Левон Акопян

МУЗЫКА XX ВЕКА

энциклопедический словарь



Л. О. Акопян

МУЗЫКА XX ВЕКА

энциклопедический словарь



практика
МОСКВА 2010

ББК 85.3
А40

Книга издана при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии Российской Федерации.

Научный редактор канд. иск. **Е. М. Двоскина**

Художники Е. Р. Гор и О. Л. Лозовская
Технический редактор Д. В. Прищепа
Корректоры Н. Н. Юдина и Н. А. Ростовская

Издательский дом «Практика»
119048, Москва, а/я 421
Тел.: (495) 921-22-04, 697-9762
E-mail: practica@practica.ru.
Интернет: www.practica.ru

Подписано в печать 26.10.2009.
Формат 84×108/16.
Тираж 2500 экз. Заказ № 1062.
Отпечатано в ОАО «Можайский полиграфический комбинат»
143200, Можайск, ул. Мира, 93

Акопян Л. О. **Музыка XX века. Энциклопедический словарь.** — М., «Практика», 2010. — 855 с.

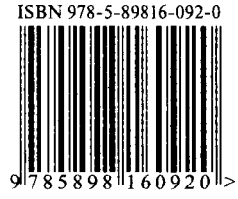
А40

Книга не имеет прецедентов в отечественной музыковедческой литературе. Это, с одной стороны, свод информации о музыке XX века, построенный по обычному для энциклопедий алфавитному принципу и включающий статьи о композиторах и об исполнителях, о виднейших музыковедах и музыкальных деятелях, о музыкальных произведениях, созданных в период с 1901 по 2000 год, о жанрах, формах и стилях музыки XX века, о музыкальных организациях и институтах. С другой стороны, автор не ограничивается сухой подачей информации и, не жертвуя академической основательностью, стремится сделать изложение увлекательным и понятным для широкого читателя. Некоторым статьям предпосланы нотные примеры; к ряду статей прилагаются списки литературы, а к большинству статей о композиторах — также списки их произведений. Основной текст дополнен хронологической таблицей.
Для музыкантов и любителей музыки.

ISBN 978-5-89816-092-0

© Л. О. Акопян, 2010 (текст)
© Издательский дом «Практика», 2010 (оформление)

ISBN 978-5-89816-092-0



Оглавление

Предисловие
7

Сокращения
9

Оперы, упоминаемые
без фамилии автора
11

Оперные партии, упоминаемые
без названия произведения
12

А—Я
15

Хронограф
716

Предисловие

Словарь включает статьи о виднейших композиторах, исполнителях, музыковедах и музыкальных деятелях XX века, наиболее значительных музыкальных произведениях, созданных с 1901 по 2000 год, жанрах, формах, стилях и техниках новой музыки, важнейших музыкально-теоретических категориях, музыкальных организациях и институтах, музыке отдельных стран. Основной текст дополнен хронографом истории музыки XX века. Отбор материала, естественно, отчасти субъективен. Формальным критерием при выборе персоналий для биографических статей служил год рождения: отдельные статьи есть только о лицах, родившихся между 1850 и 1970 годами. Соответственно за пределами словаря остались такие фигуры, как Камиль Сен-Санс (1835—1921), Антонин Дворжак (1841—1904), Жюль Массне (1842—1912), Аделина Патти (1843—1919), Эдвард Григ (1843—1907), Ганс Рихтер (1843—1916), Николай Римский-Корсаков (1844—1908), Габриэль Форе (1845—1924), Герман Кречмар (1848—1924), Гуго Риман (1849—1919), хронологически и духовно принадлежащие в основном XIX веку, а также выдающиеся современные музыканты сравнительно молодого поколения, чьи главные достижения еще впереди.

Курсивом обозначаются ссылки на другие статьи словаря; выделение курсивом используется, как правило, только при первом упоминании соответствующего слова в статье. Пометка [?] указывает на то, что сведения, к которым она относится, не до конца ясны. Даты жизни тех, кто родился или умер в России до 1918 года, приведены по новому стилю.

Названия оркестров, театров, ансамблей, о которых есть отдельные статьи, как правило, даются кириллицей, за исключением тех случаев, когда эти названия на латыни (Консертгебау, Ла Скала и т. п., но Musica viva, Concentus musicus и т. п.).

Названия городов даны по 3-му изданию «Атласа мира», подготовленному Федеральной службой геодезии и картографии России (1999).

В конце большинства статей о композиторах приведены списки их произведений. Мажорные и минорные тональности в этих списках обозначаются, соответственно, заглавными и строчными латинскими буквами (так, C означает C-dur, c — c-moll). Названия музыкальных произведений, как правило, даны вначале в русском переводе, затем (в скобках) в оригинале. Обратный порядок используется при невозможности точного перевода, часто также в случаях, когда исходное название — на чужом для композитора языке. В большинстве случаев без перевода оставлены названия, содержащие игру слов, нарочито отклоняющиеся от грамматической нормы, семантически неопределенные и представляющие собой начальные слова текста (песни, богослужебного песнопения и т. п.), а также названия джазовых композиций и эстрадных песен. Термин «оркестр» без дополнительного пояснения указывает на симфонический оркестр, термин «хор» — на смешанный хор.

Списки литературы к статьям ни в коей мере не претендуют на полноту. Автор оставляет за собой право не включать в них публикации, которые он считает устарелыми или тенденциозными. Не упоминаются интернет-ресурсы, нотные издания, записи, DVD. Справочные издания, альбомы, некрологи, буклеты и т. п., а также публикации на сравнительно редких языках упоминаются лишь в исключительных случаях.

Книга создавалась по плану Государственного института искусствознания с 2001 по 2008 год. Все статьи обсуждались на заседаниях отдела музыки и отдела

современных проблем музыкального искусства; предметом специального обсуждения был и словарь в целом. Моя особая благодарность — выдающимся музыковедам, сотрудникам института М. Г. Арановскому, Н. О. Власовой, С. И. Савенко и Н. Г. Шахназаровой. На протяжении семи лет они были постоянными рецензентами моих текстов, и их советы, рекомендации и замечания существенно повлияли на формирование окончательного облика книги. Я сердечно благодарю близких, друзей и коллег, оказавших мне помощь на разных стадиях работы. Это В. Э. Айрапетян, О. Л. Акопян, М. А. Аркадьев, К. Л. Арутюнова, Р. Ю. Арутюнян, Т. К. Ахумян, А. А. Баева, Р. В. Бахчинян, Р. Э. Берченко, М. С. Будумян, В. М. Воскобойников, Д. Гвиздалянка, Г. Л. Головинский, М. В. Григорян, Е. М. Двоскина, Р. Джакуинта, Е. А. Дубинец, Н. И. Енукидзе, В. М. Закарян, Е. А. Зусманович, З. А. Имамутдинова, Г. Леклеш, Л. Г. Ковнацкая, Л. З. Корабельникова, Е. Д. Кривицкая, И. К. Кузнецов, С. К. Лащенко, Е. М. Левашев, И. Линдштедт, Т. Ю. Магакян, О. Б. Манулкина, К. Мейер, К. Наливаек, С. Б. Наумович, М. А. Осипов, Е. М. Петрушанская, Б. Т. Плотников, Н. Ю. Плотникова, Г. Г. Поспелов, Т. С. Пресницкая, М. Г. Раку, М. П. Рахманова, Л. Н. Саакян, М. П. Савельева, П. Сканс, Ф. М. Софронов, Е. Станкевич, Дж. Тайтус, Н. А. Тамбовская, Р. Тарускин, А. Г. Трифонов, Т. Уилсон, Г. Э. Фарамазян, П. Фейрклаф, М. Фьельдсё, Д. Фэннинг, Н. П. Хилько, Л. А. Чечик, А. С. Щетинский, Л. Эрхардт, М. А. Якубов.

В 2002 году работа была поддержана стипендией фонда Фулбрайта, США, № 02-26746.

Сокращения

2/ (3/ и т. п.) — 2-я (3-я и т. п.) редакция, 2-е (3-е и т. п.) издание
a c. di — a cura di («под редакцией», итал.)
ad lib. — ad libitum («по желанию», лат.)
ed. — editor («редактор», англ.)
éd. — éditeur («редактор», франц.)
Hrsg. — Herausgeber («редактор», нем.)
Авв. — Книга пророка Аввакума
австр. — австрийский
авт. — автор, авторский
автобиогр. — автобиография, автобиографический
акрд. — аккордеон
альт. — альтовый
амер. — американский
англ. — английский
араб. — арабский
анон. — аноним, анонимный
анс. — ансамбль, ансамблевый
арм. — армянский
бар. — баритон
бас. — басовый
Би-Би-Си — Британская радиокорпорация
библ. — библейский
бл. — блаженный
блокфл. — блокфлейта
богослуж. — богослужебный
брит. — британский
букв. — буквально
Быт. — Книга Бытия
венг. — венгерский
вибр. — вибрафон
ВКП(б) — Всесоюзная коммунистическая партия (большевиков)
валт. — валторна
влч. — виолончель, виолончельный
ВМШ — Высшая музыкальная школа
вок. — вокальный
вок.-симф. — вокально-симфонический
вост. — восточный
Втор. — Второзаконие
в т. ч. — в том числе
вып. — выпуск
выс. — высокий
г. — город
гит. — гитара
гоб. — гобой
гол. — голос
голл. — голландский
гос. — государственный
греч. — греческий
груз. — грузинский
Дан. — Книга пророка Даниила
дат. — датский
дер. — деревянный
дет. — детский
Деян. — Деяния апостолов
джаз. — джазовый
драм. — драматический
древнегреч. — древнегреческий
древнеевр. — древнееврейский
древнеегип. — древнеегипетский
древнеинд. — древнеиндийский
дух. — духовой
Евр. — Послание к евреям
евр. — еврейский
ед. — единственное число
Екк. — Екклесиаст
жен. — женский
зап. — западный
Иер. — Книга пророка Иеремии
изд. — издание, изданный
Ин. — Евангелие от Иоанна
1 Ин. — Первое послание Иоанна Богослова
инд. — индийский
инстр. — инструмент, инструменталист, инструментальный
Ион. — Книга пророка Ионы
ирл. — ирландский
Ис. — Книга пророка Исаии
исп. — испанский
исполн. — исполнитель
Исх. — Исход
итал. — итальянский
к.-а. — контральто
кам. — камерный
кам.-инстр. — камерно-инструментальный
карт. — картина
католич. — католический
кб. — контрабас
к.-бас. — контрабасовый
кит. — китайский
клав. — клавесин
клар. — кларнет
классич. — классический
кн. — книга
комич. — комический
комп. — композитор
конц. — концертный
1 Кор. — Первое послание к Коринфянам
КПСС — Коммунистическая партия Советского Союза
критич. — критический
ксил. — ксилофон
к.-тен. — контратенор
к.-фаг. — контрафагот
лат. — латинский
либр. — либретто
лирич. — лирический
лит. — литература, литературный
литургич. — литургический
Лк. — Евангелие от Луки
магн. — магнитофон, магнитофонная запись
мал. — малый
манд. — мандолина
мар. — маримба
медн. — медный
мелодич. — мелодический
механич. — механический
Мк. — Евангелие от Марка
мн. — множественное число
многочисл. — многочисленные
м.-сопр. — меццо-сопрано
муж. — мужской
муз. — музыка, музыкальный
Мф. — Евангелие от Матфея
назв. — название
нар. — народный
наст. — настоящий
нац. — национальный

нач. — начат (-а, -о)
неизв. — неизвестный
нем. — немецкий
неоднокр. — неоднократно
неоконч. — неоконченный
неопред. — неопределенный
неопубл. — неопубликованный
неск. — несколько
низк. — низкий
норв. — норвежский
обр. — обработка
одноакт. — одноактный
одноим. — одноименный
ок. — около
окончат. — окончательный
опубл. — опубликован, опубликованный
орг. — орган, органный
орк. — оркестр, оркестровый
осн. — основа, основной
отд. — отдельный
Откр. — Откровение св. Иоанна Богослова
пер. — перевод
переизд. — переиздавался (-ась, -ось)
переимен. — переименован
Песн. — Песнь песней Соломона
пикк. — пикколо
подгот. — подготовленный
полемич. — полемический
политич. — политический
польск. — польский
португ. — португальский
посвящ. — посвящен, посвященный
посмерт. — посмертный, посмертно
пост. — поставлен (-а, -о)
правосл. — православный
предст. — представление
предыд. — предыдущий
прикл. — прикладной
Притч. — Притчи Соломона
произв. — произведение
Пс. — Псалом
ПСС — полное собрание сочинений
п/у — под управлением
р. — родился (-лась)
разл. — различный
ред. — редакция
реж. — режиссер
Рим. — Послание к римлянам
родств. — родственный
романтич. — романтический
рус. — русский
сакс. — саксофон
санскр. — санскрит
сб. — сборник
св. — святой
свящ. — священный
симф. — симфонический
синт. — синтезатор
скр. — скрипка, скрипичный
сл. — слова
смеш. — смешанный
СО — симфонический оркестр
соавт. — соавторство
собств. — собственный, собственно
сов. — советский
Сов. муз. — журнал «Советская музыка»
сокр. — сокращение, сокращенно, сокращенный
сопр. — сопрано
сопров. — сопровождение
сост. — составитель
соч. — сочинение
спект. — спектакль
ср.-век. — средневековый
ст. — статья
староангл. — староанглийский
стихотв. — стихотворение
стр. — струнный
сценич. — сценический
танц. — танцевальный
ТВ — телевидение
т. е. — то есть
театр. — театральный
тен. — тенор
теор. — теоретический
тж. — также
т. к. — так как
т. н. — так называемый
т. о. — таким образом
трагич. — трагический
трбн. — тромбон
уд. — ударные (инструменты), ударник
указ. — указывается, указание
ум. — умер(ла)
урожд. — урожденная
фаг. — фагот
фам. — фамилия
фин. — финский
фисгарм. — фисгармония
фл. — флейта, флейтовый
ФО — филармонический оркестр
фп. — фортепиано, фортепианный
фрагм. — фрагмент
франц. — французский
хор. — хоровой
хореогр. — хореографический
1 Цар. — Первая книга Царств
ц. — цифра (в партитуре)
церк. — церковный
цифр. — цифрованный
ЦК — Центральный комитет
чел. — челеста
чеш. — чешский
швед. — шведский
швейц. — швейцарский
шотл. — шотландский
шт. — штат
электр. — электронный, электроника
электрич. — электрический
эл.-гит. — электрогитара
эл.-орг. — электроорган
эпизодич. — эпизодический
эст. — эстонский
эстр. — эстрадный
яз. — язык
япон. — японский

Оперы, упоминаемые без фамилии автора

«Аида» Верди
«Арабелла» Штрауса
«Ариадна на Наксосе» Штрауса
«Бал-маскарад» Верди
«Богема» Пуччини
«Борис Годунов» Мусоргского
«Валькирия» Вагнера
«Вертер» Массне
«Война и мир» Прокофьева
«Вильгельм Телль» Россини
«Волшебная флейта» Моцарта
«Вольный стрелок» Вебера
«Вощек» Берга
«Гугеноты» Мейербера
«Диалоги кармелиток» Пуленка
«Дидона и Эней» Пёрселла
«Дон Жуан» Моцарта
«Дон Карлос» Верди
«Дон Паскуале» Доницетти
«Евгений Онегин» Чайковского
«Енуфа» Яначека
«Жизнь за царя» Глинки
«Женщина без тени» Штрауса
«Закат богов» Вагнера
«Замок герцога Синяя Борода» Бартока
«Зигфрид» Вагнера
«Золото Рейна» Вагнера
«Идоменей» Моцарта
«Искатели жемчуга» Бизе
«Кавалер розы» Штрауса
«Кармен» Бизе
«Катя Кабанова» Яначека
«Кольцо нибелунга» Вагнера
«Коронация Поппеи» Монтеверди
«Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича
«Летучая мышь» И. Штрауса
«Лоэнгрин» Вагнера
«Лулу» Берга
«Любовный напиток» Доницетти
«Любовь к трем апельсинам» Прокофьева
«Лючия ди Ламмермур» Доницетти
«Мадам Баттерфлай» Пуччини
«Майстерзингеры» Вагнера
«Макбет» Верди
«Моисей и Аарон» Шёнберга
«Набукко» Верди
«Норма» Беллини
«Огненный ангел» Прокофьева
«Орфей и Эвридика» Глюка
«Отелло» Верди
«Парсифаль» Вагнера
«Паяцы» Леонкавалло
«Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси
«Пиковая дама» Чайковского
«Питер Граймс» Бриттена
«Порги и Бесс» Гершвина
«Похищение из сераля» Моцарта
«Похождения повесы» Стравинского
«Приключения лисички-плутовки» Яначека
«Проданная невеста» Сметаны
«Пуритане» Беллини
«Руслан и Людмила» Глинки
«Садко» Римского-Корсакова
«Саломея» Штрауса
«Самсон и Далила» Сен-Санса
«Свадьба Фигаро» Моцарта
«Сельская честь» Масканьи
«Семирамида» Россини
«Сила судьбы» Верди
«Симон Бокканегра» Верди
«Сказки Гофмана» Оффенбаха
«Снегурочка» Римского-Корсакова
«Сомнамбула» Беллини
«Так поступают все женщины» Моцарта
«Тангейзер» Вагнера
«Тоска» Пуччини
«Травиата» Верди
«Тристан и Изольда» Вагнера
«Троянцы» Берлиоза
«Трубадур» Верди
«Турандот» Пуччини
«Фальстаф» Верди
«Фауст» Гуно
«Фиделио» Бетховена
«Хованщина» Мусоргского
«Художник Матис» Хиндемита
«Царская невеста» Римского-Корсакова
«Царь Эдип» Стравинского
«Электра» Штрауса
«Эрнани» Верди

Оперные партии, упоминаемые без названия произведения

Агата (сопрано) — «Вольный стрелок» Вебера
Адальджиза (меццо-сопрано или сопрано) — «Норма» Беллини
Адина (сопрано) — «Любовный напиток» Доницетти
Азучена (контральто) — «Трубадур» Верди
Аида (сопрано) — «Аида» Верди
Алиса (сопрано) — «Фальстаф» Верди
Альберих (бас-баритон) — «Золото Рейна», «Зигфрид», «Закат богов» Вагнера
Альваро (тенор) — «Сила судьбы» Верди
Альмавива (тенор) — «Севильский цирюльник» Россини
Альфред (тенор) — «Травиата» Верди
Амелия (сопрано) — «Бал-маскарад» Верди
Амина (сопрано) — «Сомнамбула» Беллини
Амнерис (меццо-сопрано) — «Аида» Верди
Амонасро (баритон) — «Аида» Верди
Амфортас (баритон) — «Парсифаль» Вагнера
Андре Шенье (тенор) — «Андре Шенье» Джордано
Анна Болейн (сопрано) — «Анна Болейн» Доницетти
Антонида (сопрано) — «Жизнь за царя» Глинки
Арабелла (сопрано) — «Арабелла» Штрауса
Ариадна (сопрано) — «Ариадна на Наксосе» Штрауса
Барак (баритон) — «Женщина без тени» Штрауса
Барон Окс (бас) — «Кавалер розы» Штрауса
Бартоло (бас) — «Севильский цирюльник» Россини
Баттерфлай (сопрано) — «Мадам Баттерфлай» Пуччини
Бекмессер (баритон) — «Нюрнбергские майстерзингеры» Вагнера
Бельмонте (тенор) — «Похищение из сераля» Моцарта
Блондхен (сопрано) — «Похищение из сераля» Моцарта
Бокканегра (баритон) — «Симон Бокканегра» Верди
Борис Годунов (бас) — «Борис Годунов» Мусоргского
Брангена (меццо-сопрано) — «Тристан и Изольда» Вагнера
Брюнгильда (сопрано) — «Валькирия», «Зигфрид», «Закат богов» Вагнера
Вакх (тенор) — «Ариадна на Наксосе» Штрауса
Вальтер (тенор) — «Нюрнбергские майстерзингеры» Вагнера
Великий инквизитор (бас) — «Дон Карлос» Верди
Венера (сопрано или меццо-сопрано) — «Тангейзер» Вагнера
Вертер (тенор) — «Вертер» Массне
Виолетта (сопрано) — «Травиата» Верди
Вольфрам (баритон) — «Тангейзер» Вагнера
Вотан (бас-баритон) — «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид» Вагнера
Воццек (баритон) — «Воццек» Берга
Ганс Закс (бас-баритон) — «Нюрнбергские майстерзингеры» Вагнера
Герман (тенор) — «Пиковая дама» Чайковского
Герцог (тенор) — «Риголетто» Верди
Голландец (бас-баритон) — «Летучий голландец» Вагнера
Голо (баритон) — «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси
Гофман (тенор) — «Сказки Гофмана» Оффенбаха
Граф (баритон) — «Свадьба Фигаро» Моцарта
Графиня (сопрано) — «Свадьба Фигаро» Моцарта
Гремин (бас) — «Евгений Онегин» Чайковского
Гульельмо (баритон) — «Так поступают все женщины» Моцарта
Гунтер (баритон) — «Закат богов» Вагнера
Гурнеманц (бас) — «Парсифаль» Вагнера
Гутруна (сопрано) — «Закат богов» Вагнера
Далила (меццо-сопрано) — «Самсон и Далила» Сен-Санса
Дездемона (сопрано) — «Отелло» Верди
Демон (баритон) — «Демон» Рубинштейна
Деспина (сопрано) — «Так поступают все женщины» Моцарта
Джанни Скикки (баритон) — «Джанни Скикки» Пуччини
Джильда (сопрано) — «Риголетто» Верди
Джоконда (сопрано) — «Джоконда» Понкьелли
Джульетта (сопрано) — «Ромео и Джульетта» Гуно
Ди Луна (баритон) — «Трубадур» Верди
Дон Альфонсо (баритон) — «Так поступают все женщины» Моцарта
Дон Базилио (бас) — «Севильский цирюльник» Россини
Дон Жуан (баритон или бас) — «Дон Жуан» Моцарта
Дон Карлос (тенор) — «Дон Карлос» Верди
Дон Оттавио (тенор) — «Дон Жуан» Моцарта
Дон Паскуале (бас) — «Дон Паскуале» Доницетти
Донна Анна (сопрано) — «Дон Жуан» Моцарта
Донна Эльвира (сопрано) — «Дон Жуан» Моцарта

Дорабелла (меццо-сопрано) — «Так поступают все женщины» Моцарта
Досифей (бас) — «Хованщина» Мусоргского
Дулькамара (бас) — «Любовный напиток» Доницетти
Ева (сопрано) — «Нюрнбергские майстерзингеры» Вагнера
Елена (сопрано) — «Сицилийская вечерня» Верди
Елизавета (сопрано) — «Тангейзер» Вагнера
Елизавета Валуа (сопрано) — «Дон Карлос» Верди
Енуфа (сопрано) — «Енуфа» Яначека
Жермон (баритон) — «Травиата» Верди
Зарастро (бас) — «Волшебная флейта» Моцарта
Зиглинда (сопрано) — «Валькирия» Вагнера
Зигмунд (тенор) — «Валькирия» Вагнера
Зигфрид (тенор) — «Зигфрид», «Закат богов» Вагнера
Золушка (меццо-сопрано) — «Золушка» Россини
Иван Хованский (бас) — «Хованщина» Мусоргского
Идоменей (тенор) — «Идоменей» Моцарта
Измаил (тенор) — «Набукко» Верди
Изольда (сопрано) — «Тристан и Изольда» Вагнера
Иоканаан (баритон) — «Саломея» Штрауса
Иоланта (сопрано) — «Иоланта» Чайковского
Ирод (тенор) — «Саломея» Штрауса
Иродиада (меццо-сопрано) — «Саломея» Штрауса
Каваradосси (тенор) — «Тоска» Пуччини
Калаф (тенор) — «Турандот» Пуччини
Канио (тенор) — «Паяцы» Леонкавалло
Кармен (меццо-сопрано) — «Кармен» Бизе
Каспар (бас) — «Вольный стрелок» Вебера
Катерина Измайлова (сопрано) — «Леди Макбет Мценского уезда» и «Катерина Измайлова» Шостаковича
Керубино (меццо-сопрано) — «Свадьба Фигаро» Моцарта
Клингзор (бас-баритон) — «Парсифаль» Вагнера
Клитемнестра (контральто или меццо-сопрано) — «Электра» Штрауса
Князь Игорь (баритон) — «Князь Игорь» Бородина
Командор (бас) — «Дон Жуан» Моцарта
Композитор (меццо-сопрано) — «Ариадна на Наксосе» Штрауса
Констанца (сопрано) — «Похищение из сераля» Моцарта
Кончак (бас) — «Князь Игорь» Бородина
Король Марк (бас) — «Тристан и Изольда» Вагнера
Кундри (сопрано или меццо-сопрано) — «Парсифаль» Вагнера
Курвенал (баритон) — «Тристан и Изольда» Вагнера
Леди Макбет (сопрано или меццо-сопрано) — «Макбет» Верди
Ленский (тенор) — «Евгений Онегин» Чайковского
Лепорелло (бас) — «Дон Жуан» Моцарта
Лиза (сопрано) — «Пиковая дама» Чайковского
Лоэнгрин (тенор) — «Лоэнгрин» Вагнера
Лулу (сопрано) — «Лулу» Берга
Лю (сопрано) — «Турандот» Пуччини
Любаша (меццо-сопрано) — «Царская невеста» Римского-Корсакова
Людмила (сопрано) — «Руслан и Людмила» Глинки
Лючия (сопрано) — «Лючия ди Ламмермур» Доницетти
Мадлен (сопрано) — «Каприччо» Штрауса
Макбет (баритон) — «Макбет» Верди
Макс (тенор) — «Вольный стрелок» Вебера
Мандрыка (баритон) — «Арабелла» Штрауса
Манон Леско (сопрано) — «Манон Леско» Пуччини
Манрико (тенор) — «Трубадур» Верди
Маргарита (сопрано) — «Фауст» Гуно
Марина Мнишек (меццо-сопрано) — «Борис Годунов» Мусоргского
Мария (сопрано) — «Воццек» Берга
Марсель (баритон) — «Богема» Пуччини
Маршальша (сопрано) — «Кавалер розы» Штрауса
Мелизанда (сопрано) — «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси
Мельник (бас) — «Русалка» Даргомыжского
Мефистофель (бас) — «Фауст» Гуно
Микаэла (сопрано) — «Кармен» Бизе
Мими (сопрано) — «Богема» Пуччини
Миньон (сопрано) — «Миньон» Тома
Наннетта (сопрано) — «Фальстаф» Верди
Неморино (тенор) — «Любовный напиток» Доницетти
Норина (сопрано) — «Дон Паскуале» Доницетти
Норма (сопрано) — «Норма» Беллини
Октавиан (меццо-сопрано) — «Кавалер розы» Штрауса
Онегин (баритон) — «Евгений Онегин» Чайковского
Орест (баритон) — «Электра» Штрауса
Ортруда (меццо-сопрано) — «Лоэнгрин» Вагнера
Осмин (бас) — «Похищение из сераля» Моцарта
Отелло (тенор) — «Отелло» Верди
Памина (сопрано) — «Волшебная флейта» Моцарта
Папагено (баритон) — «Волшебная флейта» Моцарта
Парсифаль (тенор) — «Парсифаль» Вагнера
Пеллеас (высокий баритон или тенор) — «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси
Пинкертон (тенор) — «Мадам Баттерфлай» Пуччини
Писарро (баритон или бас) — «Фиделио» Бетховена
Питер Граймс (тенор) — «Питер Граймс» Бриттена
Погнер (бас) — «Нюрнбергские майстерзингеры» Вагнера
Поза (баритон) — «Дон Карлос» Верди
Полиевкт (тенор) — «Полиевкт» Доницетти
Поллион (тенор) — «Норма» Беллини
Поппея (сопрано) — «Коронация Поппеи» Монтеверди
Радамес (тенор) — «Аида» Верди
Рамфис (бас) — «Аида» Верди
Ренато (баритон) — «Бал-маскарад» Верди
Риголетто (баритон) — «Риголетто» Верди

Ричард (тенор) — «Бал-маскарад» Верди
Розина (меццо-сопрано или сопрано) — «Севильский цирюльник» Россини
Рокко (бас) — «Фиделио» Бетховена
Рудольф (тенор) — «Богема» Пуччини
Руслан (бас) — «Руслан и Людмила» Глинки
Саломея (сопрано) — «Саломея» Штрауса
Самозванец (тенор) — «Борис Годунов» Мусоргского
Самсон (тенор) — «Самсон и Далила» Сен-Санса
Сантуцца (сопрано) — «Сельская честь» Масканьи
Семирамида (сопрано) — «Семирамида» Россини
Сента (сопрано) — «Летучий голландец» Вагнера
Скарпиа (баритон) — «Тоска» Пуччини
Снегурочка (сопрано) — «Снегурочка» Римского-Корсакова
Софи (сопрано) — «Кавалер розы» Штрауса
Сусанин (бас) — «Жизнь за царя» Глинки
Сюзанна (сопрано) — «Свадьба Фигаро» Моцарта
Таис (сопрано) — «Таис» Массне
Тамино (тенор) — «Волшебная флейта» Моцарта
Тангейзер (тенор) — «Тангейзер» Вагнера
Татьяна (сопрано) — «Евгений Онегин» Чайковского
Тельрамунд (баритон) — «Лоэнгрин» Вагнера
Томский (баритон) — «Пиковая дама» Чайковского
Тоска (сопрано) — «Тоска» Пуччини
Тристан (тенор) — «Тристан и Изольда» Вагнера
Турандот (сопрано) — «Турандот» Пуччини
Туридду (тенор) — «Сельская честь» Масканьи
Ульрика (контральто) — «Бал-маскарад» Верди
Фальстаф (баритон) — «Фальстаф» Верди
Фауст (тенор) — «Фауст» Гуно
Фафнер (бас) — «Золото Рейна», «Зигфрид» Вагнера
Феррандо (тенор) — «Так поступают все женщины» Моцарта
Фигаро (баритон) — «Свадьба Фигаро» Моцарта
Фигаро (баритон) — «Севильский цирюльник» Россини
Фиеско (бас) — «Симон Бокканегра» Верди
Филипп II (бас) — «Дон Карлос» Верди
Флорестан (тенор) — «Фиделио» Бетховена
Форд (баритон) — «Фальстаф» Верди
Фрика (меццо-сопрано) — «Золото Рейна», «Валькирия» Вагнера
Фьордилиджи (сопрано) — «Так поступают все женщины» Моцарта
Фьорилла (сопрано) — «Турок в Италии» Россини
Хаген (бас) — «Закат богов» Вагнера
Хозе (тенор) — «Кармен» Бизе
Хундинг (бас) — «Валькирия» Вагнера
Царица ночи (сопрано) — «Волшебная флейта» Моцарта
Цербинетта (сопрано) — «Ариадна на Наксосе» Штрауса
Церлина (сопрано или меццо-сопрано) — «Дон Жуан» Моцарта
Шарлотта (меццо-сопрано) — «Вертер» Массне
Шемаханская царица (сопрано) — «Золотой петушок» Римского-Корсакова
Эболи (меццо-сопрано) — «Дон Карлос» Верди
Эдгар (тенор) — «Лючия ди Ламмермур» Доницетти
Электра (сопрано) — «Электра» Штрауса
Эльза (сопрано) — «Лоэнгрин» Вагнера
Энхен (сопрано) — «Вольный стрелок» Вебера
Эрда (контральто) — «Золото Рейна», «Зигфрид» Вагнера
Эрнесто (тенор) — «Дон Паскуале» Доницетти
Эскамильо (баритон) — «Кармен» Бизе
Яго (баритон) — «Отелло» Верди

А

Аббадо (Abbado), Клаудио (р. 26.6.1933, Милан). Итальянский дирижер. Учился в Милане у своего отца, скрипача Микеланджело А., затем в Вене, в т. ч. у выдающегося педагога Ганса Зваровского (Swarowski, 1899—1975). В 1950—60-х дирижировал различными оркестрами Италии. Как оперный дирижер дебютировал в 1958 в Триесте, исполнив *«Любовь к трем апельсинам»*. Победитель нескольких конкурсов, в т. ч. им. *Митропулоса* в Нью-Йорке (1963). В 1965 впервые выступил с *Венским ФО* на *Зальцбургском фестивале*. В 1960-х дебютировал также в Лондоне и Берлине. С 1968 дирижировал в театре *Ла Скала* (в 1972—86 — музыкальный руководитель), в 1982 основал ФО Ла Скала (Filarmonica della Scala). Главный приглашенный дирижер *Чикагского СО* (1982—85), главный дирижер (с 1979) и художественный руководитель *Лондонского СО* (1983—88), музыкальный руководитель *Венской гос. оперы* (1986—91), главный дирижер *Берлинского ФО* (1989—2001), художественный руководитель Пасхальных фестивалей в Зальцбурге (с 1994). В 1978 основал Молодежный оркестр Европейского сообщества, в 1997 — международный Малеровский камерный оркестр. Инициатор фестиваля современного искусства Wien Modern (проводится в Вене ежегодно с 1988). С 2003 возглавляет Люцернский фестивальный оркестр. В 2004 основал в Болонье Моцартовский оркестр (Orchestra Mozart). Дирижирует и другими коллективами, в т. ч. *Камерным оркестром Европы*. Динамичный музыкант с разносторонними интересами, олицетворяет собой тип современного дирижера, в чьем искусстве верность авторскому тексту, масштабность и продуманность концепций, строгий вкус, утонченное варьирование оттенков, тщательная забота об отшлифованности линий и о ясности фактуры, сдержанная манера управления оркестром сочетаются с незаурядной способностью возбуждать, «электризовать» аудиторию. В репертуаре А. наряду с оперной и симфонической классикой широко представлена музыка XX в., в т. ч. *авангард;* А. одним из первых среди дирижеров-«звезд», работающих с оркестрами мирового класса, начал включать в свои программы музыку *Ноно, Штокхаузена, Лигети, Куртага* и первым исполнил ряд опусов более молодых композиторов (в т. ч. *Шьяррино* и *Рима*). Среди самых выдающихся записей А. — ряд симфоний Гайдна, Моцарта, Брукнера, все симфонии Бетховена, Шуберта, Чайковского, *Малера,* оркестровая музыка Мендельсона, «Сцены из „Фауста" Гёте» Шумана, симфонии и «Немецкий реквием» Брамса, оперы Моцарта, Россини, Вагнера, оперы и Реквием Верди, «Борис Годунов», «Хованщина» и отдельные редко исполняемые произведения Мусоргского, «Кармен», *«Пеллеас и Мелизанда»* Дебюсси, *«Воццек»,* оркестровая музыка *Веберна.*

Его брат Марчелло А. (р. 7.10.1926, Милан) — пианист и композитор, в 1972—96 возглавлял Миланскую консерваторию. Сын Марчелло А. Роберто А. (р. 30.12.1954, Милан) — оперный и симфонический дирижер.

Аберт (Abert), Герман (25.3.1871, Штутгарт, — 13.8.1927, там же). Немецкий историк музыки, сын композитора и придворного капельмейстера Иоганна Йозефа А. Изучал классическую филологию и музыкознание в Берлине (где защитил диссертацию по теории этоса в древнегреческой музыке) и Галле, преподавал в университетах этих городов, Хайдельберга (1918—19), Лейпцига (1920—22), в 1923 вернулся в Берлинский университет. Оставил обширное и разностороннее наследие. Всемирную известность приобрели его труды по истории оперы и биография Моцарта (1-е изд. 1919—21), формально основанная на вышедшей в 1867 книге Отто Яна (Jahn, 1813—1869), но по существу представляющая собой независимое всестороннее исследование жизни и творчества композитора. Соображения А. о взаимосвязи средневековой церкви и бытовой музыки заложили основу социологии музыки. А. редактировал издания произведений Йоммелли (о котором также написал монографию), Глюка, Моцарта, Вебера и др. Среди учеников А. — его дочь Анна Амалия (1906—1996, исследователь творчества Шютца), Фридрих Блуме (Blume, 1893—1975, историк широкого профиля, основатель и первый главный

редактор энциклопедии Die Musik in Geschichte und Gegenwart [«Музыка в прошлом и настоящем»]), Бенце Сабольчи (Szabolcsi, 1899—1973, венгерский музыковед, автор основополагающих трудов о Листе, *Кодае, Бартоке* и др.).

Осн. труды: Robert Schumann (Berlin, 1903, 4/1920); Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen («Средневековые воззрения на музыку и их основы») (Halle, 1905); Niccolò Jommelli als Opernkomponist («Н. Йоммелли как оперный композитор») (Halle, 1908); Goethe und die Musik («Гёте и музыка») (Stuttgart, 1922); Luther und die Musik («Лютер и музыка») (Wittenberg, 1924); Grundprobleme der Operngeschichte («Основные проблемы истории оперы») (Leipzig, 1926); Gesammelte Schriften und Vorträge («Избранные статьи и доклады») (Halle, 1929, 2/Tutzing, 1968); В. А. Моцарт (в 2 частях, 4 книгах, М., 1978—90); работы об опере XVIII—XIX вв., об античной и ср.-век. муз. и муз. эстетике, о Бахе, Гайдне, Бетховене, Вебере, Мейербере, Брамсе и др.

Авангард (франц. avant-garde — «передовой отряд»). Этим термином принято именовать такие художественные направления, представители которых, основывая свое творчество на новых (с их точки зрения — прогрессивных) эстетических идеях и использовании вызывающе необычных приемов и средств, противопоставляют его устоявшимся в обществе вкусам. Вообще говоря, категория «А.» охватывает любые формы радикального и демонстративного новаторства в искусстве; такие композиторы, как *Айвз, Шёнберг* и другие мастера *Новой венской школы, Скрябин* (в *«Прометее»*), *Стравинский* (в *«Весне священной»*), *Прокофьев* (в *«Скифской сюите»*), *Варез,* а из менее значительных деятелей *Хаба, Кауэлл, Антейл,* безусловно, были «авангардистами» своего времени. Художественная ситуация 1910—20-х благоприятствовала авангардным экспериментам, но А. того времени (иногда его называют «первым А.») не сложился в целостное течение.

А. в более специальном смысле («второй А.») — тенденция, сформировавшаяся в западной музыке во 2-й половине 1940-х, когда вместе с ликвидацией нацизма и фашизма в странах Европы, освобожденных англо-американскими войсками, были сняты запреты на любые проявления эстетического нонконформизма. Послевоенный европейский А. стремился максимально дистанцироваться от всей совокупности жанров и форм традиционной музыки, равно как и от сложившихся институтов музыкальной жизни; его представителей объединила приверженность экспериментальным техникам композиции (*серийной технике* [в т. ч. *сериализму*], *алеаторике, электронной музыке, сонористике*), необычным приемам инструментального и вокального исполнительства, нестандартным способам письменной фиксации музыки. Ведущими европейскими авангардистами первого поколения, чей профессиональный дебют пришелся на первые 7—8 послевоенных лет, были *Мадерна, Ноно, Булез, Берио, Анри, Барраке, Штокхаузен;* в течение следующих 10—12 лет на западноевропейской сцене дебютировали *Ксенакис, Лигети, Кагель, Буссотти, Пендерецкий, Лахенман* и многочисленные менее заметные адепты А. Важнейшие очаги А. этого периода — класс *Мессиана* в Парижской консерватории, летние курсы новой музыки в *Дармштадте, Донауэшингенский фестиваль современной музыки, Домен мюзикаль, Варшавская осень,* экспериментальная студия Французского радио и ТВ, студии электронной музыки в Кёльне и Милане.

Эпоха «бури и натиска» А., продлившаяся примерно до начала 1960-х, дала ряд выдающихся партитур, в которых новаторские, часто экстравагантные композиционные методы и находки служат решению серьезных, масштабных художественных задач; таковы 2-я и 3-я сонаты для фп., *«Молоток без мастера»* и *«Складка за складкой»* Булеза, *«Контра-пункты»,* «Меры времени», *«Песнь отроков»,* пьесы для фп. (Klavierstücke) № 6, 10 и 11, *«Группы»,* «Каре», «Моменты» Штокхаузена, Соната для фп. и *«Секвенция»* Барраке, Metastaseis, Pithoprakta, Syrmos Ксенакиса, *«Прерванная песнь»* и «Хоры Дидоны» Ноно, «Явления» и «Атмосферы» Лигети, «Круги», «Тема», «Эпифании», «Лицо» Берио. К середине 1960-х, если не раньше, самодовлеющий нонконформизм послевоенного А. утратил актуальность, и ведущие авангардисты в большинстве своем стали писать в более гибкой манере, допускающей ту или иную меру компромисса с исторической традицией и преобладающими общественными вкусами. Техники и приемы, отработанные в рамках А., вошли в арсенал композиторов самых разных направлений; сложился своего рода поставангардный академизм, реакцией на который явились такие течения, как *неоромантизм* и *новая простота.*

Особая, самобытная ветвь А. — т. н. советский А., появление которого стало возможно в результате «оттепели» (см. *Советская музыка;* главные представители — *Волконский, Денисов, Губайдулина, Шнитке,* ранний *Сильвестров*). В целом отечественный А., испытав влияние западного, был по сравнению с последним более «коммуникабельным»; проблема чистоты стиля занимала его лидеров в меньшей степени, нежели их европейских коллег. Группа композиторов-новаторов, состоявших в 1920-х в *АСМ* (*Рославец, Мосолов,* молодые *Попов* и *Шостакович* и ряд менее значительных фигур), в новейшей литературе иногда именуется «первым» (или «ранним») советским авангардом. В США функцию местной разновидности А. издавна выполняла т. н. американская экспериментальная традиция (см. *Американская музыка*), в рамках которой к середине XX в. выдвинулись такие яркие фигуры, как *Кейдж, Нэнкэрроу* и *Фелдман.* Работая независимо от европейцев, они иногда приходили к аналогичным результатам; так, ок. 1950 Кейдж, опередив Булеза и Штокхаузена, фактически открыл мобильную форму (см. Алеаторика), а Фелдман — *графическую нотацию.* Характерно, что серийная техника, служившая для молодых европейских авангардистов чем-то вроде фетиша, не вызвала среди американских экспериментаторов особого интереса. Изучением и совершенствованием серийной техники занимались преимущественно в университетах, т. е. в сравнительно консервативной среде; один из ведущих университетских композиторов США, *Бэббитт,* превратил сочинение серийной музыки в настоящую науку с собственным изощренным методологическим аппаратом и со сложной терминологией.

«Авраам и Исаак» (Abraham and Isaac). (1) Произведение *Бриттена* соч. 51 для контральто (или контратенора), тенора и фп. на текст из средневекового честерского миракля (литургической драмы) по Книге Бытия, 22 (1952). Второй из пяти опусов Бриттена, носящих жанровое наименование «кантик» (англ. canticle, от лат. canticum — [духовная] песнь); по форме подобен оперной сцене с ариозо, ансамблями и речитативами. Реплики Авраама поручены тенору, Исаака — контральто (контратенору), Бога — их дуэту. Продолжительность — ок. 17 минут. Первое исполнение — 21 января 1952, Ноттингем (*Ферриер, Пирс* и автор). Материал «А. и И.» впоследствии был использован в *«Военном реквиеме»* (часть Offertorium, эпизод So Abram rose).

(2) Произведение *Стравинского:* священная баллада (sacred ballad) для высокого баритона и камерного оркестра на полный оригинальный древнееврейский текст из Книги Бытия (22:1—19). Создавалась в 1962—63, посвящена «народу государства Израиль». Состоит из семи разделов attacca, общей продолжительностью ок. 11 минут. Вопреки авторскому обозначению, оркестр «А. и И.» (3.2.2.2. — 1.2.2.1. — струнные) не является в полном смысле слова камерным, но трактуется как ансамбль солистов; на протяжении всей партитуры нет ни одного tutti. Первое исполнение — 23 августа 1964, Иерусалим, солист Эфраим Биран (Biran), дирижер *Крафт.*

Австрийская музыка. Духовный кризис, охвативший анахроничную «лоскутную империю» Габсбургов к концу XIX в., стал питательной средой для целого ряда в высшей степени симптоматичных феноменов культуры и искусства, в т. ч. для *Малера* с его обостренным чувством царящего в мире неблагополучия. В Вене эпохи упадка империи сформировались *Цемлинский, Шрекер* и *Шёнберг,* в чьем творчестве «пламенеющий» поздний романтизм трансформировался в *экспрессионизм.* Во 2-й половине 1900-х Шёнберг пришел к т. н. свободной *атональности,* а на рубеже 1910—20-х разработал принципы *додекафонии.* В связи с последней Шёнберг заявил, что это его открытие обеспечит немецкой музыке приоритет на сто лет вперед: создатель додекафонии трактовал ее как естественный этап эволюции немецкой музыкальной культуры, которую он не отделял от австрийской (характерно, что параллельно Шёнбергу систему, родственную додекафонии, разрабатывал другой австриец, *Хауэр*). Прогноз относительно приоритета немецкой музыки не сбылся, однако творчество Шёнберга и ведущих представителей его школы — т. н. *Новой венской школы* — оказалось чрезвычайно значимым для всей музыки XX в.; по существу, оно явилось наиболее весомым вкладом австро-немецкой традиции в новую музыку. В самой Вене новаторские опыты «нововенцев» долгое время воспринимались по преимуществу враждебно; в качестве альтернативы укоренившимся формам концертной жизни Шёнберг учредил «элитарное» *Общество закрытых музыкальных исполнений.* На другом полюсе музыкальной жизни процветала венская оперетта (*Легар,* Лео Фалль [Fall, 1873—1925], со временем также *Кальман*), по-своему не менее выразительно запечатлевшая духовную ситуацию кризисной эпохи.

После первой мировой войны, положившей конец существованию империи, в экономической и культурной жизни Австрии наступил длительный спад, вынудивший многих активных композиторов, в т. ч. Цемлинского, Шёнберга, Шрекера, *Корнгольда* и *Крженека,* обосноваться за границей. В межвоенный период наиболее видными мастерами А. м. из числа оставшихся в Вене, помимо *Веберна* и *Берга,* были консервативные *Шмидт* и Йозеф Маркс (Marx, 1882—1964) — создатели солидных композиторских школ, стремившиеся продолжить великие традиции Вены XIX в. Престиж Австрии как музыкальной державы поддерживался прежде всего благодаря учрежденным в 1920 *Зальцбургским фестивалям.* На рубеже 1920—30-х на родину из Германии вернулись Крженек и Цемлинский, но аннексия Австрии Гитлером (март 1938) нанесла австрийской музыкальной культуре очередной удар, вызвав новую, значительно более мощную, чем в 1920-х, волну эмиграции музыкантов. Единственным выдающимся австрийским композитором, пережившим нацистскую диктатуру на родине, оказался запрещенный к исполнению Веберн.

Ведущими композиторами послевоенной Австрии считаются *Айнем* и *Церха* (создатель ансамбля современной музыки die reihe); среди «авангардистов» выделяются иммигранты *Хаубенштока-Рамати* и *Лигети.* Более экстравагантное, подчеркнуто эклектичное крыло новой А. м. наиболее ярко представляют *Швертзик* и *Грубер,* сочетающие сложное и утонченное современное письмо с элементами стилистики и эстетики старых венских кабаре. Среди примечательных композиторских индивидуальностей следующего поколения — ученик Церхи Георг Фридрих Хас (Haas, p. 1953), ученик Хаубенштока-Рамати, основатель ансамбля *Клангфорум Вин* Беат Фуррер (Furrer, p. 1954), Герберт Вилли (Willi, p. 1956), Ольга Нойвирт (Neuwirth, p. 1968). Новое, авангардное и экспериментальное искусство — основная тема ежегодных международных фестивалей Штирийская осень (Steirischer Herbst, проводится в Граце и окрестностях с 1968) и Wien Modern (основан в 1988 по инициативе *Аббадо*). Но музыкальная «витрина» современной Австрии — это не столько актуальное творчество, сколько такие легендарные институты, как Зальцбургские фестивали, *Венская гос. опера* и *Венский ФО.* Их репертуар в целом консервативен, новая и необычная музыка традиционно занимает в нем незначительное место.

Лит.: Österreichische Musikzeitschrift, 1990, 10, 11, 1991, 3—4 (спец. номера журнала); О. Лосева, ред. Современная музыка Австрии. Очерки и документы (М., 1998).

«Агон» (Agon, от греч. ἀγών — «состязание»). Одноактный бессюжетный балет *Стравинского.* Создавался в 1954—57, в начальный период увлечения композитора *додекафонией,* предназначен для 12 танцоров (8 женщин и 4 мужчин) и состоит из 12 номеров: 1. Pas de quatre; 2. Double pas de quatre; 3. Triple pas de quatre; 4. Prelude; 5. First pas de trois (Saraband-Step, Gaillarde, Coda); 6. Interlude; 7. Second pas de trois (Bransle simple, Bransle gay, Bransle double); 8. Interlude; 9. Pas de deux (Adagio, Variation, Refrain, Coda); 10. Four Duos; 11. Four Trios;

12. Coda. «А.» завершает линию *неоклассицизма,* начало которой в балетном творчестве Стравинского было положено *«Пульчинеллой»* (1920) и *«Аполлоном Мусагетом»* (1928). Элемент неоклассицистской стилизации открыто выражен в танцах, восходящих к барочным прототипам, — Сарабанде и Гальярде из № 5 и трех бранлях («простом», «веселом» и «двойном») из № 7. Об отходе от неоклассицизма свидетельствует использование — пока еще не вполне последовательное — додекафонно-серийного принципа организации звуковысотных отношений. Последний преобладает в Коде из № 5, в Двойном бранле (Bransle double) из № 7, в № 9 и 10. Эти части основаны преимущественно на 12-тоновых сериях, в составе которых заметную роль играют четырехзвучные «микросерии» в объеме малой и большой терций. Различные варианты микросерий составляют бóльшую часть мелодического материала тональных разделов балета; в итоге стилистическое различие между додекафонной и тональной идиомами сглаживается. Первый и последний номера выдержаны в C-dur и построены на одном и том же тематизме (открывающая их «белоклавишная» фанфара широко известна в качестве позывных русской службы «Голоса Америки»). По тематизму сходны также Прелюдия и две интерлюдии (№ 4, 6 и 8). Балет инструментован для большого оркестра, в составе которого, наряду с обычными для Стравинского фп. и арфой, фигурируют такие характерные инструменты, как мандолина (в № 1 и 12, Гальярде из № 5 и др.), томтомы (в № 4, 6 и 8), ксилофон (в Сарабанде из № 5), кастаньеты (в Веселом бранле из № 7). Продолжительность «А.» — ок. 24 минут. Произведение посвящено руководителям труппы Нью-Йоркский городской балет (New York City Ballet) Линколну Кёрстайну (Kirstein) и Джорджу Баланчину (Balanchine). Первое концертное исполнение — 17 июня 1957 (день 75-летия Стравинского), Лос-Анджелес, дирижер *Крафт.* Сценическая премьера — 1 декабря 1957, Нью-Йорк, дирижер Роберт Ирвинг (Irving), хореография Баланчина.

Адам (Adam), Тео (собств. Теодор) (р. 1.8.1926, Дрезден). Немецкий певец (бас-баритон). Учился в Дрездене и Веймаре. В 1949 дебютировал на сцене *Дрезденской гос. оперы.* В 1952 поступил в труппу *Немецкой гос. оперы* (Восточный Берлин) и дебютировал в *Байройте,* где в дальнейшем исполнил ряд центральных партий. Пел в *Ковент-Гарден, Метрополитен-опера, Венской гос. опере,* других ведущих театрах мира. Выдающийся певец-актер и серьезный, разносторонний музыкант, обладал голосом бархатистого «темного», несколько глуховатого тембра, в совершенстве владел искусством звуковедения. Среди его лучших работ — Дон Жуан, Зарастро, Писарро, Филипп II, Голландец, Ганс Закс, Вотан, барон Окс, Воццек. Участвовал в премьерах ряда современных произведений, в т. ч. оперы *Берио* «Король слушает» (1984, *Зальцбургский фестиваль*). Известен также как интерпретатор басовых партий в кантатах Баха и романтических Lieder. Его величественный Вотан и гротескный, но не лишенный обаяния барон Окс увековечены в записях п/у *Бёма,* а его многогранный, неподражаемый в своем роде Ганс Закс — п/у *Караяна.*

Адамс (Adams), Джон (Кулидж) (р. 15.2.1947, Вустер, Массачусетс). Американский композитор, дирижер. Учился в Гарвардском университете у Леона Кёрчнера (Kirchner, p. 1919), Дэвида Дель Тредичи (Del Tredici, p. 1937), *Сешнса.* В студенческие годы эпизодически играл на кларнете в *Бостонском СО.* В 1971 переехал в Сан-Франциско, где с 1972 по 1982 преподавал в консерватории, дирижировал консерваторским ансамблем новой музыки. В 1978 стал консультантом *Сан-Францисского СО* по вопросам современной музыки, а в 1982—85 был композитором-резидентом оркестра; вместе с руководителем оркестра *Де Ваартом* учредил серию концертов «новой и необычной музыки». Продолжает активную деятельность по пропаганде подобной музыки, выступая с симфоническими и камерными коллективами США и разных стран Европы; в дирижерском репертуаре А. преобладают произведения американских композиторов, в т. ч. в его собственной инструментовке. Композиторская деятельность А. началась с опытов по созданию *электронной музыки.* Во 2-й половине 1970-х появились его первые произведения, написанные в технике *минимализма,* переживавшей тогда пик популярности, — «Фригийские ворота» и «Шейкерские петли» (последнее заглавие намекает на секту шейкеров [трясунов] с их «самовозбуждающимися» плясками и на «петли» закольцованных магнитофонных пленок, с которыми экспериментировали ранние минималисты). С тех пор А. обычно причисляется к минималистам, что не совсем точно. В отличие от основоположников минимализма (*Райли, Райча, Янга, Гласса*), А. не увлекался восточными и другими экзотическими культурами; лишь сравнительно недавно в его творчестве появились индийские мотивы (скрипичный концерт «Дхарма в Биг-Суре», опера «Цветущее дерево»). С одной стороны, музыка А. всегда тональна или модальна, мелодически проста и изобилует остинатными повторами, с другой — по степени «минималистичности» (иначе говоря, по коэффициенту повторяемости ритмов и по степени элементарности мелодических ячеек) она чаще всего довольно далека от ортодоксального минимализма; ей не чужды гармоническая изысканность, ритмическое разнообразие, виртуозный блеск, тематическое развитие и симфонический размах. Эти особенности весьма заметны уже в таких относительно ранних партитурах А., как Harmonium и «Учение о гармонии» (с точки зрения формы и драматургии оба произведения аналогичны трехчастным симфониям с динамичной первой частью, мистической медленной серединой и жизнеутверждающим завершением). Слава пришла к А. в 1987 после премьеры оперы *«Никсон в Китае»,* написанной по предложению режиссера Питера Селларса. В основе либретто — события 1972 года, когда президент США нанес визит доброй воли в Пекин, где был с почестями принят Мао Цзедуном. Этот эпизод новейшей истории оформлен А. в виде полноценной оперы с ариями, ансамблями, хорами, «театром в театре», танцевальными сценами и определенной психологической разработкой характеров; как музыка оперы, так и мастерски выполненное стихотворное либретто Элис Гудмен окрашены в иронические тона. Вторая опера А. «Смерть Клингхоффера», также созданная в содружестве с Селларсом и

Гудмен, вдохновлена другим событием современной истории — захватом итальянского пассажирского корабля палестинскими террористами в 1985 году. Моделью для нее послужили баховские Страсти: гибель одного из пассажиров, инвалида Клингхоффера, представлена как искупительная жертва, медитативные и повествовательные сольные номера перемежаются хорами, собственно действие сведено к минимуму. Доступность и броскость музыкального языка, выигрышное вокальное и оркестровое письмо, своеобразие сюжетов, литературные достоинства либретто и яркая театральность обеспечили обеим операм устойчивый успех, которому не мешает периодически возникающий вокруг них политический ажиотаж. В своем третьем сценическом произведении «Я смотрел на потолок и вдруг увидел небо» (его действие происходит в Лос-Анджелесе в день землетрясения 1994 года) А. делает более откровенные реверансы в сторону массовой культуры: 25 песен этой «пьесы в песнях» (англ. songplay) основаны на различных идиомах *поп-музыки,* а их исполнение сопровождается октетом рок-музыкантов. Среди инструментальных произведений А. 1990-х особенно примечательны трехчастные Камерная симфония (примерно для того же состава, что и одноименная симфония *Шёнберга*), Концерт для скрипки с оркестром и фортепианный концерт «Валики века». Все эти партитуры отличаются сложным виртуозным письмом, в Концерте для скрипки обычная для А. легкая ироничность вытесняется открытым *неоромантизмом* (сам А. характеризует свой стиль этого периода как «гиперлирический» и «гипермелодический»), «Валики века», в соответствии с названием, представляют собой своеобразный «обзор» различных типов фортепианной музыки XX в., включая *Равеля* (Концерт G-dur), *Гершвина,* Джелли Р. *Мортона* и *Нэнкэрроу,* причем звучание солирующего инструмента в ряде эпизодов приближено к звучанию старого механического пианино с «валиками». Заглавия опусов А. и их отдельных частей нередко содержат юмористическую и богатую ассоциациями игру слов. Для творчества А. в целом показательно название 1-й части Камерной симфонии — Mongrel Airs (возможный перевод — «Непородистые арии» или «Арии-дворняжки»): «родословная» музыки А. весьма разношерстна. Симптоматично и название симфонического триптиха 1998 года «Наивная и сентиментальная музыка», восходящее к классическому трактату Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии». А. обладает редким для современного художника умением сочетать «наивность» (простоту языка, почти плакатную ясность идеи, незамысловатый юмор) с таким далеким от наивности и родственным «сентиментальности» (в шиллеровском понимании) качеством, как интеллектуальная наполненность концепций, незаурядное богатство их культурного фона. Благодаря этому умению А. к концу 1990-х стал едва ли не наиболее часто исполняемым из всех живущих серьезных композиторов. Одной из вершин его карьеры явилась премьера сценической оратории *«Младенец Христос»,* состоявшаяся в Париже на Рождество 2000 года. Объявленное некоторыми критиками «Рождественской ораторией» и «Мессией» XXI века, произведение А. стилистически ассоциируется скорее с *Carmina burana* Орфа, отчасти также с мюзиклами *Ллойд-Уэббера,* и содержит элементы стилизации в испано-американском духе. За композицию «О переселении душ», посвященную памяти погибших 11 сентября 2001 года, А. в 2003 удостоился Пулитцеровской *премии.* В своем очередном оркестровом триптихе «Мой отец знал Чарлза *Айвза*» А. остроумно и не без ностальгии имитирует айвзовскую манеру соединения «простонародных» мотивов и протяженных абстрактных мелодических линий с мерцающим, по-импрессионистски изысканным фоном. В опере «Атомный доктор» А. вновь обращается к событиям недавней истории (герой оперы — Роберт Оппенгеймер, создатель американской атомной бомбы).

Муз. театр: «Никсон в Китае» (Nixon in China), опера в 3 актах, либр. Э. Гудмен (1987, Хьюстон); «Смерть Клингхоффера» (The Death of Klinghoffer), опера в 2 актах, либр. ее же (1991, Брюссель); «Я смотрел на потолок и вдруг увидел небо» (I Was Looking at the Ceiling and then I Saw the Sky), пьеса в песнях, текст Дж. Джордан (1995, Беркли); «Младенец Христос» (El Niño), сценич. оратория, сл. разных поэтов, библ. и др. тексты на исп., лат. и англ. яз. (2000, Париж); «Атомный доктор» (Doctor Atomic), опера в 2 актах, либр. П. Селларса (2005, Сан-Франциско); «Цветущее дерево» (A Flowering Tree), опера в 2 актах, либр. его же по инд. легенде (2006, Вена).

Др. вок. муз.: Harmonium, хор и орк., сл. Дж. Донна и Э. Дикинсон (1981); «Большая музыка для пианолы» (Grand Pianola Music), 3 жен. гол., 2 фп., дух. и уд. (1982); «Врачеватель ран» (The Wound-Dresser), бар. и орк., сл. У. Уитмена (1988); «О переселении душ» (On the Transmigration of Souls), смеш. и дет. хоры, орк. и магн. (2002).

Для орк.: «Обычные звуки в простом размере» (Common Tones in Simple Time, 1979); «Шейкерские петли» (Shaker Loops), стр. орк. (1983, ред. произв. 1978 для 7 стр.); «Учение о гармонии» (Harmonielehre, 1985); «Председатель танцует» (The Chairman Dances), фокстрот (1985); Tromba lontana («Далекая труба»), фанфара (1985); «Короткая поездка в быстрой машине» (Short Ride in a Fast Machine), фанфара (1986); «Ужасающая стать» (Fearful Symmetries, 1988); Eros Piano, фп. и орк. (1989); «Эльдорадо» (El Dorado, 1990); Концерт для скр. с орк. (1993); Lollapalooza (1995); «Слуховая коробка [Николаса] *Слонимского*» (Slonimsky's Earbox, 1996); «Валики века» (Century Rolls), фп. и орк. (1997); «Наивная и сентиментальная музыка» (Naive and Sentimental Music, 1998); «Проводник по незнакомым местам» (Guide to Strange Places, 2001); «Мой отец знал Чарлза Айвза» (My Father Knew Charles Ives, 2003); «Дхарма в Биг-Суре» (Dharma at Big Sur), электрич. скр. и орк. (2003); симф. фрагм. из опер.

Др. инстр. муз.: «Христианское усердие и деятельность» (Christian Zeal and Activity), анс. неопред. состава (1973); Grounding, 3 сакс., электр. (1975); «Китайские ворота» (China Gates), фп. (1977); «Фригийские ворота» (Phrygian Gates), фп. (1977); «Шейкерские петли» (Shaker Loops), 7 стр. (1978); Камерная симфония, 15 инстр. (1992); «Джонова книга мнимых танцев» (John's Book of Alleged Dances), стр. квартет, сэмплер (1994); «Дорожное кино» (Road Movies), скр. и фп. (1995); «Шишковатые кнопки» (Gnarly Buttons), клар. и инстр. анс. (1996); «Перекресток Аллилуйя» (Hallelujah Junction), 2 фп. (1996); «Сборный оркестр» (Scratchband), инстр. анс. с электр. усилением (1996); «Американский берсерк» (American Berserk), фп. (2001); «Сын Камерной симфонии» (Son of Chamber Symphony), 16 инстр. (2007).

Магн.: «Тяжелый металл» (Heavy Metal, 1970); «Оникс» (Onyx, 1976); «Любовная музыка Студебекера» (Studebaker Love Music, 1976); «Свет над водой» (Light Over Water, 1983); «Зловредный зефир» (Hoodoo Zephyr, 1993).

Обр. произв. Листа, *Дебюсси*, Айвза, *Бузони*, *Пьяццоллы* и др.

Лит.: T. May, ed. The John Adams Reader (Pompton Plains, NJ, 2006).

Адлер (Adler), Гвидо (1.11.1855, Айбеншюц, ныне Иванчице, — 15.2.1941, Вена). Австрийский музыковед. Учился в Венской консерватории, в т. ч. у Брукнера, и в Венском университете, где защитил диссертации по юриспруденции (1878) и музыкознанию (1880 и 1881, соответственно по истории церковной музыки до 1600 года и по истории гармонии). Преподавал музыковедческие дисциплины в пражском Немецком университете (с 1885) и Венском университете (с 1898); среди учеников — *Веберн, Веллес, Курт, Бесселер.* Основатель и руководитель ряда изданий и музыкальных учреждений (в частности, Института музыкальной науки при Венском университете), организатор конгрессов и фестивалей, один из инициаторов создания *Международного общества музыковедения* (1927). Автор трудов по истории австрийской и мировой музыки, один из первых биографов *Малера.* В основополагающей для современной музыкальной науки статье 1885 года А. предложил различать музыкознание историческое и систематическое. Задача первого — воссоздание картины развития музыкального искусства, второго — анализ музыкальных явлений методами позитивной науки. Систематическое музыкознание включает теорию музыки (в т. ч. учение о гармонии, мелодии, полифонии, ритме, форме), музыкальную эстетику и сравнительное музыкознание (ныне эту область принято именовать этномузыкознанием), а в качестве вспомогательных дисциплин — психологию музыки, музыкальную акустику, музыкальную педагогику и др. Другая важная заслуга А. — выдвижение категории стиля в центр исторического музыкознания. А. трактовал историю музыки как процесс эволюции, взаимодействия и смены стилей, а стиль — как объективную данность, подверженную законам органического развития («музыка — это организм, это множество отдельных организмов; целое формируется на основе их меняющихся взаимоотношений и взаимозависимостей»). Одним из важных следствий такого подхода стало признание роли т. н. второстепенных композиторов в формировании стиля эпохи: исследование их вклада — непременное условие получения верной, неискаженной исторической картины. Под редакцией А. был издан ряд произведений малоизвестных мастеров барокко. После поглощения Австрии нацистской Германией (1938) ему было запрещено заниматься публичной деятельностью.

Осн. труды (указ. год 1-го изд.): Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft («Сфера деятельности, методология и задачи музыкальной науки») // Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, I (1885, англ. пер. в Yearbook for Traditional Music, XIII [1981]); Richard Wagner: Vorlesungen gehalten an der Universität zu Wien (сб. лекций о Вагнере) (Leipzig, 1904, 2/1923); Josef Haydn (Wien, 1909); Der Stil in der Musik («Стиль в музыке») (Leipzig, 1911); Gustav Mahler (Leipzig, 1916); Methode der Musikgeschichte («Методология истории музыки») (Leipzig, 1919); Handbuch der Musikgeschichte («Руководство по истории музыки» под ред. А.) (Frankfurt, 1924); др. работы о мастерах венской школы, Шуберте, Брамсе и др.; ред. произв. комп. XVII—XVIII вв.

Лит.: V. Kalisch. Entwurf einer Wissenschaft von der Musik: Guido Adler (Baden-Baden, 1988).

Адлер (Adler), Ларри (собств. Лоренс Сесил) (10.2.1914, Балтимор, — 6.8.2001, Лондон). Американский исполнитель на губной гармонике. С 1949 жил в Лондоне. Снискал широкую популярность как исполнитель легкого жанра — не только музыкант, но также эстрадный юморист и шоумен. Был неутомимым пропагандистом *Гершвина* (с которым дружил в молодые годы), концертировал и записывался с ведущими джазовыми музыкантами, а затем и с поп-звездами. Вместе с тем первым среди виртуозов своего «несерьезного» инструмента сумел добиться признания в академических музыкальных кругах; для А. писали видные композиторы, в т. ч. *Воан-Уильямс* (Романс для губной гармоники, фп. и струнных, 1951) и *Мийо.* Сочинял музыку к фильмам, снимался в кино, выступал в печати как автор юморесок и ресторанный критик.

Автобиогр. It Ain't Necessarily So [слова из *«Порги и Бесс»*] (London, 1984).

Адорно (Adorno), Теодор В(изенгрунд), собств. Теодор (Людвиг) Визенгрунд (Wiesengrund) (11.9.1903, Франкфурт-на-Майне, — 6.8.1969, Бриг). Немецкий философ и музыкальный писатель, ведущий представитель франкфуртской философской школы, одна из самых видных фигур в области социологии музыки. Происходил из состоятельной еврейской семьи, получил блестящее и разностороннее домашнее образование, учился во Франкфуртском и в Венском университетах и очень рано начал академическую карьеру. С 20 лет выступал в печати как музыкальный критик. В середине 1920-х брал уроки композиции у *Берга;* среди немногочисленных музыкальных произведений А. выделяются отмеченные влиянием Берга и *Шёнберга* «Шесть коротких пьес для оркестра» (Sechs kurze Orchesterstücke) соч. 4 (1929, опубл. 1968). В 1931—33 преподавал на философском факультете Франкфуртского университета и сотрудничал с франкфуртским Институтом социальных исследований под руководством видного философа Макса Хоркхаймера (Horkheimer, 1895—1973). К этому периоду относится первая значительная работа А. по музыкальной социологии (опубл. 1932). В 1934 А. эмигрировал в Великобританию, недолго работал в Оксфордском университете, а в 1938 переехал в США, где возобновил свое сотрудничество с Хоркхаймером (чей Институт с 1934 функционировал в Нью-Йорке). За годы пребывания в США (до 1941 в Нью-Йорке, затем в Лос-Анджелесе) А. осуществил ряд крупных исследовательских проектов; среди его соавторов был *Айслер,* вместе с которым А. изучал проблемы *киномузыки.* Томас *Манн* консультировался с А. по музыкальным вопросам в период создания романа «Доктор Фаустус» (опубл. 1947). В 1949, вернувшись в ФРГ, А. возглавил кафедру философии Франкфуртского университета и — вместе с

Хоркхаймером — восстановленный Институт социальных исследований. Зрелая мысль А. характеризуется понятием «негативная диалектика» (Negative Dialektik — название труда А., опубликованного в 1966), указывающим на диалектическое (неполное, неокончательное, творческое) отрицание всякой законченности, целостности, системности во имя утверждения свободы, динамики и энтропии. Негативная диалектика, предполагающая неприятие установлений современного миропорядка, определяет антибуржуазный и антитоталитарный пафос работ А.; в прямой связи с идеей негативной диалектики находится и присущий А. принципиально не систематизированный, плотный, экспрессивный стиль изложения. Радикализм воззрений А. запечатлен в его широко известном высказывании: «Писать после Освенцима стихи — варварство». Максима А. расшифровывается примерно так: зверства нацизма порождены той же цивилизацией, что и высокое искусство, эстетизирующее эту цивилизацию, а также высокая философия, утверждающая позитивные ценности этой цивилизации, поэтому сам факт Освенцима лишает искусство и философию в их прежних формах морального права на существование. В своих самых известных трудах, имеющих отношение к музыке, — трактате «Философия новой музыки» (Philosophie der neuen Musik) и цикле лекций «Введение в социологию музыки» (Einleitung in die Musiksoziologie), — А. рассматривает совокупность музыкальных реалий (композиторское творчество, формы бытования, распространения и слушательского «потребления» музыки прошлого и настоящего) как сферу, в которой специфическим образом запечатлены историко-социальные взаимодействия, тенденции и антагонизмы. Оценивая музыкальные феномены, А. прежде всего обращает внимание на то, насколько они соответствуют или противоречат социальным структурам т. н. буржуазной цивилизации. Поэтому А. одобряет *Новую венскую школу* — «прогрессивный» (эстетически и этически приемлемый) полюс новой музыки, где происходит негативно-диалектическое преодоление этих структур, — и резко критикует «ретроградный» *неоклассицизм* (творчество *Стравинского, Хиндемита* и др.), любые формы массовой и иной коммерческой культуры, проявления «народности». А. оказал весьма значительное влияние на послевоенный западный *авангард* (в 1950—60-х он регулярно вел семинары и выступал с лекциями на летних курсах в *Дармштадте*) и на идеологию европейских левых радикалов 1960-х, которые восприняли кабинетный, чисто умозрительный, оппортунистический и во многом демагогический «негативизм» А. (равно как и близких ему по многим идейным установкам Г. Маркузе, Ж.-П. Сартра и некоторых других) как руководство к прямым действиям по подрыву основ современного западного общества.

Осн. работы о музыке: Philosophie der neuen Musik (Tübingen, 1949, рус. пер.: Философия новой музыки [М., 2001]); Versuch über Wagner (Berlin und Frankfurt, 1952); Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt (Göttingen, 1956); Musikalische Schriften, I: Klangfiguren (Berlin, 1959); Mahler: Eine musikalische Physiognomik (Frankfurt, 1960); Einleitung in die Musiksoziologie: zwölf theoretische Vorlesungen (Frankfurt, 1962, рус. пер.: Введение в социологию музыки. Двенадцать теоретических лекций // Теодор В. Адорно. Избранное: Социология музыки [М.—СПб., 1999]); Musikalische Schriften, II: Quasi una fantasia (Frankfurt, 1963); Der getreue Korrepetitor: Lehrschriften zur musikalischen Praxis (Frankfurt, 1963); Moments musicaux: neu gedruckte Aufsätze 1928—1962 (Frankfurt, 1964, рус. пер.: Музыкальные моменты. Статьи 1928—1962 гг. // Теодор В. Адорно. Избранное [указ. соч.]); Berg: der Meister des kleinsten Übergangs (Wien, 1968); Impromptus: zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze (Frankfurt, 1968); Beethoven: Philosophie der Musik (Frankfurt, 1993).

Лит.: А. Михайлов. Концепция произведения искусства у Теодора В. Адорно // О современной буржуазной эстетике, вып. 3 (М., 1972; перепечатано в: Теодор В. Адорно. Избранное [указ. соч.]); Ю. Давыдов. Идея рациональности в социологии музыки Теодора Адорно // Кризис буржуазной культуры и музыка, вып. 3 (М., 1976); А. Михайлов. Музыкальная социология: Адорно и после Адорно // Критика современной буржуазной социологии искусства (М., 1978; перепечатано в Избранном, указ. соч.); А. Михайлов. Выдающийся музыкальный критик // Сов. муз., 1988, 7 (перепечатано там же); Theodor W. Adorno. Der Komponist // Musik-Konzepte, 63—64 (1989); T. Huhn, ed. The Cambridge Companion to Adorno (Cambridge, 2004).

Айвз (Ives), Чарлз (Эдуард) (20.10.1874, Данбери, Коннектикут, — 19.5.1954, Нью-Йорк). Американский композитор. Происходил из почтенной новоанглийской протестантской семьи. С детства учился игре на фп. и органе и рано начал сочинять музыку популярных светских и духовных жанров. Творческое становление А. проходило под влиянием его отца Джорджа А. (1845—1894), бывшего капельмейстера армии северян в Гражданской войне, придерживавшегося эксцентричных взглядов на музыку. Наряду с основами академической теории музыки отец привил сыну вкус к эксперименту; впоследствии А. утверждал, что один из своих излюбленных приемов — одновременное исполнение разными оркестровыми группами совершенно различной музыки — он почерпнул у отца, который, устраивая праздничные шествия духовых оркестров, поручал им синхронно играть разные пьесы. По-видимому, к 19 годам А. уже был автором хоровых псалмов и других пьес с политональными наложениями и иными необычными эффектами (впрочем, в случае А. многие датировки сомнительны). В 1894—98 А. учился в Йельском университете у ведущего американского композитора Горацио Паркера (Parker, 1863—1919). За годы учебы написал 1-ю симфонию, несколько мастерски разработанных полифонических пьес, в т. ч. на темы популярных в США духовных и светских песен (оркестровая версия одной из таких пьес впоследствии стала третьей частью 4-й симфонии), ряд вокальных миниатюр, в т. ч. на немецкие и французские слова. Студенческие работы А. примечательны не столько своей оригинальностью, сколько искусным воспроизведением особенностей умеренно-романтического немецкого стиля, на котором строилось преподавание Паркера. В 1900—02 А. служил органистом и хормейстером Центральной пресвитерианской церкви Нью-Йорка, затем сосредоточился на бизнесе: в 1907 вместе с компаньоном открыл в Нью-Йорке страховую фирму (Ives and Myrick), со временем приобрел широкую известность как практик и теоретик страхового дела, зара-

ботал большое состояние. Финансовая независимость, освободившая А. от необходимости сочинять с учетом вкусов публики, благоприятствовала расцвету его своеобразного дара. До 2-й половины 1910-х он в свободное время продолжал регулярно писать музыку и за неполные 20 лет создал еще несколько симфоний и других произведений для оркестра, 4 сонаты для скрипки и фп., 3 сонаты для фп., множество песен для голоса с фп. и пьес для различных камерных составов. В 1920-х ухудшение здоровья А. привело к снижению его активности; ок. 1925 он перестал сочинять, а в 1929 отошел от дел. До конца жизни оказывал финансовую поддержку американским композиторам новаторского направления.

Главная отличительная черта большей части музыки А. — свобода от правил, предписанных академической традицией. Заметно опередив своих современников, А. много экспериментировал с *политональностью* и полиметрией, широко пользовался пространственными («стереофоническими») эффектами, *кластерами,* приемом *коллажа,* смело вводил в свои партитуры элемент случайности, тем самым предвосхищая *алеаторику;* в его произведениях встречаются *микрохроматические интервалы* и 12-тоновые последования с инверсиями и ракоходами. Для стиля А. особенно характерны следующие признаки: густая фактура с преобладанием остродиссонантных «многоэтажных» созвучий, часто составленных из терций, простых и альтерированных кварт или квинт (аналогичные гармонические структуры в тот же период широко использовали *Скрябин* и *Шёнберг,* с творчеством которых А. не был знаком); «прослаивание» диссонантной атональной ткани прямыми или (чаще) видоизмененными цитатами из религиозных гимнов, военных маршей, *рэгтаймов,* песен Стивена Фостера (Foster, 1826—1864) и других популярных американских композиторов-песенников XIX в., а также из музыки классиков — Бетховена, Вагнера, Брамса, Чайковского, Дворжака и др.; соединение в рамках практически любой крупной партитуры кардинально различающихся идиом, чаще всего — наивной угловатой «простонародности» и утонченного, текучего, детализированного «импрессионизма» (музыку *Дебюсси* и *Равеля* А. также, по-видимому, не слышал до конца 1910-х). Присущая А. манера прихотливо, непредсказуемо чередовать оригинальные тематические идеи и цитаты, ритмически нерегулярную густую «прозу» и мелодичную, ясную «поэзию» иногда трактуется как музыкальное предвосхищение техники «потока сознания» в творчестве таких писателей, как Дж. Джойс и У. Фолкнер.

Музыкальный стиль А. составляет единое целое с особенностями его характера и мировоззрения — такими, как искренняя вера в Бога и идеалы демократии, интеллектуальная независимость, оптимизм, новоанглийский патриотизм, экстравагантное чувство юмора, благоговение перед величием и красотой природы, живой интерес к разнообразным аспектам окружающей действительности. Все эти особенности воплотились в самых значительных партитурах А. — 3-й симфонии *«Встреча под открытым небом»,* симфонии *«Праздники»,* оркестровом диптихе «Два размышления» (включает *«Вопрос, оставшийся без ответа»* и *«Центральный парк в темноте»*), оркестровой сюите *«Три места в Новой Англии»,* сонате для фп. *«Конкорд, 1840—1860»* и четырехчастной 4-й симфонии. Последняя представляет собой самую внушительную попытку А. ответить на «вечные вопросы человеческого духа о сущности жизни». «Вечный вопрос» ставится в первой, самой лаконичной части симфонии (ее тематизм основан на фрагментах нескольких религиозных гимнов, которые звучат и в других частях). Первый ответ дает 2-я часть (Скерцо) — хаотическая картина жизни оживленной городской улицы, воссозданная «авангардными» средствами. Второй ответ (3-я часть, Фуга), напротив, строго академичен. Наконец, в финале, по мысли А., дан самый глубокий ответ, синтезирующий «реальность жизни и религиозный опыт» (в терминах музыкального языка — «авангардное» и академическое начала). Неравноценность музыкального материала во всех крупных опусах А. и гипертрофированность масштабов некоторых из них должны рассматриваться не столько как эстетический просчет или следствие небрежности, сколько как результат стремления отразить всю полноту бытия в его природных и культурных, вечных и повседневных, серьезных и легковесных проявлениях. Этим же стремлением был продиктован последний замысел А. — «Вселенская симфония» для нескольких оркестров, играющих на открытом пространстве.

А. писал главным образом для себя, без особой надежды на то, что его музыка будет исполнена. В 1920 он опубликовал сонату «Конкорд, 1840—1860» (вместе с очерком «Эссе перед сонатой» [Essays Before a Sonata]), а в 1922 — сборник 114 песен разных лет. В конце 1920-х и в 1930-х его музыку пропагандировали немногие энтузиасты, в т. ч. *Кауэлл* (автор первой обзорной статьи о творчестве А.), Н. *Слонимский,* пианист и музыковед Джон Кёркпатрик (Kirkpatrick, 1905—1991), осуществивший каталогизацию рукописей А. Более широкое признание пришло к А. только в конце жизни, после того как его 3-я симфония удостоилась Пулитцеровской *премии* за 1947 год; первый исполнитель симфонии *Харрисон* осуществил (частично вместе с Кауэллом) значительную работу по редактированию партитур А. и их подготовке к печати. Ныне А. широко признан как первый подлинно выдающийся и самобытный композитор США, классик американской национальной музыки.

Для симф. орк.: 1-я симфония (ок. 1898); 2-я симфония (1899[?]—1902); симфония «Праздники» (Holidays, ок. 1904—13); «Три места в Новой Англии» (Three Places in New England), 1-я орк. сюита (ок. 1908—17); 4-я симфония, с фп. и хором ad lib. (ок. 1909—16); увертюра «Роберт Браунинг» (Robert Browning Overture, ок. 1912—14); 2-я орк. сюита (Second Orchestral Set, ок. 1915); «Вселенская симфония» (Universe Symphony), неоконч.; др. неоконч. произв.

Для кам. или мал. орк.: 3-я симфония «Встреча под открытым небом» (The Camp Meeting, ок. 1901—12); «Вопрос, оставшийся без ответа» (The Unanswered Question, 1906[?]); «Центральный парк в темноте» (Central Park in the Dark, 1906); «Звуковые пути» (Tone Roads) № 1 и 3 (ок. 1913—14); множество миниатюр, частично объединенных в сюиты (ок. 1915—25); юношеские и неоконч. произв., в т. ч. для дух. орк.

Кам.-инстр. муз.: 1-й стр. квартет «Из Армии спасения» (From the Salvation Army, ок. 1896—99); 2-й стр. квартет (ок. 1913—15); сонаты для скр. и фп. № 1 (ок. 1908—14),

2 (ок. 1914—17), 3 (1914), 4 «Детский день на собрании под открытым небом» (Children's Day at the Camp Meeting, 1906—16[?]); Трио для фп., скр. и влч. (ок. 1909—10); пьесы.

Фп. муз.: «Соната на трех листах» (Three-Page Sonata) для фп. и колокольчиков ad lib. (1905[?]); 1-я соната (ок. 1902—09[?]); 2-я соната «Конкорд, 1840—1860» (Concord Mass. 1840—60) с фл. ad lib. (ок. 1915[?]); этюды, марши и др. пьесы, в т. ч. для 2 фп., настроенных в отношении 1/4 тона друг к другу (1923—24).

Орг. муз.: Вариации на песню «Америка» (Variations on 'America', ок. 1891—1910); пьесы.

Вок. муз.: «Небесная страна» (The Celestial Country), кантата для солистов, хора и орк., сл. Г. Олфорда (1898—1902); ок. 190 песен и романсов на сл. амер., брит., нем., франц. поэтов; псалмы и др. духовные произв. для хора, в т. ч. с орг.; светские произв. для хора, в т. ч. с орк. или инстр.

Лит. работы: Essays Before a Sonata (New York, 1920); Memos («Мемуары») (New York, 1972); Essays Before a Sonata, The Majority and Other Writings («„Эссе перед сонатой", „Большинство" и другие работы») (New York, 1999).

Лит.: H. and S. Cowell. Charles Ives and his Music (New York, 1955, 3/1983); P. Garland, ed. Soundings: Ives, Ruggles, Varèse (Santa Fe, 1974); R. S. Perry. Charles Ives and the American Mind (Kent, OH, 1974); G. Vinay. L'America musicale di Charles Ives (Torino, 1974); D. Wooldridge. Charles Ives: a Portrait (London, 1975); F. R. Rossiter. Charles Ives and his America (New York, 1975); H. W. Hitchcock. Ives (London, 1977); С. Павлишин. Чарлз Айвз (М., 1979); J. P. Burkholder. Charles Ives: the Ideas Behind the Music (New Haven, 1985); А. Ивашкин. Чарлз Айвз и музыка XX века (М., 1991); W. Rathert. The Seen and Unseen: Studien zum Werk von Charles Ives (München, 1991); L. Starr. A Union of Diversities: Style in the Music of Charles Ives (New York, 1992); J. P. Burkholder. All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing (New Haven, 1995); L. Kramer. Cultural Politics and Musical Form: the Case of Charles Ives // Classical Music and Postmodern Knowledge (Berkeley, 1995); P. Lambert. The Music of Charles Ives (New Haven, 1997); J. Swafford. Charles Ives: a Life with Music (New York, 1996); J. P. Burkholder, ed. Charles Ives and his World (Princeton, 1996); G. Block, J. P. Burkholder, eds. Charles Ives and the Classical Tradition (New Haven, 1996); P. Lambert, ed. Ives Studies (Cambridge, 1998); S. Feder. The Life of Charles Ives (Cambridge, 1999); Charles Ives // Musik-Konzepte, 123 (2004).

Аймерт (Эймерт, Eimert), Герберт (8.4.1897, Бад-Кройцнах, — 15.12.1972, Кёльн). Немецкий теоретик новой музыки и композитор. Учился в Кёльнской ВМШ (1919—24) и Кёльнском университете (1924—30). Был одним из ранних приверженцев *додекафонии,* сочинял 12-тоновую музыку с начала 1920-х; в книге Atonale Musiklehre описал композиционные методы *Хауэра* и раннего «додекафониста» российского происхождения Ефима Голышева (1897—1970), а в пособии Lehrbuch der Zwölftontechnik — технику *Шёнберга,* дополнив ее собственными соображениями относительно возможностей конструирования 12-тоновых рядов и манипуляций с ними. С 1927 работал в Кёльне на Западногерманском радио (Westdeutsche Rundfunk), выступал как музыкальный критик. По окончании войны вернулся к работе на Западногерманском радио и в 1951 основал там первую в мире студию *электронной музыки* (руководил ею до 1962). Его «Четыре пьесы» (Vier Stücke) 1953 года — одна из самых ранних композиций, созданных на основе электронно синтезированного звука. Пользуясь электроникой, А. сохранял верность *серийной технике:* он трактовал электронику как средство, позволяющее адекватно, без вмешательства субъективного фактора, воплотить структурные принципы, укорененные в творчестве *Веберна.* С 1955 вместе со *Штокхаузеном* редактировал журнал Die Reihe (нем. «*серия*») — влиятельный орган музыкального *авангарда* 1950—60-х; на его страницах, а также в позднем труде по основам серийной техники, разрабатывал идею одновременной сериализации нескольких параметров музыки (ср. *Сериализм*). Преподавал в *Дармштадте* и (с 1965) в Кёльнской ВМШ; среди его учеников — *Хёллер.*

Осн. теор. труды: Atonale Musiklehre («Учение об атональной музыке») (Leipzig, 1923); Lehrbuch der Zwölftontechnik («Учебник 12-тоновой техники») (Wiesbaden, 1950, неоднокр. переизд.); Grundlagen der musikalischen Reihentechnik («Основы серийной техники в музыке») (Wien, 1963); Das Lexikon der elektronischen Musik («Лексикон электронной музыки», в соавт. с Г. У. Гумпертом [Humpert]) (Regensburg, 1973).

Айнем (Эйнем, Einem), Готфрид фон (24.1.1918, Берн, — 12.7.1996, Оберндюрнбах, Нижняя Австрия). Австрийский композитор, отпрыск знаменитого венгерского рода Хуньяди. Получил домашнее музыкальное образование. С 1938 работал коррепетитором в *Байройте,* затем в Берлине, где в 1941—43 брал уроки композиции у *Блахера* — будущего либреттиста нескольких опер А. Важнейшим стилистическим ориентиром для А., как и для Блахера, служил *неоклассицизм* Стравинского. Первый крупный успех ему принес балет «Принцесса Турандот» (1944), тогда как Концерт для оркестра, исполненный в том же году п/у *Караяна,* подвергся в нацистской печати острой критике за злоупотребление «джазовыми» ритмами. В годы нацизма А. неоднократно допрашивался гестапо по подозрению в сотрудничестве с противниками режима, но избежал серьезных преследований. После войны обосновался в Зальцбурге, до 1951 входил в совет директоров *Зальцбургского фестиваля.* Международная известность пришла к А. в 1947, когда на Зальцбургском фестивале состоялась премьера его оперы «Смерть Дантона» по одноименной драме Георга Бюхнера. С 1953 А. жил в Вене, где играл видную роль в музыкально-общественной жизни: возглавлял общество Концертхауз (с 1961) и общество авторов, композиторов и музыкальных издателей (1965—70), преподавал в Венской ВМШ (1963—72), выступал со статьями по вопросам социологии музыки. Важнейшую часть обширного и многожанрового наследия А. составляют оперы, написанные традиционным и достаточно эклектичным языком (помимо Стравинского и Блахера источниками влияния на А. были *Штраус,* ранний *Шёнберг, Берг, Вайль*), но при этом сценически эффектные, мастерски оркестрованные, с качественными словесными текстами; наряду с Блахером постоянным либреттистом А. была его жена Лотте Ингриш (Ingrisch). Помимо «Смерти Дантона» относительно широкую известность снискали «Процесс» по одноименному роману Франца Кафки и «Визит старой дамы» на текст одно-

именной драмы Фридриха Дюрренматта. Опера «Свадьба Иисуса» (где партия Марии Магдалины поручена эстрадной певице) подверглась официальному осуждению католической церкви за святотатственную трактовку евангельского сюжета и быстро сошла со сцены. Среди первых интерпретаторов произведений А. были музыканты мирового класса, в т. ч. *Фричай* («Смерть Дантона»), *Бём* («Процесс»), *Людвиг* (центральная роль в «Визите старой дамы»), *Фишер-Дискау*, Юлия Варади и *Джулини* (кантата «К потомкам»), но как оперы А., так и его опусы концертных жанров ныне звучат редко. Между тем характерный венский шарм и ироничный юмор, присущие многим работам А., обусловили особую притягательность его фигуры для ряда более молодых австрийских композиторов, дистанцировавшихся от строгостей *авангарда;* влияние А. прослеживается в творчестве таких лидеров новой австрийской музыки, как *Грубер* (бравший у А. частные уроки) и *Швертзик*.

Оперы: «Смерть Дантона» (Dantons Tod), в 2 частях, либр. Б. Блахера и А. по Г. Бюхнеру (1947, Зальцбург); «Процесс» (Der Prozess), в 9 сценах, либр. Блахера и Х. фон Крамера по Кафке (1953, там же); «Разорванный человек» (Der Zerrissene), в 2 актах, либр. Блахера по И. Н. Нестрою (1964, Гамбург); Der Besuch der alten Dame («Визит старой дамы»), в 3 актах, текст Ф. Дюрренматта (1971, Вена); «Коварство и любовь» (Kabale und Liebe), в 2 частях, либр. Блахера и Л. Ингриш по Шиллеру (1976, Вена); «Свадьба Иисуса» (Jesu Hochzeit), опера-мистерия в 2 актах, либр. Ингриш (1980, Вена); «Принц Шоколад» (Prinz Chocolat), муз. сказка в 5 эпизодах, либр. ее же (1983, Берн); «Тулифант» (Der Tulifant), в 3 актах, либр. ее же (1984, пост. 1990, Вена); «Улыбка Люцифера» (Luzifers Lächeln), одноакт. кам. опера, либр. ее же (1996, пост. 1998, Вена).

Балеты: «Принцесса Турандот» (Prinzessin Turandot), в 2 сценах, либр. *Малипьеро* (1944, Дрезден); «Рондо Золотого тельца» (Rondo vom goldenen Kalb), 3 ноктюрна, либр. Т. Гзовской (1952, Гамбург); «Танец сердца (Смерть и воскресение балерины)» (Pas de coeur [Tod und Auferstehung einer Ballerina]), в 2 сценах, либр. Х. фон Крамера (1952, Мюнхен); «Счастье, смерть и сон» (Glück, Tod und Traum), танц. серенада, либр. И. Георги (1954, Альпбах); «Медуза» (Medusa), в 3 сценах, либр. М. Г. Гофмана (1957, Вена).

Для орк. (осн. произв.): Каприччо (1943); Концерт для орк. (1943); «Музыка для оркестра» (Orchestermusik, 1947), Серенада, 2 стр. орк. (1949); Фп. концерт (1955); «Метаморфозы» (Wandlungen, 1956); «Симфонические сцены» (Symphonische Szenen, 1956); Баллада (1957); «Танцевальное рондо» (Tanz-Rondo, 1959); «Филадельфийская симфония» (Philadelphia Symphony, 1961); «Ноктюрны» (Nachtstücke, 1960); Скр. концерт (1967); «Венская симфония» (Wiener Symphonie, 1976); 2-й фп. концерт «Ариетты» (Arietten, 1977); «Ласло Хуньяди» (Hunyadi László, 1981); Орг. концерт (1981); «Мюнхенская симфония» (Münchner Symphonie, 1983); 4-я симфония (1986); Concertino Carintico («Каринтийское концертино», 1988); «Фракталы» (Fraktale, 1992); «Словацкая сюита» (Slowakische Suite), стр. (1995); сюиты из опер и балетов.

Др. инстр. муз. (осн. произв.): Соната для скр. и фп. (1949); 2 каприса, клав. (1969); «Зрелый дивертисмент» (Reifliches Divertimento), скр., альт, влт. и фп. (1972); 1-й стр. квартет (1975, на материале оперы «Визит старой дамы»); Дух. квинтет (1975); Соната для скр. (1976); 2-й стр. квартет (1977); 3-й стр. квартет (1980); Соната для альта (1980); 4-й стр. квартет (1981); Соната для орг. (1981); «Догадки насчет Лотти» (Vermutungen über Lotti), 10 каприсов для фп. (1983); Стр. трио (1984); Соната для влч. и фп. (1985); Sonata enigmatica («Загадочная соната»), кб. (1987); «О крысе, о бобре и о медведе» (Von der Ratte, vom Biber und vom Bären), серенада для клар., фаг. и влт. (1988); Квартет для фл. и стр. трио (1988); 5-й стр. квартет Festina lente («Спеши медленно», 1989—91); «Живопись К.-Х. Кальтнера» (Karl-Hartwig Kaltners Malerei), дивертисмент для 5 медн. дух. (1993); 7 портретов, фп. (1995); пьесы для дух. соло и др.

Др. вок. муз. (осн. произв.): песни для гол. с фп. на сл. вост. поэтов в нем. пер. (всего ок. 30, 1944—51); «О любви» (Von der Liebe), сопр. и орк., сл. Х. Р. Хименеса, *Брехта* и Г. Мистраль (1961); «Камерные песни» (Kammergesänge), м.-сопр. и кам. орк., сл. из кит. и япон. поэзии в нем. пер. (1964); Rosa Mystica, 8 песен для м.-сопр. и кам. орк., сл. Г. К. Артмана (1972); «К потомкам» (An die Nachgeborenen), кантата для м.-сопр., бар., хора и орк., сл. Брехта, Ф. Гёльдерлина и Софокла (1973); «Прощай, госпожа Земля» (Leb wohl, Frau Welt), вок. цикл для гол. с фп., сл. Г. Гессе (1974); «Добрые советы» (Gute Ratschläge), кантата для м.-сопр., хора и гит., сл. разных авторов (1982); «Мимоходом» (Unterwegs), цикл хоров a cappella, сл. Л. Ингриш и др. (1982); Missa Claravallensis, солисты, хор и уд. (1987); «Зерцало алхимика» (Der Alchemistenspiegel), м.-сопр. или бар. и кам. орк., сл. Ингриш (1990); «Звериный реквием» (Tier-Requiem), сопр., чтец, хор и орк., сл. ее же (1993); др. песни и вок. циклы для гол. с фп. и с гит., в т. ч. на сл. Ингриш; хоры.

Кн.: Komponist und Gesellschaft («Композитор и общество») (Karlsruhe, 1967); Ich hab' unendlich viel erlebt («Я бесконечно много пережил») (Wien, 1995).

Лит.: F. Saathen. Einem-Chronik: Dokumentation und Deutung (Wien, 1982); H. Hopf und B. Sonntag, Hrsg.: Gottfried von Einem: Ein Komponist unseres Jahrhunderts (Münster, 1989); K. Lezak. Das Opernschaffen Gottfried von Einems (Wien, 1990); L. Ingrisch: Ratte und Bärenfräulein: die Jenseitsreise des Gottfried von Einem (Vienna, 1997).

Айслер (Эйслер, Eisler), Ганс (6.7.1898, Лейпциг, — 6.9.1962, Восточный Берлин). Немецкий композитор, сын философа-неокантианца Рудольфа А. В 1901 семья А. переселилась в Вену. В 1919—23 А. учился у *Шёнберга*, чьим влиянием отмечены первые художественно примечательные опусы А., датированные 1-й половиной 1920-х, — 2 сонаты и 2 серии пьес для фп., Дивертисмент для квинтета духовых, вокальные миниатюры. Музыка А. этого периода сложна по фактуре, атональна (А. одним из первых вслед за Шёнбергом освоил *додекафонию*), насыщена разнообразными событиями, не лишена своеобразного изящества и юмора. Об ироничном складе дарования А. свидетельствуют, в частности, вокальный цикл «Пальмштрём», созданный по просьбе Шёнберга для исполнения в одной программе с *«Лунным Пьеро»* и предназначенный для сходного состава (голос [*речевое пение*] и 4 инструменталиста) и гротескные «Газетные вырезки» для голоса с фп. С 1925 А. преподавал в Берлине, где проникся левыми политическими идеями и в 1926 подал заявление о вступлении в Коммунистическую партию Германии. Тогда же, рассорившись с Шёнбергом, отказался от сложных форм и композиционных приемов современной музыки и переключился на сочинение политических песен и музы-

ки к спектаклям (а позднее — также к фильмам) на темы классовой борьбы. Сотрудничал с такими видными активистами левого движения, как поэт Эрих Вайнерт (Weinert), актер и певец Эрнст Буш (Busch), поэт и драматург *Брехт;* первыми значительными и нашумевшими совместными работами А. и Брехта стали «поучительная пьеса» (нем. Lehrstück) «Высшая мера» (1930) и сценическая адаптация романа М. Горького «Мать» (1932). Песни А., с текстами радикально «красной» направленности, в энергичных маршевых ритмах, по большей части в миноре (характерна не забытая доныне «Солидарность» [Solidarität]), снискали широкую популярность не только в догитлеровской Германии, но и в других странах Западной Европы, и обеспечили композитору благосклонность сталинского руководства СССР. А., в свою очередь, активно пропагандировал в песнях «достижения» сталинского режима. До прихода Гитлера к власти преподавал в Марксистской рабочей школе, писал для коммунистических газет. В 1933 покинул нацистскую Германию и несколько лет занимался преимущественно сочинением музыки для театра и кино в разных европейских странах, параллельно выполняя функции руководителя музыкального бюро Коминтерна. К этому же периоду относятся серия камерных кантат на слова итальянского писателя левого толка Иньяцио Силоне и два масштабных вокально-оркестровых опуса на тексты Брехта — реквием «Ленин» (написан по советскому заказу) и антифашистская «Немецкая симфония» в 11 вокальных и инструментальных частях. В этих и некоторых других партитурах 1930-х А. возвращается к додекафонии, которую, впрочем, использует непоследовательно. В 1938 А. переехал в США, где продолжил сотрудничество с Брехтом (сочинил на его стихи ряд разнообразных по стилю вокальных миниатюр) и работу в области *киномузыки* (с 1942 — в Голливуде), преподавал. В соавторстве с *Адорно* написал труд о музыке в кино, где разрабатываются идеи о независимости звукового ряда от визуального и о необходимости обогатить арсенал киномузыки сложными новейшими техниками композиции. Среди его произведений концертных жанров выделяется неожиданно изысканная додекафонная сюита для 5 инструменталистов «Четырнадцать способов описания дождя», посвященная Шёнбергу (с которым А. успел примириться) к его 70-летию и открывающаяся его «монограммой» a-d-es-c-h-e-b-g. Сравнительно изысканная манера письма отличает и многие из Lieder А., сочиненных в 1942—43 и впоследствии изданных под названием «Голливудская книга песен» (Hollywood Liederbuch, всего 50 миниатюр на слова Брехта, а также поэтов прошлого — Гёльдерлина, Мёрике и др.). В ходе кампании 1947—48 года по разоблачению «агентов коммунизма» А. был обвинен в «антиамериканской деятельности» и выслан из США. В 1950 поселился в Восточном Берлине и остаток жизни посвятил работе в духе *социалистического реализма*, лишь изредка, преимущественно в Lieder на стихи немецких классиков, позволяя себе некий минимум субъективной выразительности. Написал музыку государственного гимна ГДР (1949, слова Иоганнеса Бехера), множество прикладных партитур, ряд статей и эссе, в т. ч. о кризисе западной музыки и о путях развития музыки в социалистическом обществе. Преподавал в Восточноберлинской ВМШ, ныне носящей его имя, был удостоен всевозможных государственных почестей. Репутация А. как идейно непоколебимого художника на службе репрессивного режима ГДР долгое время мешала по достоинству оценить эстетические качества его «чистой» музыки, но в последнее время интерес к личности и творчеству А. — композитора, которого Шёнберг назвал «единственным независимо мыслящим» из всех своих учеников — заметно оживился.

Вок. муз. (осн. произв. конц. жанров): ранние песни на сл. нем., австр. и вост. поэтов (ок. 50, 1917—20); 6 песен соч. 2, гол. с фп. (1922); «Пальмштрём» (Palmström), 5 стихотв. соч. 5, гол., фл., клар., скр. (тж. альт) и влч., сл. К. Моргенштерна (1924); «Дневник Ганса Айслера» (Tagebuch des Hanns Eisler) соч. 9, 3 жен. гол., тен., скр. и фп., сл. А. (1926); «Газетные вырезки» (Zeitungsausschnitte), 10 песен соч. 11, гол. с фп. (1926); «Ленин» (Lenin), реквием, м.-сопр., бар., хор и орк., сл. Брехта (1935—37); 9 кам. кантат, гол. и 4 инстр., сл. Брехта (№ 1), Силоне (№ 2—8) и А. (№ 9) (1937); «Немецкая симфония» (Deutsche Sinfonie) соч. 50, солисты, хор и орк., сл. Брехта, а тж. Ю. Битнера и А. (1935—39); «Голливудские элегии» (Die Hollywood-Elegien), 8 песен, гол. с фп., сл. Брехта (1942); 5 фрагментов из Анакреона в пер. Э. Мёрике, гол. с фп. (1943); 6 фрагментов из Ф. Гёльдерлина, гол. с фп. (1943); «Счастливое плавание» (Glückliche Fahrt), сопр. и орк., сл. Гёте (1946); «Рапсодия» (Rhapsodie), сопр. и орк., сл. Гёте (1949); «Пример» (Das Vorbild), к.-а. и мал. орк., сл. Гёте (1952); «Строгие напевы» (Ernste Gesänge), 7 песен, бар. и стр. орк., сл. Гёльдерлина, Дж. Леопарди и др. (1936—62).

Песни, баллады, хоры на политически актуальные сл. (ок. 150, 1927—61); **песни для детей.**

Муз. к фильмам (ок. 40, 1927—62) **и спект.** (ок. 40, 1927—61, в т. ч. по пьесам Брехта «Высшая мера» [Die Massnahme, 1930, Берлин], «Мать» [Die Mutter, 1932, там же], «Жизнь Галилея» [Leben des Galilei, 1947, Лос-Анджелес] и др.).

Орк. муз.: «Маленькая симфония» (Kleine Sinfonie) соч. 29 (1932); произв. на осн. муз. для кино и театра.

Др. инстр. муз. (осн. произв.): 1-я соната для фп. соч. 1 (1923); 4 пьесы для фп. соч. 3 (1923); Дивертисмент для дух. квинтета соч. 4 (1923); 2-я соната для фп. соч. 6 (1924); Дуэт для скр. и влч. соч. 7 (1924); 8 пьес для фп. соч. 8 (1925); 7 пьес для фп. соч. 32 (1933); Прелюдия и фуга на тему B-A-C-H для стр. трио соч. 46 (1934); Соната для фл., гоб. и арфы соч. 49 (1935); Соната для скр. и фп. «Дорожная» (Reisesonate, 1937); Стр. квартет соч. 75 (1938); «Четырнадцать способов описания дождя» (Vierzehn Arten, den Regen zu beschreiben), фл., клар., скр. (тж. альт), влч. и фп., соч. 70 (1940); 3-я соната для фп. (1943); произв. для кам.-инстр. анс. на осн. муз. для кино и театра.

Лит. работы: Composing for the Films («Музыка для кино»), в соавт. с Адорно (London, 1947, псоднокр. переизд.); Johann Faustus («Иоганн Фауст»), оперное либр. (Berlin, 1952); Reden und Aufsätze («Речи и статьи») (Berlin, 1959); Materialen zu einer Dialektik der Musik («Материалы к диалектике музыки») (Berlin, 1973); Musik und Politik: Schriften 1924—1948 («Музыка и политика: работы 1924—48») (Leipzig, 1973); Musik und Politik: Schriften 1948—1962 (Leipzig, 1982).

Лит.: М. Друскин. Г. Эйслер о своем времени и о себе // он же. Исследования. Воспоминания (Л.—М., 1977); Э. Клемм. Г. Эйслер. Творческий портрет (М., 1979, 1-е изд. нем. оригинала 1973); И. Нестьев. Г. Эйслер, его время, его песни (М.,

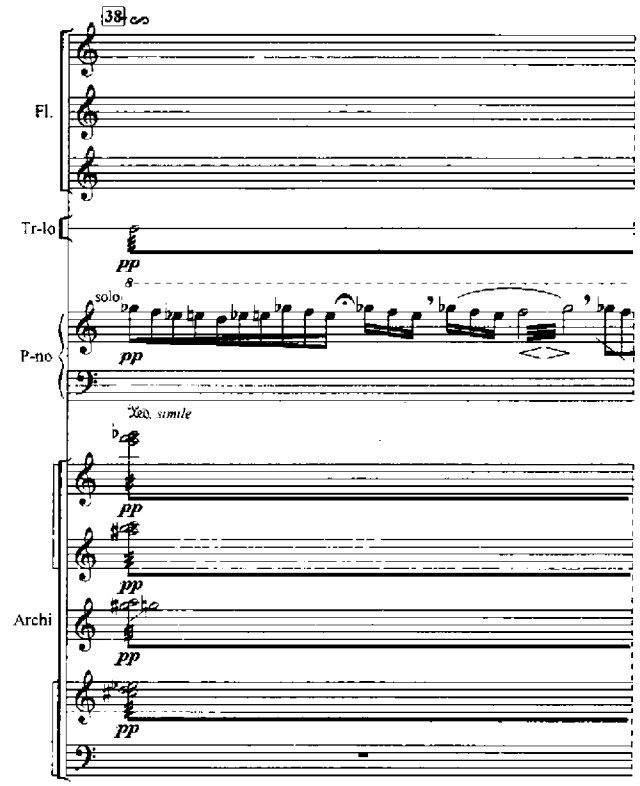
1981); A. Betz. Hanns Eisler: Political Musician (Cambridge, 1982); J. Schebera. Hans Eisler: eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten (Mainz, 1998).

Академия Сент-Мартин-ин-зе-Филдс (Академия св. Мартина-в-Полях, Academy of St Martin-in-the- Fields). Британский камерный оркестр, основан в 1959 *Мэрринером*. Первое время давал концерты в лондонской церкви св. Мартина-в-Полях. В репертуаре оркестра — музыка XVIII—XX вв. Среди других дирижеров оркестра — концертмейстеры 1-х скрипок Айона Браун (Brown, 1941—2004) и Кеннет Силлито (Sillito, p. 1939), *Перайя* (главный приглашенный дирижер с 2000), Дэниэл Хардинг (Harding, p. 1975), *Рождественский*. В 1975 был основан хор А. С.-М.-и.-з.-Ф.

Аккардо (Accardo), Сальваторе (p. 26.9.1941, Турин). Итальянский скрипач, дирижер. Учился в Неаполе и Сиене, в 1955—58 выиграл несколько международных конкурсов. Известен прежде всего как стильный и виртуозный интерпретатор Баха, Вивальди и Паганини (записал все его каприсы и концерты с *Дютуа*), мастерски исполняет и другую скрипичную классику, а также новую музыку; для А. писали, в частности, *Ксенакис, Донатони* и *Шьяррино*. Часто выступает в ансамблях. В 1968 основал камерный оркестр в Турине, в 1972—77 руководил известным римским камерным оркестром I musici. В 1994 возглавил СО неаполитанского оперного театра Сан-Карло.

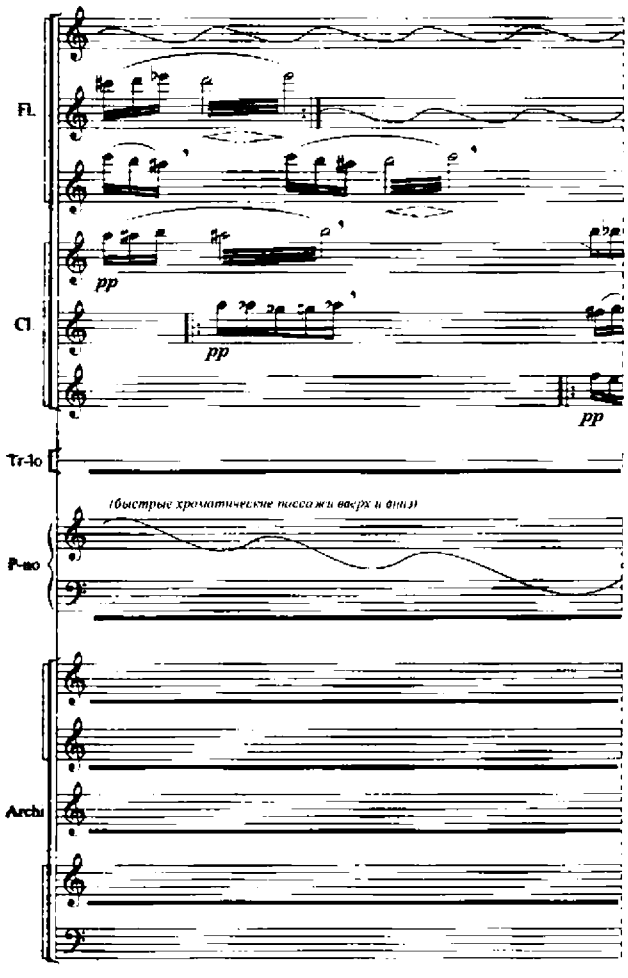
«Ала и Лоллий» — см. *«Скифская сюита»*.

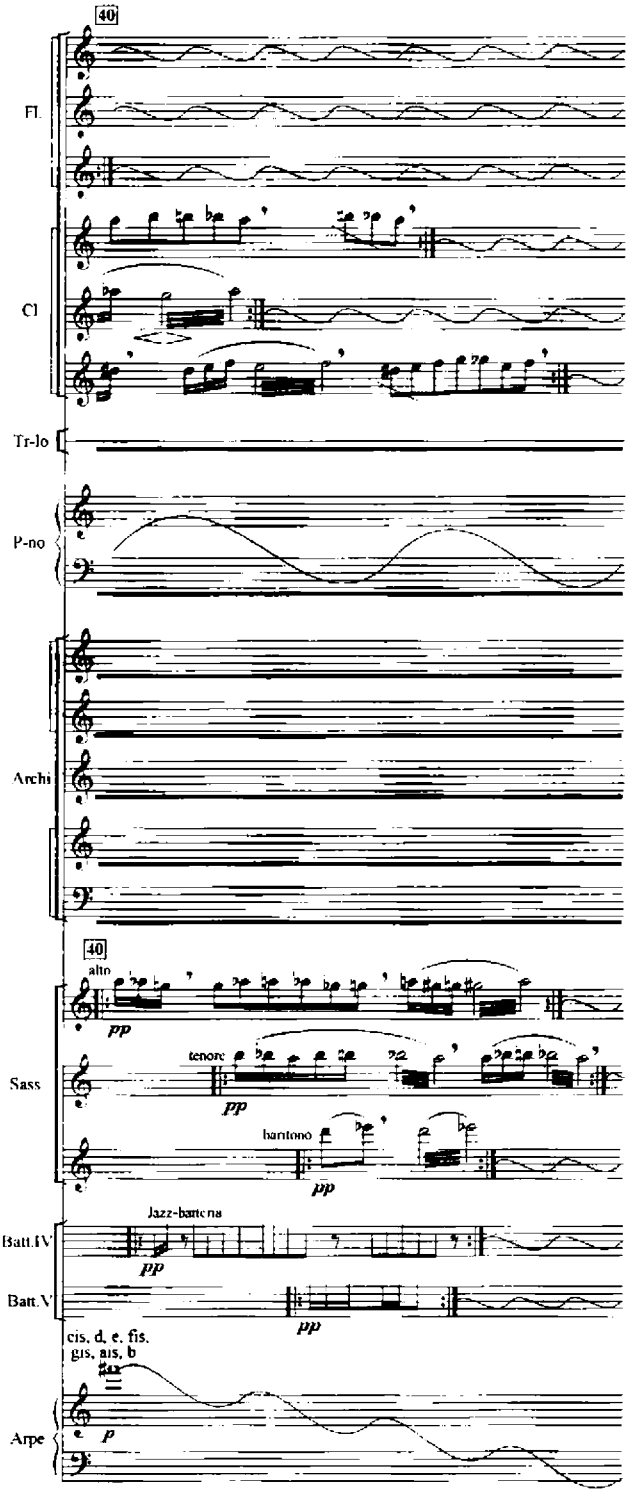
Алеаторика (от лат. alea — «игральная кость», «жребий»). Метод композиции, при котором форма и/или фактура музыкального произведения в значительной степени обусловливаются случайными факторами. Термином «А.», вошедшим в употребление после публикации статьи *Булеза* Aléa (1957), недифференцированно обозначаются различные приемы. Один из них — преднамеренное ограничение автором собственной инициативы при сочинении отдельных музыкальных событий и выборе порядка их следования. Такую А. культивировал *Кейдж*. Характерна его 45-минутная «Музыка перемен» для фп. (в 4 тетрадях, 1951), где порядок фрагментов, их темп, громкость и другие параметры определены методом гадания по древнекитайской «Книге перемен» (И-цзин). Эта музыка, созданная с помощью «жеребьевки», т. е. в полном соответствии с этимологией термина «А.», зафиксирована в виде традиционного нотного текста и, по идее, должна играться точно по нотам. Иной, но, по существу, похожий вид А. — предоставление исполнителю права играть отдельные, записанные обычной нотацией, фрагменты произведения в произвольном порядке. Данный вид А. известен также как мобильная (открытая) форма; его ранний образец — «Мозаичный квартет» *Кауэлла* (1935), части которого могут исполняться в любой последовательности и по нескольку раз. Первым значительным европейским опытом в мобильной форме считается 11-я пьеса для фп. (Klavierstück XI) *Штокхаузена* (1956), записанная на листе бумаги в виде 19 не связанных между собой от-





(продолжение нотного примера)





рывков — «групп». Пианист может начать с любой группы и играть группы в любом порядке, в т. ч. опуская одни и повторяя другие в новом темпе и регистре, с измененной динамикой и артикуляцией; композитор считал желательным, чтобы в течение концерта пьеса исполнялась по меньшей мере дважды. Булез реализовал идею мобильной формы в ряде опусов, созданных начиная с 1957 (впервые — в 3-й сонате для фп.). Видными приверженцами мобильной формы были *Браун* (в США), *Пуссёр* и *Букурешлиев* (в Европе).

Другой вид А. — фиксация музыкальных идей с помощью знаков, не несущих никакой или почти никакой конкретной музыкальной информации, т. е. рисунков, фигур, словесных «намеков», трактовка которых всецело или в основном зависит от интерпретатора (см. *Графическая нотация*). С начала 1950-х в этом направлении экспериментировали *Фелдман* и Браун; графические «партитуры» (иногда с небольшим количеством «настоящих» нот) встречаются у Кейджа, *Хаубенштока-Рамати*, Штокхаузена, *Буссотти*, *Кардью* и др. Графические партитуры австрийского композитора греческого происхождения Анестиса Логотетиса (Logothetis, 1921—1994) представляют самостоятельный интерес как произведения абстрактного изобразительного искусства. Сюда же — чисто словесные инструкции к групповым импровизациям (*«Из семи дней»* Штокхаузена и др.).

Идея формы, рождающейся в процессе случайного отбора, и письменная фиксация музыки без помощи

нот имели сравнительно краткую историю; к началу 1970-х эти типы А. отошли на дальний план даже в творчестве их виднейших адептов. С другой стороны, достаточно широкое распространение получила «умеренная» разновидность А., не влияющая на форму произведения в целом, но допускающая внутри нее частично или полностью импровизируемые фрагменты и неполную согласованность горизонтальных линий в вертикальной плоскости. Поскольку композитор сохраняет контроль над большинством существенных параметров своей музыки, такую А. именуют контролируемой или ограниченной. В качестве приема, вносящего элемент энтропии в детерминированную структуру целого, ее особенно широко и разнообразно применял *Лютославский*; она вошла в арсенал таких мастеров, как *Мадерна, Хубер, Денисов, Такэмицу, Кагель, Щедрин* и многие другие. Образцом записи ограниченной А. может служить показанный в нотном примере (с. 26—27) фрагмент Концерта для симфонического и эстрадного оркестров *Губайдулиной*. Исполнители на духовых и ударных должны независимо друг от друга в свободном ритме воспроизводить пассажи, заключенные между знаками повторения и, как это часто делается, помеченные вначале символом ∽; этот процесс продолжается в течение всего промежутка времени, отмеченного «синусоидами». В записи партий фп. и арфы использована простейшая графическая нотация, допускающая, помимо ритмической, также некоторую звуковысотную неопределенность.

Лит.: P. Boulez. Aléa // Nouvelle revue française, 1957, no. 59, перепечатано в: Relevés d'apprenti (Paris, 1966), рус. пер. в: Ориентиры I. Избранные статьи (М., 2004); K. Boehmer. Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik (Darmstadt, 1988, 1-е изд. 1967); W. Lutosławski. O roli elementu przypadku w technice komponowania // Res facta, I (1967); S. Feisst. Der Begriff 'Improvisation' in der neuen Musik (Sinzig, 1997).

«Александр Невский». Кантата *Прокофьева* для меццо-сопрано, хора и оркестра соч. 78 на тексты композитора и Владимира Луговского (1939). Основана на музыке к одноименному фильму Сергея Эйзенштейна (1938) о победе русского войска над крестоносцами тевтонского ордена в 1242 году; этим фильмом знаменитый режиссер откликнулся на «социальный заказ» исторического момента, когда отношения между сталинским СССР и гитлеровской Германией серьезно ухудшились, и война между ними казалась неизбежной. Как Эйзенштейн в фильме, так и Прокофьев в кантате дали образец советского историко-героического полотна, включающего эпизоды вражеского нашествия, всенародного патриотического подъема, генеральной битвы и оплакивания павших и увенчанного триумфальным эпилогом. Части произведения: 1. «Русь под игом монгольским» (оркестр); 2. «Песня об Александре Невском» (хор и оркестр); 3. «Крестоносцы во Пскове» (фантазия на тему стилизованного гимна крестоносцев Peregrinus expectavi, хор и оркестр); 4. «Вставайте, люди русские» (хор и оркестр); 5. «Ледовое побоище» (оркестр, в 1-й половине также хор крестоносцев со словами гимна Peregrinus expectavi); 6. «Мертвое поле» (меццо-сопрано, оркестр); 7. «Въезд Александра во Псков» (хор и оркестр). Две противостоящие силы — русские и крестоносцы — изображаются стилистически контрастными средствами: «русский» тематизм основан на выразительных диатонических мелодиях, тогда как «католическая» музыка подчеркнуто абстрактна и диссонантна, сопровождается громкими и резкими звучаниями медных духовых и ударных. В развернутой картине «Ледового побоища» батальная коллизия показана через столкновение этих двух идиом. Продолжительность кантаты — ок. 40 минут. Первое исполнение — 17 мая 1939, Москва, дирижер автор.

Алéн (Alain), Жеан (Арист) (3.2.1911, Сен-Жермен-ан-Ле, — 20.6.1940, Пти-Пюи). Французский композитор и органист. Сын органиста, композитора и органного мастера Альбера А. (1880—1971). Первые уроки получил у своего отца, в 1927—39 учился в Парижской консерватории, в т. ч. у *Дюпре* (орган) и *Дюка* (композиция). В 1935—39 служил органистом церкви св. Николая в Мезон-Лаффитт близ Парижа, играл также в одной из парижских синагог. С началом 2-й мировой войны был призван в армию и погиб на фронте в предпоследний день боевых действий между Францией и Германией. За 10 лет творческой деятельности написал ок. 120 произведений, большей частью небольших, в т. ч. ок. 30 для органа. Органная музыка А., составляющая наиболее ценную часть его наследия, многообразна и самобытна. Часть его пьес продолжает французскую барочную традицию церковного органного музицирования («Постлюдия к службе Повечерия» [Postlude pour l'office de complies, 1930], «Цистерцианский хорал» [Choral Cistercien, 1934], хоралы в дорийском и во фригийском ладу [1935] и др.), в иных подчеркнут элемент утонченной импрессионистской «звукописи» («Висячий сад» [Le jardin suspendu, 1934]) или экзотический элемент («Два танца к Агни Явиште» [Deux danses à Agni Yavishta, 1934] по мотивам индийской мифологии, 2-я фантазия [1936], изобилующая интонациями «ориентального» типа с увеличенными и уменьшенными интервалами), запечатлены причудливые или возвышенные поэтические образы (1-я фантазия [1933], часто исполняемые «Литании» [Litanies, 1937], «Монодия» [Monodie, 1938] и «Ария» [Aria, 1938]). Для стиля А. характерны редкие и архаические лады, нерегулярные и синкопированные ритмы, сопоставления регистровых и динамических крайностей, многократные, на грани навязчивости, остинатные повторы коротких, резко очерченных фраз (эти же черты свойственны музыке его соученика *Мессиана*). Вершина органного творчества А. — виртуозный, симфонический по своим масштабам цикл «Три танца» (Trois danses, 1937—39), части которого озаглавлены «Радости» (Joies), «Скорби» (Deuils) и «Битвы» (Luttes); выполненная А. оркестровка «Трех танцев» утрачена. Перу А. принадлежит также ряд пьес для фп., в т. ч. юмористических и гротескных, несколько светских и духовных хоровых композиций, вокальных и инструментальных миниатюр. Вдобавок А. был талантливым рисовальщиком и литератором.

Его брат Оливье А. (3.8.1918, Сен-Жермен-ан-Ле, — 28.2.1994, Эланкур) — композитор, педагог, пианист, музыковед, музыкальный критик. Учился у Мессиана. Автор монографии о Бахе (1970).

Их сестра Мари-Клер А. (р. 10.8.1926, Сен-Жермен-ан-Ле) — органистка, ученица Дюпре, выдающийся интерпретатор немецкой и французской барочной органной музыки, произведений Франка, своего брата и Мессиана. Под ее редакцией было выпущено полное собрание органных произведений А.

Лит.: B. Gavoty. Jehan Alain: musicien français (Paris, 1-е изд. 1945, переизд. 1990); N. Dufourcq. La musique d'orgue française de Jehan Titelouze à Jehan Alain (Paris, 1949); W. Hafner. Das Orgelwerk von Jehan Alain (1911—1940) und sein Verhältnis zur französischen Orgelmusik des 20. Jahrhunderts (Baden-Baden, 2000).

Аллен (Allen), сэр Томас (Боаз) (р. 10.9.1944, Сиэм-Харбор, графство Дарем). Английский певец (баритон). В 1964—68 учился пению и игре на органе в Королевском музыкальном колледже (Лондон). С 1969 пел в Валлийской нац. опере (Кардифф). В 1971 впервые выступил в *Ковент-Гарден*, в 1973 — в *Глайндбёрне*. Пост в ведущих театрах мира. Помимо подвижного голоса с насыщенными низами и блестящим верхним регистром обладает незаурядным актерским даром; одинаково убедителен в таких разнородных партиях, как моцартовские Граф, Фигаро, Папагено и Дон Жуан (записался в этой роли п/у *Хайтинка* и *Мэрринера* и в 1987 дебютировал ею на сцене *Ла Скала* в спектакле п/у *Мути*), россиниевский Фигаро (эту роль А. также превосходно записал п/у Мэрринера), Жермон, Поза, Вольфрам, Бекмессер, Онегин, Марсель, Лесничий в *«Приключениях лисички-плутовки»*, Фауст в *«Докторе Фаусте»* Бузони, Билли Бадд в одноименной опере *Бриттена*. Достоинства А. как вдумчивого, серьезного музыканта проявляются также в его интерпретациях Lieder Шуберта, Шумана, Брамса, Вольфа и *Малера*, французской и британской камерно-вокальной лирики, партий в кантатах и ораториях (в т. ч. в «Немецком реквиеме» Брамса и *«Военном реквиеме»* Бриттена).

Альбан-Берг-квартет (Alban Berg Quartett). Австрийский струнный квартет, основан в 1971, 1-я скрипка — Гюнтер Пихлер (Pichler, р. 1940). В 1970—71 будущие участники А.-Б.-к. совершенствовались под руководством музыкантов *Ласаль-квартета*. Основу репертуара А.-Б.-к. составляет венская музыка от Гайдна и Моцарта до мастеров *Новой венской школы* и *Айнема*. Лучшие работы А.-Б.-к., в частности, записи зрелых квартетов Моцарта и всех квартетов Бетховена, могут служить образцом чистоты стиля и совершенства внешней отделки. А.-Б.-к. первым исполнил 1-й квартет *Шнитке*, «Ноктюрн» *Берио* и некоторые другие современные произведения. Распущен в 2008.

Альбенис (Albéniz), Исаак (Мануэль Франсиско) (29.5.1860, Кампродон, — 18.5.1909, Камбо-ле-Бен). Испанский композитор и пианист, создатель нового национального стиля в испанской фортепианной музыке. Был вундеркиндом, в детстве разъезжал с концертами по Испании и Центральной Америке и лишь в 15 лет приступил к систематическим занятиям. Учился в Брюссельской консерватории, возможно, брал уроки у Листа в Будапеште, а после переезда в Барселону (1883) совершенствовался под руководством виднейшего композитора, музыковеда и педагога Фелипе Педреля (Pedrell, 1841—1922), который побудил А. обратиться к изучению испанского фольклора. В 1880-х, возобновив карьеру странствующего виртуоза, концертировал в ряде стран Европы и в Америке; выступал также как дирижер, руководил разъездной труппой, ставившей сарсуэлы (испанские оперетты). В 1890—93 сочинял оперетты для лондонских театров. С 1894, не теряя связей с Испанией, жил преимущественно в Париже; дружил с Форе, д'*Энди*, Шоссоном, *Дюка*, *Дебюсси*. Из всего обширного и многожанрового наследия А. к настоящему времени в репертуаре удержались только «Испанская сюита» (Suite española, 8 пьес для фп., 1886—98) и «Иберия» (Iberia, 4 тетради по 3 пьесы для фп., 1906—08) — циклы музыкальных «портретов» различных городов и регионов Испании; отдельные части «Иберии» популярны также в оркестровке испанского композитора и дирижера Энрике Фернандеса Арбоса (Arbós, 1863—1939). Части «Иберии» в целом масштабнее частей «Испанской сюиты» и сложнее их как по форме, так и технически. В лучших вещах А. характерные элементы традиционной испанской музыки (в т. ч. подражания гитаре и другим испанским инструментам) сочетаются с приемами письма, ведущими свое происхождение от романтизма (прежде всего Шопена) и *импрессионизма*; особенно примечательны пьесы последних двух тетрадей «Иберии», отличающиеся виртуозным размахом и утонченной игрой сопровождающих голосов. Последняя из множества фортепианных композиций А., «Наварра» (Navarra), осталась неоконченной; эта бравурная пьеса исполняется в редакции французского композитора Деода де Северака (Séverac, 1872—1921). Среди других произведений А. выделяется одноактная опера «Пепита Хименес» (Pepita Jiménez) по одноименному роману Хуана Валера (Valera); после успешной премьеры в Барселоне (1896) она ставилась на нескольких европейских сценах.

Лит.: G. Laplane. Albéniz: sa vie, son oeuvre (Genève, 1956); М. Вайсборд. Исаак Альбенис (М., 1977); W. A. Clark. Isaac Albéniz: Portrait of a Romantic (London, 1999).

Альбе́р (Albert), Эжен (Франсис Шарль) д' (10.4.1864, Глазго, — 3.3.1932, Рига). Немецкий композитор и пианист с французскими, британскими и итальянскими корнями. Учился у своего отца, композитора, хореографа и танцмейстера, сочинителя популярных в Англии танцевальных пьес Шарля д'А. (1809—1886), затем в Лондоне у известного пианиста австрийского происхождения Эрнста Пауэра (Pauer, 1826—1905), а также в Веймаре у Листа, который считал А. одним из своих самых ярких учеников. Прославился как пианист-виртуоз, интерпретатор Бетховена, Шопена, австро-немецких романтиков, играл концерты Брамса п/у автора, одним из первых в Германии начал исполнять *Дебюсси*. Молодой *Штраус* посвятил своему сверстнику А. «Бурлеску» для фп. с оркестром (1886). В композиторском наследии А. заметное место занимает музыка для фп. (2 концерта [1884, 1893], Соната fis-moll [1893], многочисленные пьесы), отмеченная влиянием Шумана и Брамса, в меньшей степени Листа. Благодаря эклекти-

ческой легкости письма А. сделал весьма успешную карьеру оперного композитора. Между серединой 1890-х и началом 1930-х он сочинил около 20 опер, самыми интересными из которых считаются комические «Отъезд» (Die Abreise, 1898, Франкфурт-на-Майне) и «Флейта соло» (Flauto solo, 1905, Прага; действие этой оперы происходит при дворе прусского короля-флейтиста Фридриха II Великого, XVIII в.) и трагическая «Долина» (Tiefland) по драме каталонского писателя Анхеля Гуимерá (1903, Прага), в которой широко распетые мелодии в духе итальянского веризма сочетаются с вагнеровской системой лейтмотивов и экспрессивными хроматическими гармониями. Перу А. принадлежат также Lieder, хоры, произведения для оркестра (в т. ч. относительно часто исполняемое позднее вступление к «Долине», 1924) и др.

Лит.: C. Pangels. Eugen d'Albert: Wunderpianist und Komponist (Zürich, 1981).

Альбрехт (Albrecht), Герд (р. 19.7.1935, Эссен). Немецкий дирижер. Сын известного музыковеда Ганса А. (1902—1961). Учился дирижированию в Гамбургской ВМШ, совершенствовался под руководством *Караяна*, получил также музыковедческое образование. Работал оперным дирижером в Майнце (1961—63), генералмузикдиректором Любека (1963—66) и Касселя (1966—72), главным дирижером берлинской *Немецкой оперы* (1972—79), цюрихского оркестра Тонхалле (1975—80), *Гамбургской гос. оперы* (1988—97), *Чешского ФО* (1993—96), токийского оркестра Ёмиури (Yomiuri Nippon [1998—2007]), СО Датского радио (2000—04). Сотрудничает с ведущими коллективами разных стран. В обширном репертуаре А. особенно примечательны редко звучащие произведения (преимущественно оперы и крупные вокально-оркестровые партитуры) композиторов XIX и XX веков и новая музыка; под управлением А. впервые прозвучали опусы *Фортнера, Лигети, Хенце, Штокхаузена, Губайдулиной, Шнитке* (опера «История доктора Иоганна Фауста»), *Лахенмана* (в т. ч. опера «Девочка со спичками»), *Раймана* (в т. ч. опера «Лир»), *Рима*. Среди ценнейших позиций дискографии А. — оперы Гуго Вольфа, *Цемлинского, Шрекера, Хиндемита*, хоровая музыка Брамса, произведения Дворжака и некоторых сравнительно мало известных немецких и чешских композиторов XX в.

Альва (Alva), Луиджи, собств. Луис Эрнесто Альва Тальедо (Alva Talledo) (р. 10.4.1927, Лима). Перуанский певец (тенор). Учился в Лиме и Милане, где в 1954 дебютировал в роли Альфреда. Исполнил партию Паолино в «Тайном браке» Чимарозы на открытии театра Пиккола Скала (1955). В 1956 впервые выступил на основной сцене *Ла Скала*. Пел в *Ковент-Гарден* (с 1960), *Метрополитен-опера* (с 1964) и др. С конца 1970-х ограничил свои сценические выступления, в 1989 завершил исполнительскую карьеру. Легкий, подвижный голос А. идеально подходил для роли Альмавивы и для таких партий, как моцартовские Дон Оттавио и Феррандо, Линдор из «Золушки» Россини, Эрнесто из «Дона Паскуале» и Фентон из «Фальстафа». Его образцовый в своем роде Альмавива увековечен в ряде записей, в т. ч. п/у *Джулини* и *Аббадо*, с такими партнерами, как *Каллас, Лос Анхелес, Берганса, Коссотто, Гобби* и *Прей*. Среди других классических оперных записей с участием А. — «Фальстаф» п/у *Караяна* (1956), «Дон Жуан» п/у Джулини (1959) и «Золушка» п/у Аббадо (1971).

Альвен (Alfvén), Хуго (Эмиль) (1.5.1872, Стокгольм, — 8.5.1960, Фалун). Шведский композитор и живописец. Учился в Стокгольмской консерватории (1887—91), брал уроки композиции у Юхана Линдегрена (Lindegren, 1842—1908). В 1890—92 — скрипач придворного оркестра. В 1897—1907 совершенствовал свои профессиональные навыки в Европе (в частности, учился дирижированию в Дрездене); по возвращении в Швецию руководил различными хоровыми коллективами, в т. ч. хором Orphei Drängar («Слуги Орфея», 1910—47), вместе с которым много гастролировал по Европе и Северной Америке. В 1910—39 занимал пост музикдиректора Упсальского университета. Пользуясь традиционным романтическим языком и охотно черпая мелодические идеи из шведского фольклора, сочинил 2 балета («Горный король» [Bergakungen, 1916—23] и «Блудный сын» [Den förlorade sonen, 1957]) и множество произведений других жанров — 5 симфоний (1897, 1898, 1905, 1919, 1942—53), программные симфонические рапсодии и поэмы, оркестровые и камерно-инструментальные миниатюры и пьесы «на случай», кантаты, хоры, песни. В Швеции популярны колоритно инструментованные, живые и изящные оркестровые пьесы А. — три «шведские рапсодии» (особенно 1-я, «Бдение в летнюю ночь» [Midsommarvaka], 1904) и «Танец пастушки» (Vallflickans dans) из балета «Горный король». Часто исполняются и многие из его хоров, в т. ч. на патриотические слова («Шведский флаг» [Sveriges flagga], 1916, и др.). А. был талантливым акварелистом, а его четырехтомная автобиография (опубл. 1946—52) считается выдающимся литературным документом.

Лит.: L. Hedwall. Hugo Alfvén: Life and Works (Stockholm, 1997).

«Альпийская симфония» (Eine Alpensinfonie). Программное произведение *Штрауса* для большого оркестра (с органом и 16 медными духовыми, звучащими из-за сцены) соч. 64. Задуманная и начатая в 1911, «А. с.» была в основном написана зимой 1914/15. Первое исполнение — 28 октября 1915, Берлин, дирижер автор. Продолжительность — ок. 55 минут. Если программой более ранней *«Домашней симфонии»* был «один день семейной жизни» автора, то программу «А. с.» составляет однодневный поход в горы. Первая половина симфонии рисует перипетии восхождения на гору, вторая — пребывание на вершине и спуск с горы; кульминационный раздел (близ точки золотого сечения) соответствует грозе, застигшей путников на вершине. В «А. с.», в отличие от «Домашней симфонии», разделы не складываются в целостную симфоническую форму; партитура построена скорее как последовательность звуковых иллюстраций и комментариев к воображаемым событиям и пейзажам (восход солнца, подъем на гору и переход через лес, водопад и радуга, альпийские луга и пастбище, блуждание в чаще, ледник, опасности, достижение верши-

ческой легкости письма А. сделал весьма успешную карьеру оперного композитора. Между серединой 1890-х и началом 1930-х он сочинил около 20 опер, самыми интересными из которых считаются комические «Отъезд» (Die Abreise, 1898, Франкфурт-на-Майне) и «Флейта соло» (Flauto solo, 1905, Прага; действие этой оперы происходит при дворе прусского короля-флейтиста Фридриха II Великого, XVIII в.) и трагическая «Долина» (Tiefland) по драме каталонского писателя Анхеля Гуимерá (1903, Прага), в которой широко распетые мелодии в духе итальянского веризма сочетаются с вагнеровской системой лейтмотивов и экспрессивными хроматическими гармониями. Перу А. принадлежат также Lieder, хоры, произведения для оркестра (в т. ч. относительно часто исполняемое позднее вступление к «Долине», 1924) и др.

Лит.: C. Pangels, Eugen d'Albert: Wunderpianist und Komponist (Zürich, 1981).

Альбрехт (Albrecht), Герд (р. 19.7.1935, Эссен). Немецкий дирижер. Сын известного музыковеда Ганса А. (1902—1961). Учился дирижированию в Гамбургской ВМШ, совершенствовался под руководством *Караяна*, получил также музыковедческое образование. Работал оперным дирижером в Майнце (1961—63), генералмузикдиректором Любека (1963—66) и Касселя (1966—72), главным дирижером берлинской *Немецкой оперы* (1972—79), цюрихского оркестра Тонхалле (1975—80), *Гамбургской гос. оперы* (1988—97), *Чешского ФО* (1993—96), токийского оркестра Ёмиури (Yomiuri Nippon [1998—2007]), СО Датского радио (2000—04). Сотрудничает с ведущими коллективами разных стран. В обширном репертуаре А. особенно примечательны редко звучащие произведения (преимущественно оперы и крупные вокально-оркестровые партитуры) композиторов XIX и XX веков и новая музыка; под управлением А. впервые прозвучали опусы *Фортнера*, *Лигети*, *Хенце*, *Штокхаузена*, *Губайдулиной*, *Шнитке* (опера «История доктора Иоганна Фауста»), *Лахенмана* (в т. ч. опера «Девочка со спичками»), *Раймана* (в т. ч. опера «Лир»), *Рима*. Среди ценнейших позиций дискографии А. — оперы Гуго Вольфа, *Немлинского*, *Шрекера*, *Хиндемита*, хоровая музыка Брамса, произведения Дворжака и некоторых сравнительно мало известных немецких и чешских композиторов XX в.

Альва (Alva), Луиджи, собств. Луис Эрнесто Альва Тальедо (Alva Talledo) (р. 10.4.1927, Лима). Перуанский певец (тенор). Учился в Лиме и Милане, где в 1954 дебютировал в роли Альфреда. Исполнил партию Паолино в «Тайном браке» Чимарозы на открытии театра Пиккола Скала (1955). В 1956 впервые выступил на основной сцене *Ла Скала*. Пел в *Ковент-Гарден* (с 1960), *Метрополитен-опера* (с 1964) и др. С конца 1970-х ограничил свои сценические выступления, в 1989 завершил исполнительскую карьеру. Легкий, подвижный голос А. идеально подходил для роли Альмавивы и для таких партий, как моцартовские Дон Оттавио и Феррандо, Линдор из «Золушки» Россини, Эрнесто из «Дона Паскуале» и Фентон из «Фальстафа». Его образцовый в своем роде Альмавива увековечен в ряде записей, в т. ч. п/у *Джулини* и *Аббадо*, с такими партнерами, как *Каллас*, *Лос Анхелес*, *Берганса*, *Коссотто*, *Гобби* и *Прей*. Среди других классических оперных записей с участием А. — «Фальстаф» п/у *Караяна* (1956), «Дон Жуан» п/у Джулини (1959) и «Золушка» п/у Аббадо (1971).

Альвен (Alfvén), Хуго (Эмиль) (1.5.1872, Стокгольм, — 8.5.1960, Фалун). Шведский композитор и живописец. Учился в Стокгольмской консерватории (1887—91), брал уроки композиции у Юхана Линдегрена (Lindegren, 1842—1908). В 1890—92 — скрипач придворного оркестра. В 1897—1907 совершенствовал свои профессиональные навыки в Европе (в частности, учился дирижированию в Дрездене); по возвращении в Швецию руководил различными хоровыми коллективами, в т. ч. хором Orphei Drängar («Слуги Орфея», 1910—47), вместе с которым много гастролировал по Европе и Северной Америке. В 1910—39 занимал пост музикдиректора Упсальского университета. Пользуясь традиционным романтическим языком и охотно черпая мелодические идеи из шведского фольклора, сочинил 2 балета («Горный король» [Bergakungen, 1916—23] и «Блудный сын» [Den förlorade sonen, 1957]) и множество произведений других жанров — 5 симфоний (1897, 1898, 1905, 1919, 1942—53), программные симфонические рапсодии и поэмы, оркестровые и камерно-инструментальные миниатюры и пьесы «на случай», кантаты, хоры, песни. В Швеции популярны колоритно инструментованные, живые и изящные оркестровые пьесы А. — три «шведские рапсодии» (особенно 1-я, «Бдение в летнюю ночь» [Midsommarvaka], 1904) и «Танец пастушки» (Vallflickans dans) из балета «Горный король». Часто исполняются и многие из его хоров, в т. ч. на патриотические слова («Шведский флаг» [Sveriges flagga], 1916, и др.). А. был талантливым акварелистом, а его четырехтомная автобиография (опубл. 1946—52) считается выдающимся литературным документом.

Лит.: L. Hedwall, Hugo Alfvén: Life and Works (Stockholm, 1997).

«Альпийская симфония» (Eine Alpensinfonie). Программное произведение *Штрауса* для большого оркестра (с органом и 16 медными духовыми, звучащими из-за сцены) соч. 64. Задуманная и начатая в 1911, «А. с.» была в основном написана зимой 1914/15. Первое исполнение — 28 октября 1915, Берлин, дирижер автор. Продолжительность — ок. 55 минут. Если программой более ранней *«Домашней симфонии»* был «один день семейной жизни» автора, то программу «А. с.» составляет однодневный поход в горы. Первая половина симфонии рисует перипетии восхождения на гору, вторая — пребывание на вершине и спуск с горы; кульминационный раздел (близ точки золотого сечения) соответствует грозе, застигшей путников на вершине. В «А. с.», в отличие от «Домашней симфонии», разделы не складываются в целостную симфоническую форму; партитура построена скорее как последовательность звуковых иллюстраций и комментариев к воображаемым событиям и пейзажам (восход солнца, подъем на гору и переход через лес, водопад и радуга, альпийские луга и пастбище, блуждание в чаще, ледник, опасности, достижение верши-

ны и видение, затишье перед грозой, гроза, спуск с горы, закат). Первоначально Штраус намеревался сопроводить «А. с.» философской программой, почерпнутой из книг Ф. Ницше.

Альфте́р (Halffter), Кристобаль (Хименес) (р. 24.3.1930, Мадрид). Испанский композитор, представитель музыкальной семьи с немецкими корнями, племянник композиторов Родольфо (Эскриче) А. (30.10.1900, Мадрид, — 14.10.1987, Мехико) и Эрнесто (Эскриче) А. (16.1.1905, Мадрид, — 5.7.1989, там же). Оба были учениками *Фальи* и продолжателями его линии на сближение испанской национальной музыки с французским *неоклассицизмом*. Родольфо А. в 1939 эмигрировал в Мексику, где работал профессором консерватории, редактором музыкального журнала и директором музыкального издательства, эпизодически пробовал силы в *додекафонии*. Эрнесто А. снискал известность несколькими балетами и оркестровыми опусами (некоторые из них, в т. ч. «Португальская рапсодия» [Rapsodia portuguesa, 1940], не забыты поныне), сочинял также духовную и светскую вокальную музыку, киномузыку и др., завершил последнее произведение Фальи — сценическую кантату «Атлантида».

А. в 1951 окончил Мадридскую консерваторию по классу композиции Конрадо дель Кампо (Campo, 1878—1953), совершенствовался в Париже у Александра Тансмана (Tansman, 1897—1986) — композитора родом из Польши, представителя парижской ветви неоклассицизма. В 1961—66 преподавал композицию в Мадридской консерватории, в 1964—66 был ее директором. Позднее преподавал в *Дармштадте* и др. Раннее творчество А. отмечено влиянием Фальи и обоих упомянутых старших родственников. Со временем А. стал писать в более смелой манере, освоил *серийную технику* и к середине 1960-х, будучи автором оркестровых «Микроформ» и «Секвенций», миниатюрной Симфонии для трех инструментальных групп, «Зеркал» для 4 ударников и магнитофона и других относительно радикальных партитур, по существу возглавил авангардное направление в испанской музыке. В своем зрелом творчестве сочетает «модернистские» приемы и методы (остродиссонантные тонально неопределенные гармонии, резкие и угловатые экспрессивные жесты, многослойные фактурные нагромождения, элементы *сонористики, алеаторики* и *пуантилизма*, электронно синтезированный звук) с приверженностью традиционным «нарративным» формам европейской музыки, испанскому фольклорному колориту и культурному наследию испанского Ренессанса и барокко, что нередко приводит его к *полистилистике;* характерен один из сравнительно часто звучащих оркестровых опусов А. — «Тьенто [старинная испанская полифоническая форма] первого тона и Императорская битва», где темы произведений Антонио де Кабесона (1510—1566) и Хуана Кабанильеса (1644—1712) помещены в «современный» диссонантный контекст. Многие работы А. вдохновлены гуманистическими и пацифистскими идеями; таковы, в частности, кантата «Да, выскажись, да», посвященная 20-летию Декларации прав человека ООН, «Плач по жертвам насилия» для 18 инструментов и электроники, оркестровые «Реквием воображаемой свободе», «Элегии на смерть трех испанских поэтов» (имеются в виду жертвы франкизма Антонио Мачадо, Мигель Эрнандес и Федерико Гарсиа Лорка), «Память о Дрездене» (к 40-летию бомбардировки города союзниками) и «Адажио в форме рондо» (памяти жертв террористического акта 11 сентября 2001). Особую линию в творчестве А. составляет церковная хоровая музыка. К числу излюбленных жанров А. относится также инструментальный концерт; среди его концертов для разных инструментов с оркестром (всего свыше 10) относительной известностью пользуется написанный для *Ростроповича* 2-й виолончельный «Остается только молчание», вдохновленный поэзией Гарсиа Лорки, с завуалированной цитатой андалусийской народной песни. Самая значительная работа А. на сегодняшний день — опера «Дон Кихот» (по избранным отрывкам из романа Сервантеса), объединяющая различные аспекты его творчества. А. много выступает как дирижер, исполняя как собственную музыку, так и произведения других композиторов, в т. ч. современных; дирижировал премьерами опусов *Фелдмана, Нёргора* и др.

Его сын Педро А. Каро (Halffter Caro, р. 1971) — дирижер, работает преимущественно с оркестрами Испании и Германии, первым исполнил ряд произведений своего отца, в т. ч. оперу «Дон Кихот».

Для театра: «Саэта» (Sacta), балет (1955, Париж); «Дон Кихот» (Don Quijote), опера в 6 сценах с прологом и финалом, либр. Амороса (2000, Мадрид).

Орк. муз. (осн. произв.): 2 пьесы, литавры и стр. (1956); «Микроформы» (Microformas), 5 пьес (1959—60); Симфония, 3 орк. группы (1963); «Секвенции» (Secuencias, 1965); «Кольца» (Anillos, 1968); «Фибоначчиана» (Fibonaciana), фл. и мал. орк. (1969); «Реквием воображаемой свободе» (Réquiem por la libertad imaginada, 1971); «Черные картины» (Pinturas negras), концерт для орг. с орк. (1972); «Процессионал» (Procesional), 2 фп., дух. и уд. (1974); 1-й концерт для влч. с орк. (1974); «Элегии на смерть трех испанских поэтов» (Elegías a la muerte de tres poetas españoles, 1975); 1-й концерт для скр. с орк. (1979); «Тьенто» (Tiento, 1980); «Фантазия на звучность Г. Ф. Генделя» (Fantasía para una sonoridad de G. F. Haendel), стр. (1981); Sinfonia ricercata, концерт для орг. с орк. (1982); Versus, тезис, антитезис и синтез (1983); «Парафраз» (Paráfrasis) по «Фантазии на звучность...» (1984); Двойной концерт для скр., альта и орк. (1984); 2-й концерт для влч. с орк. «Остается только молчание» (No queda más que el silencio, 1985); «Тьенто первого тона и Императорская битва» (Tiento del primer tono y batalla imperial, 1986); «Дортмундские вариации» (Variaciones Dortmund, 1986); Концерт для фп. с орк. (1988); «Прелюдия к Немезиде» (Preludio a Némesis, 1989); «Концерт для четырех» (Concierto a cuatro), 4 сакс. и орк. (1990); 2-й концерт для скр. со стр. орк. (1991); «Эскуриальская пассакалья» (Pasacalle escurialense), стр. орк. (1992); «Звучащая фреска» (Mural sonante, 1993); «Далиниана» (Daliniana), 3 пьесы по картинам С. Дали, кам. орк. (1993—94); «Сон» (Le sommeil) памяти *Ростославского,* кам. орк. (1994); «Память о Дрездене» (Memento a Dresden), 4 эпизода (1995); «Толпы» (Turbas), коллаж (1995); «Одрадек. Приношение Францу Кафке» (Odradek. Homenaje a Franz Kafka, 1996); «Альфбенис» (Halfbéniz), дивертисмент в честь *Альбениса* (2000); Концерт для клар. с орк. (2001); «Прелюдия для Мадрида-2002» (Preludio para Madrid 2002, ред. хор. произв. 1991 года); «Адажио в форме рондо» (Adagio en forma de rondó, 2002);

«Палимпсест 1956/2004» (Palimsesto 1956/2004), литавры и орк., на материале 2 пьес 1956 года (2004); 4 пьесы (2004—05).

Др. инстр. муз. (осн. произв.): 1-й стр. квартет (1955); Соната для скр. (1959); «Форманты» (Formantes), 2 фп. (1961); «Зеркала» (Espejos), 4 уд. и магн. (1963); Antiphonismoi, фл., гоб., клар., фп. и стр. трио (1967); «Линии и точки» (Líneas y puntos), 20 дух. и магн. (1967); «Ода» (Oda), фл., бас-клар., уд., фп./чел., альт и влч. (1969); 2-й стр. квартет «Воспоминания» (Mémoires, 1970); «Плач по жертвам насилия» (Planto por las víctimas de la violencia), 18 инстр. и электр. (1971); «Активная ночь духа» (Noche activa del espíritu), 2 фп. и кольцевые модуляторы (1973); «Время для пространств» (Tiempo para espacios), клав. и 12 стр. (1974); «Почему» (Pourquoi), 12 стр. (1975); «Вариации на эхо крика» (Variaciones sobre la resonancia de un grito), 11 инстр., магн. и живая электр. (1977); Mizar, 2 фл., стр. и уд. (1977, ред. с электроникой 1979); 3-й стр. квартет (1978); Концерт для фл. и стр. секстета (1982); «Спокойная песня» (Canción callada), фп. трио (1988); «Фанданго» (Fandango), 8 влч., на осн. произв. А. Солера, XVIII в. (1989); «Плач по испанской королеве» (Endechas para una reina de España), стр. секстет (1994); 5-й стр. квартет «Образ времени» (Zeitgestalt, 1996); «Несовмещенные пространства» (Espacios no simultaneos), 2 фп. (1995—97); «Триада» (Tríada), скр., клар. и фп. (2004).

Вок. муз. (осн. произв.): «Герцогская месса» (Misa ducal), хор и орк. (1955); In exspectatione resurrectionis Domini («В ожидании Воскресения Господня»), бар., хор и орк. (1965); Песни на сл. *Брехта* ([4] Brecht-Lieder), м.-сопр. или бар. с орк. (1967); «Симпосион» (Symposion), бар., хор и орк., сл. анон., Пиндара, Ксенофана и Анакреона (1968); «Да, выскажись, да» (Yes, speak out, yes), кантата для ООН, сопр., бар., чтецы, 2 хора и орк. с 2 дирижерами, сл. Н. Коруина (1968); Gaudium et spes — Beunza («Радость и надежда»), 32 гол. и магн. (1973); «Пассивная ночь чувства» (Noche pasiva del sentido), гол., 2 уд. и фп., сл. св. Хуана де ла Крус (1973); «Речь, обращенная к Платеро» (Oración a Platero), чтец, дет. и смеш. хоры, 5 уд. и магн., сл. Х. Феррер-Видаля по Х. Р. Хименесу (1974); Officium defunctorum (Заупокойная служба), хор и орк., лат. текст (1978); «Семь песен об Испании» (Siete cantos de España), сопр., бар. и орк., сл. Г. де Сетины, Х. Манрике и Ф. де Кеведо (1986—92); «Прелюдия для Мадрида-1992» (Preludio para Madrid '92), хор и орк., лат. текст (1991); De verborum et speculorum ludis («Игра слов и зеркал»), хор, уд., электр. фп. и орг., лат. и исп. тексты (2000); духовные хоры a cappella и с сопров.; произв. для гол. с фп.

Электр. композиция; обр. произв. др. комп.

Лит.: E. Casares. Cristóbal Halffter (Oviedo, 1980).

Амадеус-квартет (Amadeus String Quartet). Британский струнный квартет, основан в 1947 в составе: Норберт Брайнин (Brainin, 1923—2005), Зигмунд Ниссель (Nissel, 1922—2008), Петер Шидлоф (Schidlof, 1922—1987) (все трое — уроженцы Австрии, ученики известного скрипача Макса Росталя [Rostal, 1905—1991]) и Мартин Ловетт (Lovett, p. 1927). Был расформирован после смерти Шидлофа. Один из популярнейших камерных ансамблей своего времени, славился прежде всего интерпретациями Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта и Брамса; одним из немногих современных произведений в репертуаре А.-к. был написанный для него 3-й квартет *Бриттена* (1975). Для стиля А.-к. была характерна тенденция к некоторому сглаживанию контрастов и приглушению драматических акцентов. В дискографии А.-к. представлена практически вся квартетная музыка названных композиторов, а также струнные квинтеты Моцарта и Шуберта, струнные квинтеты и секстеты Брамса (с альтистом Сесилом Ароновицем [Aronowitz, 1916—1978] и виолончелистом Уильямом Плитом [Pleeth, 1916—1999]), квинтет «Форель» Шуберта и Фортепианный квартет g-moll Брамса с *Гилельсом*.

Амелинг (Ameling), Элли (собств. Элизабет) (Cара) (р. 8.2.1933, Роттердам). Нидерландская певица (сопрано). Училась в Роттердаме, затем у *Бернака* в Париже. Несильный, мягкий лирический голос А. был способен на яркое, экспрессивное звучание в кульминациях и служил идеальным инструментом для исполнения романсов и песен Моцарта, Шуберта, Мендельсона, Брамса, Вольфа, французских композиторов, партий в произведениях Баха, Генделя, Гайдна, Бетховена и *Малера*, а также популярных и малоизвестных вокальных миниатюр композиторов XX в. А. участвовала в премьере сценической оратории *Мартена* «Мистерия Рождества» (1959, дирижер *Ансерме*). Искусство А. увековечено в многочисленных записях, свидетельствующих о ее утонченном вкусе, превосходной дикции и выдающейся способности к стилистическому перевоплощению; особенно удачна тщательно продуманная и отшлифованная, исключительно ровная по качеству исполнения антология Lieder Шуберта. Концертировала до 1996.

Американизм. Популярное условное наименование одной из влиятельных тенденций в американской музыке XX в. А. родился из осознания того, что Америке необходима собственная, самобытная серьезная (а не только развлекательная) музыка, не сводимая к простому подражанию европейским образцам. В известном смысле первым «американистом» может считаться *Айвз*, однако до 1930-х его творчество оставалось практически неизвестным и, соответственно, не оказало влияния на композиторов, чья профессиональная деятельность началась вскоре после 1-й мировой войны. Главные представители А. — *Копленд, Томсон, Харрис* — прошли консервативную парижскую школу *Буланже;* бодрый, позитивный и умеренный дух французского *неоклассицизма* 1920-х был им несравненно ближе айвзовской метафизичности и экстравагантности. Всем им удалось достаточно успешно адаптировать материал, почерпнутый из фольклора или традиционной музыки белых (в меньшей степени темнокожих) американцев, к европейской технике симфонического развития. Расцвет А. пришелся на 2-ю половину 1930-х и годы 2-й мировой войны, когда общественная потребность в искусстве, воспевающем традиционные патриотические, «почвенные» ценности не слишком замысловатым, но тем не менее достаточно искусным языком, стала особенно острой. Классические образцы А. — музыка Томсона к документальным фильмам «Борозда, пересекшая равнину» (1936) и «Река» (1937), снятым по заказу правительства США для пропаганды новой программы размещения поселенцев на неосвоенных территориях, «пасторальные» (основанные на ковбойских напевах) балеты Копленда «Парень Билли» (1938) и «Родео» (1942), его же

балет «Аппалачская весна» (1944), в партитуре которого разрабатывается мелодия гимна религиозной секты шейкеров (трясунов), его же патриотические оркестровые «плакаты» «Фанфара обыкновенному человеку» и «Портрет Линкольна» (1942), наиболее значительные симфонии Харриса, в т. ч. 3-я (1938) и 4-я («Фольклорная», 1940). Среди менее значительных приверженцев А. — ученики Буланже Марк Блицстайн (Blitzstein, 1905—1964) и Эли Сигмейстер (Siegmeister, 1909—1991), чье творчество носило более откровенно утилитарный (а в случае Блицстайна — также политически ангажированный) характер.

Лит.: W. Schuman. Americanism in Music: A Composer's View // Music in American Society, 1776—1976 (New Brunswick, NJ, 1977); B. A. Zuck. A History of Musical Americanism (Ann Arbor, 1980).

Американская музыка. К началу XX в. на северо-востоке США сложилась достаточно развитая инфраструктура академической музыкальной жизни, управляемая по большей части музыкантами немецкого происхождения или с немецкой выучкой. Ведущими педагогами композиции на рубеже веков были представители т. н. новоанглийской школы Джон Ноулс Пейн (Paine, 1839—1906), Джордж Уайтфилд Чедуик (Chadwick, 1854—1931) и Горацио Паркер (Parker, 1863—1919), получившие образование в Германии и тяготевшие к «умеренной» ветви немецкого романтизма, прежде всего к Мендельсону и Брамсу. Пейн преподавал в Гарвардском университете, Чедуик — в Новоанглийской консерватории (Бостон), а Паркер — в Йельском университете. Немецкую школу прошел и самый значительный американский композитор XIX в. Эдуард Мак-Дауэлл (MacDowell, 1860—1908), чья творческая деятельность завершилась в 1902. Будучи уверенными профессионалами, все эти композиторы писали не слишком примечательную среднеевропейскую музыку, лишенную сколько-нибудь явного американского колорита; на немецкие прототипы ориентировалась и первая заметная женщина-композитор США, автор музыки всевозможных жанров Эми Бич (Beach, 1867—1944). Первые самобытные мастера А. м. XX в. появились в следующем поколении. Это прежде всего ученик Паркера *Айвз* (1874—1954), овладевший академической дисциплиной, чтобы потом отбросить ее и стать родоначальником единственной в своем роде американской экспериментальной традиции (см. ниже), и менее значительный *Гриффс* (1884—1920), который хотя и получил образование в Берлине, но тяготел преимущественно к французскому *импрессионизму*. Прижизненное влияние Айвза и Гриффса было невелико: музыка Айвза стала приобретать известность уже после того, как он оставил композицию, а Гриффс работал в провинции и умер молодым. Другие примечательные представители того же поколения — близкий по своим устремлениям Айвзу *Рагглс* (1876—1971) и прошедший немецкую школу приверженец *додекафонии Риггер* (1885—1961) — начали творческую деятельность сравнительно поздно (в 1920-х) и оказались еще менее влиятельны. Умеренно-консервативную линию с «франкофильским» уклоном продолжили своими симфоническими, камерно-инструментальными и вокальными опусами чикагский композитор, ученик Пейна и *Элгара* Джон Олден Карпентер (Carpenter, 1876—1951), наделенный легким, не особенно оригинальным пером и, подобно Айвзу, сочетавший творчество с успешной карьерой в бизнесе. Между тем в «низовых», маргинальных сферах культуры происходили процессы, которым суждено было прославить А. м. на весь мир. Речь идет прежде всего о становлении и развитии афроамериканских жанров — *рэгтайма, блюза, джаза*. Пионерами в художественном освоении новых афроамериканских идиом стали европейцы — *Дебюсси, Сати, Стравинский, Мийо*, но лишь для Сати элементы рэгтайма и джаза были не просто мимолетными экзотическими штрихами, а чем-то более существенным. Музыку первого американского джазового балета сочинил Карпентер («Безумная кошка» [Krazy Kat — транскрипция авторская], пост. 1921, Чикаго), а молодой *Гершвин* первым использовал афроамериканские музыкальные стили в качестве основного материала для построения крупных форм концертной музыки европейского типа. От его *«Рапсодии в стиле блюз»* (1924) фактически ведут начало две влиятельнейшие тенденции всей музыкальной культуры XX в.: адаптация афроамериканского фольклора к пристрастиям и вкусам белой аудитории (спектр явлений, порожденных этой тенденцией, весьма широк — от т. н. симфоджаза до *рок-музыки*) и сближение массовой и т. н. серьезной музыки (то, что впоследствии будет названо *третьим направлением*).

В 1920-х А. м. развивалась весьма активно. В 1921 иммигранты из Франции *Варез* и *Сальседо* основали Международную гильдию композиторов (International Composers' Guild) с целью пропаганды новейшей музыки в США, преимущественно в Нью-Йорке. С гильдией сотрудничали дирижеры *Стоковский, Клемперер, Райнер, Родзинский*, Юджин Гуссенс (Goossens, 1893—1962); на ее концертах впервые в США прозвучали, в частности, *«Лунный Пьеро»* Шёнберга, *«Свадебка»* Стравинского, Пять пьес для струнного квартета *Веберна* и *«Камерный концерт»* Берга. В 1927 гильдия была распущена, так как Варез счел ее основную задачу — преодоление провинциализма американской публики и музыкальной общественности — выполненной. Еще раньше, в 1923, группой отколовшихся от гильдии композиторов была основана Лига композиторов (League of Composers). В 1928 Варез основал еще одну организацию — Панамериканскую ассоциацию композиторов (Pan American Association of Composers). В конце 1920-х и начале 1930-х Панамериканская ассоциация и Лига представляли два полюса серьезной А. м. В первой ведущую роль играли композиторы, которых современники называли «ультрамодернистами», в т. ч. Айвз (оказавший ассоциации значительную финансовую поддержку), *Кауэлл* (ее президент в 1929—33), Раггле, Риггер, *Антейл*, мексиканец *Чавес*. Во второй наиболее заметны были приверженцы *неоклассицизма*, получившие образование в Европе (в частности, у *Буланже* в Фонтенбло); самый известный представитель Лиги, *Копленд*, вместе с *Сешнсом* учредил в 1928 серию концертов новой А. м. Сосуществование этих двух полюсов фактически прекратилось в период т. н. великой депрессии — экономического кризиса начала 1930-х. Ситуация 1930-х не благопри-

ятствовала модернистским экспериментам. Концертное предприятие Копленда и Сешнса закрылось в 1931, Панамериканская ассоциация самоликвидировалась в 1934; ведущие «ультрамодернисты» в 1930-х либо практически перестали сочинять (Раттлс, Варез, Кроуфорд-*Сигер*), либо превратились в безликих традиционалистов (Кауэлл, Антейл). Между тем в профессиональных кругах все чаще обсуждалась мысль о том, что национальная культура созрела для создания «большой американской оперы» и «большой американской симфонии», несущих специфически американское содержание, доступных широкой американской аудитории и способных на равных конкурировать с современными европейскими образцами. Первая примечательная американская опера была создана *Томсоном* («Четверо святых в трех актах», пост. 1934), тогда как художественно более значимый и долговечный опыт Гершвина (*«Порги и Бесс»*, 1935) поначалу был воспринят как стандартный образец относительно легкого жанра — *мюзикла*. До обнародования симфоний Айвза основной кандидатурой на место «большой американской симфонии» считалась 3-я симфония *Харриса* (1938). Патриотические и демократические устремления некоторых ведущих симфонистов этого периода привели к формированию характерного американского пасторального стиля — т. н. *американизма*. Фаворитом американской концертной публики 1930-х был молодой *Барбер*, в чьей приподнято-романтической музыке локальный колорит почти не выражен. До 2-й мировой войны Барбер оставался самым известным в Европе серьезным композитором США, тогда как в легкой музыке роль главного экспортного продукта играл джаз, достигший своего расцвета в искусстве Луи *Армстронга*, Дюка *Эллингтона*, Каунта *Бейси*, Бенни *Гудмена*. На внутреннем рынке развлекательной музыки 1920—30-х преобладала продукция т. н. Аллеи жестяных сковородок (Tin Pan Alley — так с конца XIX в. именовали нью-йоркский квартал, где располагались издательства, выпускавшие популярную музыку): любовные баллады, лирические и танцевальные песни, в т. ч. из мюзиклов. Ведущими мастерами легкого жанра были Джером Керн (Kern, 1885—1945), Ирвинг Берлин (Berlin, 1888—1989), Коул Портер (Porter, 1891—1964), Ричард Роджерс (Rodgers, 1902—1979) и Гершвин — единственный из всех, кому удалось успешно преодолеть жанровые рамки Tin Pan Alley. Тогда же наступил расцвет коммерческой разновидности *кантри-мюзик*.

Важнейшим фактором истории А. м. был наплыв европейских музыкантов, бежавших от фашизма. В течение 1930-х в США эмигрировали Шёнберг, *Хиндемит*, *Крженек*, *Мийо*, Стравинский, *Мартину*, *Барток*, не говоря о многочисленных дирижерах и виртуозах самого высокого класса. Одновременное присутствие такого количества выдающихся мастеров на культурной сцене США и активная педагогическая деятельность многих из них существенно обогатили американскую музыкальную культуру и стимулировали ее развитие. Очень скоро США заняли лидирующее положение в мире как по числу действующих композиторов и исполнителей, так и, вероятно, по качеству полученного ими образования. Инфраструктура академической музыкальной жизни охватила всю страну; к концу 1940-х практически во всех крупных и средних городах функционировали профессиональные или полупрофессиональные симфонические оркестры, а в большинстве университетов — музыкальные факультеты. После войны университеты и высшие специализированные музыкальные учебные заведения стали играть, по существу, роль главных (и щедро финансируемых) «мозговых центров» новой музыки. Сложился тип «университетского композитора» — интеллектуала с широкими знаниями и интересами, уважаемого в кругу коллег, но за его пределами имеющего обычно репутацию либо надежного и разностороннего, но скучноватого и неоригинального ремесленника, либо сухого, нарочито некоммуникабельного «конструктивиста». Среди видных американских композиторов, чья деятельность была связана с ведущими учебными заведениями и чье собственно композиторское творчество нередко представляет второстепенный интерес по сравнению с их педагогическим, интеллектуальным, иногда также исполнительским и административным вкладом в общую картину А. м., — руководитель Истменской школы музыки и Института американской музыки в Рочестере, автор 7 симфоний, запоздалый романтик Хоуард Хансон (Hanson, 1896—1981) и его ученики, профессора нью-йоркской Джульярдской школы и других заведений Уильям Бергсма (Bergsma, 1921—1994) и Питер Меннин (Mennin, 1923—1983); консервативные джульярдские профессора *Шумен*, Винсент Персикетти (Persichetti, 1915—1987), Дэвид Дайамонд (Diamond, 1915—2005); многолетний гарвардский профессор, ученик *Дюка* и Буланже, автор 8 симфоний, 5 струнных квартетов и ряда учебных пособий Уолтер Пистон (Piston, 1894—1976) и его ученики, профессор Университета Брандейса Гарольд Шейпиро (Shapero, p. 1920) и профессор Массачусетского технологического института Джон Харбисон (Harbison, p. 1938); профессор Колумбийского университета, плодовитый эклектик Отто Люнинг (Luening, 1900—1996) и его ученики, также колумбийские профессора *Усачевский* и Чарлз Вуоринен (Wuorinen, p. 1938); профессор Принстонского университета и Калифорнийского университета в Беркли, влиятельный адепт *серийной техники* Сешнс и его ученики *Бэббитт*, *Хиллер* и профессор университета в Беркли Эндрю Имбри (Imbrie, 1921—2007); еще один приверженец серийной техники, ученик Буланже, Берга и Сешнса, профессор Мичиганского университета Росс Ли Финни (Finney, 1906—1997); ученик Хиндемита, профессор Бостонского университета, автор ряда опусов, посвященных Жанне д'Арк, Норман Делло Джойо (Dello Joio, 1913—2008); ученик Крженека, профессор нью-йоркского Куинс-колледжа, неортодоксальный додекафонист, исследователь творчества Берга Джордж Перл (Perle, 1915—2009); ученик Шёнберга, *Блоха* и Сешнса, профессор Гарвардского университета Леон Кёрчнер (Kirchner, p. 1919); ученик Меннина и Персикетти, ведущий профессор композиции Йельского университета Джейкоб Дракман (Druckman, 1928—1996); ученик Сешнса и Бэббитта, профессор Йельского и Гарвардского университетов Дональд Мартино (Martino, 1931—2005). На общем фоне «университетских композиторов» *Картер* и *Крам* заметно выделяются мас-

штабом и оригинальностью таланта, а *Шуллер* — размахом деятельности.

На противоположном полюсе музыкальной жизни США продолжала развиваться мощная индустрия развлекательной музыки. Безобидная лирика и незамысловатый юмор репертуара Tin Pan Alley отступили под напором агрессивного, нередко откровенно грубого *ритм-энд-блюза*, от которого пошел *рок-н-ролл*, положивший, в свою очередь, начало рок-музыке со всеми ее многочисленными разновидностями. Стилистические границы между этими разновидностями часто неотчетливы, так же как и границы между рок-музыкой и более простыми, коммерческими, не столь шокирующими формами массовой музыки (с конца 1950-х их обозначают собирательным термином *«поп-музыка»*). Многие композиторы с академической выучкой стремились так или иначе преодолеть разрыв между серьезной и развлекательной музыкой, работая в обеих сферах. Более или менее впечатляющих результатов на этом пути сумели достичь *Бернстайн*, Шуллер, *Превен*. Заметно движение и в противоположном направлении (композиторские опыты джазовых музыкантов Орнетта *Коулмэна*, Кита *Джарретта*, рок-музыкантов Фрэнка Заппы [Zappa, 1940—1993], Гленна Бранки [Branca, p. 1948] и др.). Нишу между серьезным и развлекательным полюсами занял *минимализм*, ранние творцы которого, прежде всего *Райч* и *Гласс*, будучи музыкантами с классическим образованием, переняли у рока элементарность гармоний и повторяемость ритмов и кратких мелодических формул. Сближение различных идиом и «коммуникабельность» музыкального языка — важнейшая доминанта творчества композиторов, которых принято относить к весьма распространенному в США *неоромантизму*. Среди самых известных представителей этого направления — *Рочберг*, *Рорем*, *Болком*, автор помпезных опусов по книгам Льюиса Кэрролла об Алисе Дэвид Дель Тредичи (Del Tredici, p. 1937), не пренебрегающий беззастенчивым *китчем* эклектик *Корильяно* и, возможно, несколько более интересные, не столь поверхностные Эллен Тааффе Зуилик (Zwilich, p. 1939), Стивен Альберт (Albert, 1941—1992), Кристофер Роус (Rouse, p. 1949), Аарон Джей Кернис (Kernis, p. 1960). Из поставщиков оперной продукции для американских театров — по большей части несложной для восприятия, не слишком оригинальной по музыкальному языку и, в отличие от лучших американских мюзиклов, явно не имеющей шансов на долгую сценическую жизнь, — помимо упомянутых Томсона, Барбера, Porema, Болкома, Корильяно, Харбисона («Великий Гэтсби» [The Great Gatsby] по Ф. Скотту Фицджеральду, пост. 1999, *Метрополитен-опера*), следует назвать *Менотти*, Карлайла Флойда (Floyd, p. 1926), Доминика Ардженто (Argento, p. 1927), Марвина Дэвида Леви (Levy, p. 1932). Успешным (в т. ч. с коммерческой точки зрения) примером сочетания «изысканного» и «популярного» начал может служить творчество Адамса, несомненного лидера академической А. м. конца XX в.; его *«Никсон в Китае»* — самый серьезный на сегодняшний день претендент на историческое место «большой американской оперы».

Особую линию в истории А. м. образует т. н. американская экспериментальная традиция, возводящая свою родословную к Айвзу и, далее, к таким эксцентричным музыкантам XIX в., как Филип Хайнрих (Heinrich, 1781—1861) и Луи Моро Готшалк (Gottschalk, 1829—1869). Опираясь на центральные для американского образа мышления идеи свободы, индивидуальной предприимчивости и плюрализма, экспериментальная традиция нередко доводит их до крайности. Почти все ее самые значительные представители работали в стороне от устоявшихся структур музыкальной жизни; все они — одиночки или участники небольших групп единомышленников и до некоторой степени маргиналы (крайние случаи — *Парч* и *Нэнкэрроу*). Их продукция редко соответствует сложившимся европейским представлениям о «хорошо сделанной» музыке, обычно экстравагантна, «трансэтнична» (transethnic, термин Парча), т. е. преодолевает гегемонию одной («белой») культуры, и апеллирует к метафизическим идеям, часто экзотического происхождения. Характерно, что многие видные приверженцы экспериментальной традиции были уроженцами Калифорнии или подолгу работали в этом штате, где азиатские (китайские, японские, индийские) влияния всегда ощущались сильнее, чем на востоке страны. Калифорнийцами были Парч, Кауэлл и прошедшие его школу *Харрисон* и *Кейдж;* последний, вероятно, останется в истории А. м. XX в. как наиболее самобытная и значительная фигура после Айвза. Установку Кейджа на стирание граней между звуком и тишиной, между звуком музыкальным и немузыкальным, природным и человеческим, между музыкой и другими искусствами, а отчасти и между искусством и жизнью, равно как и между действием и бездействием, творческой инициативой и ее отсутствием в той или иной мере разделяли и разделяют такие разные художники, как *Фелдман* (несомненно, самый крупный, своеобразный и независимый представитель группы, сложившейся вокруг Кейджа), *Браун*, *Тюдор*, *Оливерос*, *Янг*, *Каррен*, а также влиятельные «концептуалисты» Роберт Эшли (Ashley, p. 1930), Олвин Люсье (Lucier, p. 1931), Роджер Рейнолдс (Reynolds, p. 1934) и многие другие современные деятели, работающие в области *электронной музыки* и *мультимедиа*.

Лит.: W. Mellers. Music in a New Found Land (London, 1964, 2/1987); G. Chase, ed. The American Composer Speaks: a Historical Anthology, 1770—1965 (Baton Rouge, 1966); H. W. Hitchcock. Music in the United States (Englewood Cliffs, NJ, 1969, 2/1988, 4/2000); M. Nyman. Experimental Music: Cage and Beyond (New York, 1974, 2/1999); J. Rockwell. All American Music. Composition in the Late Twentieth Century (New York, 1984); V. Thomson. American Music since 1910 (New York, 1971); В. Конен. Пути американской музыки (3/М., 1977); C. Hamm. Music in the New World (New York, 1983); M. S. Moore. Yankee Blues: Musical Culture and American Identity (Bloomington, 1985); H. Danuser, D. Kämper, P. Terse, Hrsg.: Amerikanische Musik seit Charles Ives: Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien (Laaber, 1987); E. N. Tawa. A Most Wondrous Babble: American Art Composers, Their Music, and the American Scene, 1950—1985 (New York, 1987); D. Nicholls. American Experimental Music, 1890—1940 (Cambridge, 1990); D. Kingman. American Music: a Panorama (New York, 1990); W. Duckworth. Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson and Five Generations of American Experimental Composers (New York, 1995); A. Rich. American Pioneers: Ives to Cage and Beyond (Lon-

don, 1995); J. W. Struble. The History of American Classical Music. MacDowell through Minimalism (New York, 1995); K. Gann. American Music in the Twentieth Century (New York, 1997); C. Shultis. Silencing the Sounded Self: John Cage and the American Experimental Tradition (Boston, 1998); J. R. Heintze, ed. Perspectives on American Music since 1950 (New York and London, 1999); R. Crawford. An Introduction to America's Music (New York, 2001); N. Hubbs. The Queer Composition of America's Sound: Gay Modernists, American Music and National Identity (Berkeley, 2004); V. Perlis, L. Van Cleve. Composers' Voices from Ives to Ellington (New Haven, 2005); Е. Дубинец. Made in the USA: Музыка — это все, что звучит вокруг (М., 2006); О. Манулкина. Американские композиторы XX века (СПб., 2007); М. Переверзева, ред. Музыкальная культура США XX века (М., 2007).

«Америки» (Amériques). Оркестровое произведение *Вареза*. Первая редакция, продолжительностью ок. 35 минут, предназначенная для оркестра из 142 музыкантов, создавалась в 1918—21 и впервые прозвучала 9 апреля 1926 в Филадельфии (*Филадельфийский оркестр*, дирижер *Стоковский*). В том же году Варез осуществил вторую, окончательную редакцию, сократив партитуру почти на треть, т. е. до 23—24 минут (даже в этой версии «А.» остаются самым объемистым опусом Вареза), и переинструментовав ее для оркестра меньшего состава: 5.5.5.5. — 8.6.5.2. — батарея обычных и экзотических ударных (11 исполнителей). — 2 арфы. — струнные. Первое исполнение 2-й редакции состоялось 30 мая 1929 в Париже п/у Гастона Пуле (Poulet, 1892—1974). «А.» — самая ранняя, не считая юношеского романса, сохранившаяся работа Вареза (к моменту начала работы над ней композитору было 33 года) и первая партитура, завершенная им после переезда в США (1915). Варез подчеркивал, что заглавие «А.» следует понимать не в географическом смысле, а как «символ открытия новых миров — на Земле, в Космосе и в человеческих душах». Произведение одночастно и, как обычно у Вареза, выдержано в подчеркнуто «несобранной» (в своеобразной терминологии самого композитора — «неуклюжей») форме, с импульсивным чередованием умиротворенно-медитативных и беспокойно-напористых эпизодов, частыми внезапными вторжениями нового материала, резкими колебаниями динамики, темпа, плотности фактуры. Связное изложение приберегается для заключительного кульминационного раздела Grandioso, составляющего примерно 1/7 партитуры и по форме близкого вариациям на остинатный бас.

Ами (Amy), Жильбер (р. 29.8.1936, Париж). Французский композитор и дирижер. В 1955—60 учился в Парижской консерватории, в т. ч. у *Мийо*, *Мессиана* и *Лорио*, посещал курсы новой музыки в *Дармштадте*. Известность пришла к А. в 1958, когда в одном из концертов *Домен мюзикаль* прозвучали его «Движения» для 17 инструментов, созданные по заказу *Булеза*. В 1962 А. дебютировал как дирижер, а в 1967 сменил Булеза на посту руководителя Домен мюзикаль. В 1976, через 3 года после роспуска этого ансамбля, основал Новый ФО Французского радио и до 1981 оставался его художественным руководителем. Дирижирует оркестрами Франции и других стран, исполняя преимущественно музыку XX в. В 1984 возглавил Лионскую консерваторию. Значительная часть творчества А. отмечена влиянием Булеза, отчасти также *Штокхаузена* (знакомство с *«Группами»* вдохновило А. на опыты по пространственному разделению групп исполнителей в «Антифониях», «Диафониях», «Триаде» и др.). Подобно Булезу, он много работал в т. н. открытых или мобильных формах (см. *Алеаторика*) и часто возвращался к своим более ранним партитурам, развивая заложенные в них идеи средствами расширенных или измененных исполнительских составов. Лучшие работы А. 1960—70-х (в т. ч. «Строфа» для сопрано и оркестра на сюрреалистический текст Рене Шара, «Цикл», созданный для ансамбля *Страсбургские ударные*, «Траектории», «Песнь» и «Припевы» для оркестра) обращают на себя внимание изысканным тембровым колоритом и тщательно разработанной фактурой того типа, который особенно характерен для «постсериального» направления (разделенные паузами звуковые «точки» и «пятна», резкие скачки и россыпи мелких нот, чередующиеся или сочетающиеся с протяженными статичными звучаниями и плавными или изломанными, прихотливо орнаментированными мелодическими линиями). С середины 1970-х в музыке А. повышается роль регулярных ритмов и связной драматургии; он чаще черпает вдохновение в религии и мистицизме (Missa cum jubilo на канонический богослужебный текст, Choros на слова Уильяма Блейка из «пророческой» поэмы «Тириэль») и в литературе гуманистического содержания. В своем самом масштабном произведении, опере «В круге первом» по одноименному роману А. Солженицына, А. достаточно откровенно ориентируется на стилистику опер *Берга* (свободно-атональный язык с вкраплениями стилизованной жанровой музыки, симфонический размах, а местами и камерная утонченность оркестрового письма, опора на немногочисленные лейтмотивы, широкий спектр типов вокальной фактуры от *речевого пения* до экспрессивных ариозных фраз и замысловатых фиоритур, многочисленные ансамбли).

Муз. театр: «В круге первом» (Le premier cercle), опера в 4 актах с прологом, либр. А. по А. Солженицыну (1996—99, пост. 1999, Лион).

Вок. муз.: «Глаз дыма» (Oeil de fumée), 5 песен для гол. с фп., сл. Л. Парро (1955, ред. с орк. 1957); «Короткая кантата» (Cantate brève), сопр., фл., мар. и вибр., сл. Ф. Гарсиа Лорки (1957); «Строфа», сопр. и орк., сл. Р. Шара (1965, 2/1977); «Сия звезда смиренью учит» (Cette étoile enseigne à s'incliner), муж. хор, 15 инстр. и магн., сл. Данте (1970); «Речитатив, ария и вариация» (Récitatif, air et variation), 12 гол., сл. Р. Домаля (1970); «...О неведомой беде» (...D'un désastre obscur), м.-сопр. и клар., сл. С. Малларме (1973); «Из раскрытого пространства» (D'un espace déployé), сопр., 2 фп. и 2 орк., сл. его же (1973); Sonata pian'e forte, 2 жен. гол. и 3 инстр. группы (всего 12 инстр.), сл. А. (1974); «После „...О неведомой беде"» (Après ...d'un désastre obscur), м.-сопр. и 5—7 инстр. (1976, 2/1996); Shin'Anim Sha'Ananim, м.-сопр., клар., влч. и 18 инстр., сл. Соломона ибн Габироля (1979); «Сезон в аду» (Une saison en enfer), сопр., дет. гол., фп., уд. и магн., сл. А. Рембо (1980); Missa cum jubilo («Месса с возглашениями»), 4 гол., дет. и смеш. хоры и орк. (1981—83); «Надписи на холстах» (Ecrits sur toiles), чтица и

7 инстр., сл. из писем Р. М. Рильке (1983); Choros, 3 муж. гол., хор и орк., сл. У. Блейка (1989); 4 романса на сл. Р. Лейно (Leynaud), сопр. и орк. (2005); «Литании для Роншана» (Litanies pour Ronchamp), 2 кантора, вок. анс., стр. квартет и уд. (2005).

Орк. муз.: «Антифонии» (Antiphonies), 2 орк. (1960—63); «Триада» (Triade, 1965, 2/1971); «Траектории» (Trajectories), скр. и орк. (1966); «Песнь» (Chant, 1967—69, 2/1980); «Припевы» (Refrains, 1972); «Адажио и стретто» (Adagio et stretto, 1978); «По „Надписям на холстах"» (D'après 'Ecrits sur toiles'), кам. орк. (1984); Praeludium (1985); Orchestrahl (1985—89, включает Praeludium); «17 июля» (17 juillet, 1994); «Три сцены» (Trois scènes, 1995); Концерт для влч. с орк. (2000); Концерт для фп. с орк. (2003—05); «Пространство дыхания» (L'espace du souffle, 2007).

Для 2—24 инстр.: Вариации для фл., клар., влч. и фп. (1956); «Движения» (Mouvements), 17 инстр. (1958); 2 инвенции для фп., фп./чел., арфы и уд. (1959—61); «Медь» (Cuivres), 2 трубы и трбн. (1962); «Диафонии», 24 инстр. (1962); Alpha-beth, 3 тетради, дух. секстет (1963); «Цикл» (Cycle), 6 уд. (1964—66); «Реле» (Relais), 5 медн. дух. (1967—69); «Игры» (Jeux), 1—4 гоб. (1970); «Игры и формы» (Jeux et formes), гоб. и 18 инстр. (1971); «Семь мест» (Seven Sites), 14 инстр. (1975); «Эхо-13» (Echos XIII), влт., трбн., арфа, фп. и 9 инстр. (1976); 3 интерлюдии, скр. и 2 уд. (1984); «Добавленная вариация» (La variation ajoutée), 17 инстр. и магн. (1984, 2/1986); «В трио» (En trio), клар., скр. и фп. (1985); 5/16, фл. и уд. ad lib. (1986); «Тромбоны» (Posaunen), 4 трбн. (1987); «Память» (Mémoire), влч. и фп. (1989); 1-й стр. квартет (1992); «Симфонии для пяти медных» (Symphonies pour cinq cuivres), 2 трубы, влт., трбн. и туба (1992); «Время дыхания» (Le temps du souffle) № 1, 2 клар. и бассетгорн (1993); «Время дыхания» (Le temps du souffle) № 2, скр., сакс. и трбн. (1993); Trio-Alto, клар., альт и уд. (1994); 2-й стр. квартет «Бревисы» (Brèves, 1995); «Время дыхания» (Le temps du souffle) № 3, влт. и инстр. анс. (2001); 6 дуэтов для 2 скр. (2002); Adagio, скр. и фп. (2002); Après Ein... Es Praeludium, 4 влч. (2006); др. пьесы.

Для 1 инстр.: Пьеса для орг. (1954); Соната для фп. (1957—60); «Эпиграммы» (Epigrammes), фп. (1961); «Тетради эпиграмм» (Cahiers d'épigrammes), фп. (1964); 7 багателей для орг. (1975); 3 этюда для фл. (1977); Quasi scherzando, влч. (1981); Quasi una toccata, орг. (1981); «Наклонные» (Obliques) № 1—3, фп. (1987—90); 3 инвенции для орг. (1993—95); En-harmonies, арфа (1995); «Этюд-вариация» (Étude-Variation), фп. (2001); «О тени и свете» (D'ombre et lumière), альт (2003); др. пьесы.

Муз. для театра (в т. ч. к постановкам пьес Э. Ионеско, П. Кальдерона, М. Фриша и Софокла) **и кино** (1957—70).

Лит.: P. Michel, éd. Gilbert Amy... un espace déployé (Rouen, 2002).

Амлéн (Hamelin), Марк-Андре (р. 5.9.1961, Монреаль). Канадский пианист. Учился в Монреале и США. Музыкант с широкими интересами и виртуоз, легко преодолевающий сколь угодно головоломные технические трудности, специализируется главным образом на редко звучащей музыке XIX—XX вв. — от Алькана, Генсельта и *Бузони* до *Сорабджи* и *Жевски*. В быстро растущей и необычайно ровной по качеству исполнения дискографии А., помимо опусов названных композиторов, представлены, в частности, все сонаты *Скрябина* и *Метнера*, фортепианная музыка *Яначека, Альбениса, Айвза, Шимановского, Рославца* и *Грейнджера*, концерты *Шостаковича* и *Щедрина*, а также сонаты Гайдна, циклы Шумана, фортепианные квартеты Брамса и др. О склонности А. к иронии и юмору свидетельствуют его интерпретации всевозможных салонных и виртуозных фортепианных миниатюр, а также песен для кабаре *Сати*, Аристида Брюана (Bruant), *Шёнберга, Айслера, Вайля, Сондхайма, Болкома* и др. (А. записал их в ансамбле со своей женой, сопрано Джоди Эпплбаум [Applebaum]). А. — автор ряда «трансцендентно» сложных фортепианных транскрипций и немногочисленных оригинальных произведений.

Английская музыка — см. *Британская музыка*.

Английский камерный оркестр (English Chamber Orchestra, ECO). Основан в 1948 органистом и клавесинистом Арнолдом Голдсброу (Goldsbrough, 1892—1964), первоначально назывался его именем (Goldsbrough Orchestra) и специализировался на музыке XVIII в. После 1960, когда оркестр был переименован в А. к. о., его репертуар существенно расширился. Коллектив сотрудничал с *Бриттеном*, принял участие в премьерах нескольких его произведений, осуществил под его управлением выдающиеся записи «Бранденбургских концертов» Баха и «Сцен из „Фауста" Гёте» Шумана. До 1985 оркестр работал только с приглашенными дирижерами, среди которых были *Макеррас*, К. *Дэвис*, Раймонд Леппард (Leppard, р. 1927), *Баренбойм*, другие видные музыканты. В 1985—2001 А. к. о. возглавлял *Тэйт*, его сменил финский музыкант Ральф Готони (Gothóni, р. 1946).

Андерсон (Anderson), Мариан (по уточненным данным, 27.2.1897, Филадельфия, — 8.4.1993, Портленд, Орегон). Американская певица (контральто). Училась в Филадельфии. На концертной эстраде дебютировала в 1925. Первые же европейские гастроли А. (1930) принесли ей сенсационный успех и восторженные отзывы ведущих музыкантов; *Тосканини* назвал ее голос — подлинное контральто густого, исключительно насыщенного тембра — «чудом, которое рождается раз в столетие». Популярности А. способствовало и то обстоятельство, что она была первой певицей афроамериканского происхождения, в чьем репертуаре помимо традиционных спиричуэлов фигурировали арии из Страстей Баха и ораторий Генделя и романтические Lieder. Ее интерпретации высокой классики могли быть уязвимы с точки зрения чистоты стиля и четкости дикции, однако они были, как правило, глубоко прочувствованы и захватывающе драматичны; среди ее выдающихся записей 1930—40-х — песни Шуберта, Шумана, Брамса с пианистом Францем Руппом (Rupp, 1901—1992), «Рапсодия» Брамса и «Песни об умерших детях» Малера с *Монтё*. Из-за расовой дискриминации карьера А. в США развивалась трудно. Свой первый концерт в Нью-Йорке она дала в 1935, а ее оперный дебют состоялся лишь в 1955, когда она исполнила партию Ульрики на сцене *Метрополитен-опера* (была первой темнокожей певицей-солисткой, выступившей в этом театре). В опере пела до 1956, концертировала до 1965.

Автобиогр. My Lord, what a Morning! («Господи, что за утро!» [название популярного спиричуэла]) (New York, 1956, сокр. рус. пер. в.: Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 1 [М., 1962]).

Андре (André), Морис (р. 21.5.1933, Алес). Французский трубач. В юности работал шахтером. Учился в Парижской консерватории, там же преподавал в 1967—78. С начала 1950-х играл в различных оркестрах Франции; в 1960-х началась его блестящая карьера виртуоза. С исключительным мастерством и артистизмом исполнял как музыку прошлого (в т. ч. на т. н. барочной малой трубе, сконструированной по его указаниям), так и произведения современных композиторов. Для расширения своего репертуара осуществил множество транскрипций. В 2003 объявил о завершении исполнительской деятельности. Среди дирижеров, с которыми А. выступал и записывался, — *Шурихт* («Бранденбургские концерты» Баха), *Караян, Мэрринер, Макеррас*, К. *Рихтер, Маазель, Мути*; среди сочинявших для него композиторов — *Блахер* и *Жоливе*.

Андриссен (Andriessen), Луи (р. 6.6.1939, Утрехт). Нидерландский композитор. Сын и ученик вилного композитора, органиста и педагога Хендрика А. (17.9.1892, Харлем, — 12.4.1981, Хемстеде) — католика, «франкофила» и приверженца творчества *Стравинского*. Помимо отца на становление творческой индивидуальности А. повлиял его старший брат Юриан А. (15.11.1925, Харлем, — 23.8.1996, Гаага) — композитор эклектического склада, умелый стилизатор, мастер прикладной музыки. В 1957—62 А. учился в Гаагской консерватории у Кеса ван Барена (Baaren, 1906—1970). В 1962—65 совершенствовался под руководством *Берио* в Берлине и Милане. Пройдя через стадию экспериментов с различными авангардными техниками, во 2-й половине 1960-х заявил о себе как политически ангажированный художник, противник империализма и «буржуазных» форм общественной и музыкальной жизни, сторонник маоизма и анархизма. Принял активное участие в организации ряда шумных акций, в т. ч. «Политико-демонстративного экспериментального концерта» (1968, Амстердам), и вместе с четырьмя единомышленниками (также выходцами из класса ван Барена) создал коллективную оперу-моралите «Реконструкция», в центре которой — фигура пресловутого Че Гевары; с музыкальной точки зрения опера представляет собой нарочито анархическую (в терминах А. — «инклюзивную») мешанину самого разнообразного материала. Объявив симфонический оркестр институтом, враждебным духу новой музыки, А. сформировал несколько ансамблей смешанного джазово-академического состава, предназначенных для исполнения его произведений и музыки других авторов, в т. ч. далеких от академического «истеблишмента». Его самыми известными и жизнеспособными начинаниями этого рода стали коллективы De Volharding («Стойкость», создан в 1972, существует поныне) и Hoketus («Гокет», создан в 1977, распущен в 1987); в обоих ансамблях А. играл на фп. Любопытным начинанием оказался также ансамбль двенадцати «однооруких струнников» (1978), играющих только на открытых струнах со скордатурами, дающими полный хроматический звукоряд от H_1 до f^2; архаическая тембровая атмосфера этого единственного в своем роде инструментального «хора» вдохновила А. на одночастную «Симфонию открытых струн». А. сотрудничал также с мастерами *аутентичного исполнения* старинной музыки, в т. ч. с *Брюггеном*, которому посвятил, в частности, «Мелодию» — дуэт для блокфлейты и фп., выдержанный в манере, родственной *минимализму* (и, подобно многим минималистским партитурам, несколько растянутый).

«Иконоборческая» деятельность А. в 1960—70-х способствовала обновлению и демократизации музыкальной жизни Нидерландов, стиранию граней между различными музыкальными субкультурами. Ко 2-й половине 1970-х А. отошел от былых анархических крайностей, однако «инклюзивность», т. е. готовность охватить весьма разнородный материал в рамках целостной композиции, осталась устойчивым атрибутом его творчества. В ряде опусов А. продолжает разрабатывать находки минималистов и джазовые приемы, оперирует формами и техниками, заимствованными из практики мастеров XIV—XVI вв. (Машо, нидерландских полифонистов, Свелинка), но важнейшим ориентиром для него остается Стравинский, от которого А. перенял склонность к четко организованной ритмике, тембрам духовых (особенно медных) и ударных (в т. ч. фп.), кратким, по преимуществу диатоническим мотивам и аккордам терцовой структуры с добавленными звуками. Подобно Стравинскому, А. отвергает идею *атональности* и, как правило, строит каждую композицию (или законченный раздел) вокруг «привилегированного» звука или звукового комплекса, функционирующего в качестве своего рода центра притяжения. Некоторые из наиболее значительных партитур А. 1970—90-х вдохновлены отвлеченными философскими, эстетическими, математическими, естественнонаучными, архитектурными и даже инженерными идеями. К таким центральным, идейно насыщенным и, несмотря на кажущуюся простоту языка, достаточно изощренно сконструированным работам А. относятся, в частности, «Государство» (опыт музыкальной полемики с одноименным трактатом Платона), натурфилософское музыкальное эссе «Время» (на знаменитый текст бл. Августина из XI книги его «Исповеди», трактующий о природе времени и вечности), этюд о диалектике метра и ритма «Скорость» и сценическая оратория «Материя», персонажами которой выступают выдающиеся деятели нидерландской культуры разных эпох, а также физик Мария Склодовская-Кюри. Впрочем, при всей интеллектуальности подхода А., его музыка как монументальных, так и более скромных форм не лишена артистизма и юмора, а во многих случаях и того, что сам А. называет «вульгарной прямотой»; последняя проявляется в выборе текстов, внезапных шокирующих эффектах, использовании необычных, иногда подчеркнуто резких тембров и т. п. С конца 1990-х в музыке А. усиливается лирический элемент, местами переходящий в романтическую чувствительность, которую А. прежде решительно отвергал; характерна опера «Письма Вермееру» — третья (после причудливой, насыщенной эротическими метафорами видеопьесы M is for Man, Music, Mozart и «абсурдистской» оперы «Роза») совместная ра-

бота А. и модного английского режиссера Питера Гринауэя (Greenaway, p. 1942).

А. — самый известный в мире голландский композитор; по меньшей мере до конца XX в. он оставался влиятельнейшим музыкальным деятелем своей страны. С 1973 преподает в Гаагской королевской консерватории (с 1978 — профессор композиции). Выступает с лекциями по всему миру. Написал ряд эссе о музыке и комментариев к собственным произведениям, а также (в соавторстве) труд о Стравинском.

Оперы и произв. родств. жанров (пост. в Амстердаме): «Реконструкция» (Reconstructie), опера-моралите в 2 частях, в соавт. с Р. де Леу (Leeuw), М. *Менгелбергом,* П. Схатом (Schat) и Я. ван Фляйменом (Vlijmen), либр. Х. Клауса и Х. Мюлиша (1969); «Страсти по Матфею» (Mattheus passie), муз. театр в 2 частях, текст Л. Феррона (1976); «Орфей» (Orpheus), муз. театр в 3 частях, текст Л. де Бура (1977); «Жорж Санд» (George Sand), муз. театр в 3 частях, текст М. Мейер (1980); «Доктор Нерон» (Doctor Nero), муз. театр в 2 частях, текст Л. де Бура (1984); «Материя» (De materie), муз. театр (сценич. оратория) в 4 частях, либр. А. и Р. Уилсона (1989, см. также вок. муз. конц. жанров); M is Muziek, Monoloog en Moord, муз. театр, либр. Л. де Бура (1993, на осн. вок. композиции с видео M is for Man, Music, Mozart, 1991); «Роза», опера («лошадиная драма») в 2 актах, либр. П. Гринауэя (1994); «Письма Вермееру» (Writing to Vermeer), опера в 6 сценах, либр. его же (1999); «Комедия» (La Commedia), киноопера в 5 частях, либр. А. по Данте (2008, Амстердам).

Др. вок. муз., в т. ч. с видео и театрализацией: «Ноктюрны» (Nocturnen), сопр. и кам. орк., сл. А. (1959); Canzone 3. Utinam, сопр. и фп., сл. из Кн. Иова (1962); песни протеста против вьетнамской войны (1972—73); «Государь» (Il principe), 2 хора, 12 дух., бас-гит., фп., сл. Н. Макиавелли (1974); «Государство» (De staat), 4 жен. гол., 16 дух., 2 арфы, 4 эл.-гит., бас-гит., 4 альта, 2 фп., сл. Платона (1972—76); «Пусть улицы будут свободны» (Laat toch vrij de straat), политич. песня, сл. Я. ван дер Мерве (1978); «Мавзолей» (Mausoleum), 2 бар. и орк., сл. М. Бакунина и А. Арну (1979); «Прекрасный поцелуй» (Un beau baiser), хор (1980); «Время» (De tijd), жен. хор, анс. уд., орк., сл. бл. Августина (1980—81); «Комментарий» (Commentaar), гол. и фп., сл. В. Шёна (1981); «Голос» (La voce), поющий виолончелист, сл. Ч. Павезе (1981); «И затем» (Y después), гол. и фп., сл. Ф. Гарсиа Лорки (1983); «Стиль» (De stijl), чтица, 4 жен. гол. и большой инстр. анс. с электр. усилением, сл. М. Х. Ж. Схюнмакерса и г-жи Домселар-Мидделкоп (1984—85, включено в оперу «Материя»); «Хадевик» (Hadewijch), сопр., 8 гол. и большой инстр. анс. с электр. усилением, сл. Хадевик, XIII в. (1988, включено в оперу «Материя»); «Говорит Ницше» (Nietzsche redet), чтец, 5 дер. дух., 2 фп., 2 скр., альт, 2 влч., кб., сл. Ф. Ницше (1989); «Флора Тристан» (Flora Tristan), хор, сл. Ф. Бургонье (1990); «Танцы» (Dances), сопр. и кам. орк., сл. Дж. Грант (1991, пост. как балет, Амстердам); M is for Man, Music, Mozart, джазовая певица, 11 дух., кб., фп., сл. А., Й. ван дер Линдена и П. Гринауэя (1991); «...не разлучаясь» (...not be sundered), сопр., фл. и влч., сл. Р. М. Рильке (1992); «Надир и зенит» (Nadir en Zenit), импровизация на стихи С. Поле, гол. и фп. (синт.) (1992); «Песня о море» (Een lied van de zee), 1 гол., сл. Э. Сварт (1994); «Женщины Одиссея» (Odysseus' Women), 4 жен. гол. и мал. орк., сл. Гомера (1995, пост. как балет, Роттердам, 2/1998); (Machmes Wos), гол. и фп., сл. на идиш (1996); «Трилогия Судного дня» (Trilogie van de Laatste Dag): «Судный день» (De Laatste Dag), дискант, 4 муж. гол. и орк., сл. Люцеберта и нар. (1996), «Дао (Путь)» (Tao | De Weg|), фп. (также кото), 4 жен. гол. и кам. орк., сл. Лао-цзы и К. Такамуры (1996) и «Пляска на костях» (Dancing on the Bones), дет. хор и орк., сл. А. (1997); «Первый любовник» (De eerste minnaar), дискант и орг., сл. Т. Теллегена (1998); «Прогулка на трамвае в Америку и обратно» (Passeggiata in tram in America e ritorno), итал. жен. гол., 3 трубы, 3 трбн., гит. и скр. с электр. усилением, кб., фп., уд., сл. Д. Кампаны (1998, ред. с фл. и влт., но без гит. и уд. 2001); «Список покупок отравителя» (Boodschappenlijstje van een gifmengster), 1 гол., сл. А. (2000); «Нисхождение Инанны» (Inanna's Descent), м.-сопр., фл.-пикк., гоб., скр., фп., анс. уд. (2000); «Что мне купить тебе, сын мой?» (What Shall I Buy You, Son?), гол. и фп. (2000); «Новая математика» (The New Math|s|), сопр., блокфл., скр., мар. и электр., сл. Х. Хартли (2000); «Крылья воспоминаний» (De vleugels van de herinnering), гол. и фп., сл. Л. Тигинашвили (2001); «Страсти» (La Passione), джазовая певица, скр. и инстр. анс., сл. Д. Кампаны (2002); «Письмо от Кэти | *Берберян*|» (Letter from Cathy), джазовая певица, скр. и инстр. анс. (2003); «Инанна» (Inanna), 4 гол., 3 актера, хор, кб.-клар., 4 сакс., скр., сл. Х. Хартли и Т. Криспейна (2003); «Рассказ из ада» (Racconto dall'inferno), джазовая певица и мал. орк., сл. Данте (2004); Xenia, поющий скрипач, сл. А. Рембо (2005).

Для фп.: «Летняя ночь» (Nuit d'été), в 4 руки (1957); «Серии» (Séries), 2 фп. (1958); Prospettive e Retrospettive (1959); Ittrospezione I, в 4 руки (1961); «Приятный комментарий» (Joli commentaire), в 4 руки (1961); 3 пьесы, левая рука (1961); «Этюд на тембры» (Étude pour les timbres, 1962); «Регистры» (Registers, 1963); Ittrospezione III — Fragment, 2 фп., сакс. ad lib. (1965); «Детские воспоминания» (Souvenirs d'enfance), фп. (1954—66); «Государство» (De staat), 2 фп., вариант вок. произв. (1972—76); «Трепет» (Trepidus, 1983); 2 хорала (1992); «Память роз» (The Memory of Roses), 7 пьес для пианистки (1974—93); Base, левая рука (1994); «Вначале трудно» (Not an Anfang, 1997); «Образ Моро» (Image de Moreau, 1999); Feli-citazione (2000); «Гоготт Гааги» (Haags Hakkuh), 2 фп. (2003); Rondo barbaro (2004).

Для др. инстр. соло: Triplum, гит. (1962); «Цветочная песня-2» (A Flower Song II), гоб. (1964); «Цветочная песня-3» (A Flower Song III), влч. (1964); Sweet, альт. блокфл. (1964); «Хоральные прелюдии» (Choralvorspiele), шарманка (1969); «Незабудка» (Vergeet mij niet), гоб., фп. ad lib. (1970); «Конец» (Ende), 2 альт. блокфл., 1 исполн. (1981); «Увертюра к Орфею» (Overture to Orpheus), клав. (1982); «К Полине О.» (To Pauline O), гоб. (1995); «Цинковый сад» (The Zink Garden), альт и электр. (1998); «Дятел» (Woodpecker), уд. (1999); «Дирк Свелинк упустил принца» (Dirck Sweelinck Missed the Prince), клав. (1999); «Очень пронзительная соната для трубы» (Very Sharp Trumpet Sonata, 2002).

Для 2—3 инстр.: Соната, фл. и фп. (1956); Элегия, влч. и фп. (1957); «Разбег и прыжки» (Aanloop en sprongen), фл., гоб. и клар. (1961); «Картины» (Paintings), фл. и фп. (1961); Double, клар. и фп. (1965); The Garden of Ryoan-gi, 3 электр. орг. (1967); «Завеса счастья» (Le voile du bonheur), скр. (+гол.) и фп. (1966—70); «Мелодия» (Melodie), блокфл. и фп. (1972—74); «Поздравления» (Felicitatie), 3 трубы (1979); Disco, скр. и фп. (1982); «Линия» (De lijn), 3 фл. (1986); Lacrimosa, 2 саксофона (1991); Song Lines, не менее 3 сакс. (1992); «Сад Эроса» (Garden of Eros), скр. и фп. (2003).

Для 4—12 инстр.: Percosse, фл., труба, фаг. и уд. (1959); Ittrospezione III (Concept 1), 2 фп., 6 дух., гит., кб., уд. (1964); Ittro-

spezione III (Concept II), 2 фп., 6 дух., альт, кб., уд. (1965); Rage, rage against the dying of the light («Восстань над неизбежной темнотой»), 4 трбн. (1966); «Стойкость» (De volharding), 3 трубы, 3 сакс., 3 трбн. и фп. (1972); «О Джимми Янси» (On Jimmy Yancey), фл., 3 сакс., влт., труба, 3 трбн., кб. и фп. (1973); «Гокст» (Hoketus), 12 инстр. (1977); «Симфония открытых струн» (Symfonie voor losse snaren), 12 стр. (1978); «Двойной след» (Dubbelspoor), фп., клав., чел. и колокольчики (1986, пост. как балет, Амстердам, 2/1994); «Перед лицом смерти» (Facing Death), стр. квартет с электр. усилением (1990, ред. для 4 сакс. 1993); «Дерево» (Hout), сакс., эл.-гит., фп. и мар. (1991); «Серебро» (Zilver), фл., клар., скр., влч., вибр., мар. и фп. (1994); «Герольды» (De herauten), 10 медн. дух. и литавры (1997); 2-й стр. квартет «Сад Эроса» (Garden of Eros, 2002); «Колокола Харлема» (Klokken voor Haarlem), фп., чел., синт. и вибр. (2002).

Для орк. и больших инстр. анс.: Ittrospezione II (1963); Anachronie I памяти *Айвза* (1966—67); Contra tempus («Против времени»), 12 дух., 4 альта, 2 фп., 2 уд. (1968); Anachronie II, обстановочная муз. (musique d'ameublement), гоб. и мал. орк., памяти *Сати* (1969); «Как обстоят дела» (Hoe het is), 52 стр. и электр. (1969); «Девять симфоний Бетховена» (De negen symfonieën van Beethoven), орк. и колокольчик мороженщика (1970); «Спектакль» (Spektakel), дух., уд. и импровизирующий анс. (1970); «Симфонии Нидерландов» (Symfonieën der Nederlanden), 2 или более дух. орк. (1974); «Гимн памяти Дариюса *Мийо*» (Hymne to the Memory of Darius Milhaud), дух., фп. и кб. (1974, ред. для орк. 1978); «Нидерланды, берегите свою красоту» (Nederland, let op uw schoonheyt), симф. орк. (1975); «Скорость» (De snelheid), 3 анс. с электр. усилением (1982—83, 2/1984); «Фанфара, для начала» (Fanfare, om te beginnen), 6 групп влт. (2001); Ruttmann Opus II, III, IV, 11 дух., кб. и фп. (2003); «Открытие» (De Opening), 3 анс. (2005); «Картины Вермеера» (Vermeer Pictures), орк. сюита из оперы «Письма Вермееру», сост. К. Рунделл (Rundell) (2005).

Муз. к кинофильмам «Семья» (The Family, 1973), «Чужой» (The Alien, 1980), «Волны» (Golven, 1981) и др.

Др. произв.: пьесы для магн. (1971—72); «Гимн» (Volkslied), любое число инстр. (1971); «Рабочий союз» (Workers Union), любые громкие инстр. (1975); пьесы для карийона и др.

Обр. произв. Сати («Месса бедняков» [Messe des pauvres] для хора и мал. орк., 1980), Стравинского, *Казеллы* («Марионетки» [Pupazzetti] для мал. орк., 2003), *Айслера*, *Райли*, песен *Битлз* и др.

Книги: Часы Аполлона. О Стравинском, в соавт. с Э. Шёнбергером (E. Schönberger) (СПб., 2003, оригинал Het apollinisch uurwerk: over Stravinsky [Amsterdam, 1983]); М. Зегерс (Zegers), сост. Украденное время. Рассказы [сб. текстов разных лет] (СПб., 2005, оригинал Gestolen tijd. Alle verhalen [Amsterdam, 2002]).

Лит.: E. Restagno, a c. di. Andriessen (Torino, 1996); M. Trochimczyk. The Music of Louis Andriessen (Routledge, 2003); И. Лесковская. Луи Андриссен // Pro голландскую музыку (СПб., 2003).

Анри (Henry), Пьер (р. 9.12.1927, Париж). Французский композитор. В 1938—48 учился в Парижской консерватории, в т. ч. у *Буланже* и *Мессиана*. С 1949 работал в экспериментальной студии Французского радио и ТВ, где вместе с П. *Шеффером* создавал *конкретную музыку*. Первый и наиболее известный плод их сотрудничества — «Симфония для одного человека» (Symphonie pour un homme seul, 1950). В 1958 покинул группу конкретной музыки, 2 года спустя основал первую во Франции частную студию *электронной музыки*, в 1982 — еще одну аналогичную студию. Все произведения А. созданы путем преобразования и монтажа звучаний, записанных на пленку; звук, трансформированный с помощью электронной аппаратуры, А. трактует как подходящее средство для воплощения мистических представлений о «потустороннем». Среди его самых известных работ — балеты для труппы Мориса Бежара (Béjart), в т. ч. «Орфей» (Orphée, 1958, вариант «конкретной» композиции 1953 года, выполненной в соавторстве с Шеффером), «Путешествие» (Le voyage, 1962, по тибетской Книге мертвых), «Вариации для двери и вздоха» (Variations pour une porte et un soupir, 1963), «Месса для нынешнего времени» (Messe pour le temps présent, 1967), «Нижинский, клоун Божий» (Nijinsky, clown de Dieu, 1971), и опусы на религиозные темы для концертного исполнения, в т. ч. «Ливерпульская месса» (La messe de Liverpool, 1967), «Апокалипсис Иоанна» (L'Apocalypse de Jean, 1968), «Египетская Книга мертвых» (Le Livre des Morts égyptien, 1988, на основе звуков фп., обработанных в *Институте музыкальных и акустических исследований* [IRCAM]). Создал также множество фонограмм к фильмам (в т. ч. к снятому в 1929 немому фильму советского режиссера Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом», 1993), театральным спектаклям, радиопостановкам и художественным инсталляциям. Самый крупный, творчески изобретательный и изощренный из всех композиторов, специализирующихся исключительно в области электронной музыки, А. использует богатейший спектр преобразованных музыкальных звуков и шумов, тяготеет к грандиозным, монументальным формам, острым контрастам, сложной полифонии акустически разнородных пластов; в его музыке нередко встречаются гротескные и пугающие эффекты.

Лит.: M. Chion. Pierre Henry (Paris, 1980).

Ансамбль Модерн (Ensemble Modern). Инструментальный ансамбль новой музыки (ок. 20 музыкантов), основан в 1980, с 1985 базируется во Франкфурте-на-Майне. Не имея постоянного руководителя, выступает с приглашенными дирижерами и дирижирующими композиторами. С А. М. регулярно работали и работают, в частности, *Адамс*, *Бенджамин*, *Булез*, *Бур*, *Грубер*, *Кагель*, немецкий дирижер Инго Мецмахер (Metzmacher, p. 1957), *Нассен*, испанский дирижер Артуро Тамайо (Tamayo, p. 1946), *Холлигер*, *Цендер*, *Этвёш*. С 1998 ансамбль выступает и в расширенном составе как Ensemble Modern Orchestra. С 2003 функционирует Академия А. М. — программа обучения и совершенствования молодых композиторов и инструменталистов.

Ансамбль Энтерконтампорён (Ensemble InterContemporain, Международный ансамбль современной музыки). Инструментальный ансамбль смешанного состава (31 музыкант), созданный в Париже по инициативе *Булеза* в 1976, вслед за *Институтом музыкальных и акустических исследований* (IRCAM). Специализируется на исполнении новой музыки и классики XX в. Художествен-

ные руководители — Булез (1976—78, остается почетным президентом А. Э.), швейцарский дирижер и композитор Мишель Табачник (Tabachnik, p. 1942 [1978—79]), *Этвёш* (1979—91), американский дирижер Дэвид Робертсон (Robertson, p. 1958 [1992—99]), английский дирижер Джонатан Нотт (Nott, p. 1963 [2000—2005]) и финский дирижер Сусанна Мелькки (Mälkki, p. 1969 [с 2006]).

Ансерме (Ansermet), Эрнест (11.11.1883, Вевe, — 20.2.1969, Женева). Швейцарский дирижер. Получил математическое образование, в 1906—09 преподавал математику в Лозанне. В тот же период брал уроки композиции у *Блоха*. В 1909—10 несколько месяцев провел в Берлине, где консультировался по вопросам дирижирования у *Вайнгартнера, Мотля, Никиша*. Свой первый концерт дал в 1911 в Лозанне. В 1915—23 был музыкальным руководителем *Русских балетов*. В 1918 основал в Женеве Оркестр Романской Швейцарии (Orchestre de la Suisse Romande), который возглавлял ок. 50 лет. До 1968 гастролировал со своим оркестром по всему миру; выступал также за пультом других ведущих коллективов Европы и Америки. Огромный репертуар А. включал музыку различных эпох и стилей, от Баха (А. одним из первых ввел кантаты Баха в концертный обиход) до *Барбиха, Берга, Онеггера, Мартину, Бриттена* и *Мартена;* наибольших успехов А. достиг в интерпретации французской и русской музыки XIX в., произведений *Дебюсси, Равеля, Русселя, Стравинского* (был первым исполнителем *«Сказки о солдате», «Пульчинеллы», «Байки...», «Свадебки», «Симфонии псалмов»* и др., однако не принял позднего творчества композитора). *Прокофьева*. Среди множества других произведений, впервые исполненных А., — *«Парад»* Сати, *«Треуголка»* Фальи, *«Поругание Лукреции»* Бриттена. А. придерживался объективного, аналитического подхода к исполняемой музыке и настойчиво стремился к ансамблевой дисциплине и точности; вместе с тем его интерпретации часто весьма темпераментны и при строго выдерживаемых темпах наэлектризованы стихийной ритмической энергией, о чем можно судить по многочисленным записям. В своем позднем историко-теоретическом и философском (феноменологическом) трактате об основах музыки в сознании А. объявил тональность высшим «этическим законом».

Лит. работы: Les fondements de la musique dans la conscience humaine («Основы музыки в человеческом сознании») (Neuchâtel, 1961, переизд. Paris, 1989, éd. J.-C. Piguet); Entretiens sur la musique (Neuchâtel, 1963, éd. J.-C. Piguet); Ecrits sur la musique (Neuchâtel, 1971, éd. J.-C. Piguet); Беседы о музыке (Л., 1985); Статьи о музыке и воспоминания (М., 1986); Les compositeurs et leurs oeuvres, (Neuchâtel, 1989, éd. J.-C. Piguet).

Лит.: B. Gavoty. Ernest Ansermet (Genève, 1961); F. Hudry. Ernest Ansermet, pionnier de la musique (Lausanne, 1983); J.-C. Piguet. La pensée d'Ernest Ansermet (Lausanne et Tours, 1983); F. Tétaz. Ernest Ansermet, interprète (Lausanne et Tours, 1983).

Антейл (Antheil), Джордж, собств. Георг (Карл Иоганн) Антайль (8.7.1900, Трентон, Нью-Джерси, — 12.2.1959, Нью-Йорк). Американский композитор. Учился в Филадельфии у Константина фон Штернберга (Sternberg) и в Нью-Йорке у *Блоха*. В 1922 переехал в Берлин, год спустя — в Париж, где быстро приобрел известность как крайний модернист, последователь *Сати* и итальянского *футуризма*, приверженец джаза, шумовых эффектов и механических остинатных ритмов («Авиационная соната», «Дикая соната», «Джазовая соната» для фп., 1-я и 2-я сонаты для скрипки и фп.). Музыка А. удостоилась высокой оценки ряда влиятельных художников и литераторов «авангардного» направления, в т. ч. Дж. Джойса, П. Пикассо и жившего в Париже американского поэта и композитора-любителя Эзры Паунда (Pound, 1885—1972), который написал о молодом А. книгу и ряд статей. В 1926 в Париже с большим успехом был исполнен 20-минутный «Механический балет» А., целиком основанный на остинатных синкопированных ритмах и, в подражание *«Свадебке»* Стравинского, инструментованный для ансамбля роялей или пианол и ударных и шумовых инструментов, включая электрические звонки и самолетные пропеллеры. Предвосхищая *минимализм*, молодой А. мечтал о «формах, которые будут длиться не полчаса или час, а 8 часов, 16 часов или 2 дня»; предвосхищая *Кейджа*, он включал в свои партитуры длительные паузы, в которых «время само действует как музыка». Во 2-й половине 1920-х А. неожиданно отошел от принесшей ему славу экстравагантной манеры и создал несколько крупных оркестровых партитур в благопристойном духе французского *неоклассицизма*. Его последним заметным успехом стала премьера оперы «Трансатлантик» на собственное либретто, высмеивающее американскую политическую жизнь (1930). В 1933 А. вернулся в США, в 1936 поселился в Лос-Анджелесе, где стал одним из видных композиторов Голливуда. В 1940—50-х сочинял также традиционные по музыкальному языку оперы, симфонии, камерно-инструментальную, вокальную, фортепианную музыку.

Осн. произв.: «Авиационная соната» (Airplane Sonata), фп. (1921); «Дикая соната» (Sonate sauvage), фп. (1922); 3-я соната для фп. «Смерть машин» (Death of Machines, 1923); 4-я соната для фп. «Джазовая» (Jazz Sonata, 1923); Симфония, фл., фаг., труба, трбн., альт (1923); 1-я соната для скр. и фп. (1923); 2-я соната для скр., фп. и барабанов (1923); «Механический балет» (Ballet mécanique), анс. фп., уд. и шумовых инстр. (1923—25, пост. 1926, Париж); 3-я соната для скр. и фп. (1924); 1-й стр. квартет (1924); «Джазовая симфония» (A Jazz Symphony, 1925); Симфония in F (1926); Концерт для фп. с орк. (1926); 2-й стр. квартет (1927); «Трансатлантик» (Transatlantic), опера в 3 актах, либр. А. (1927—28, пост. 1930, Франкфурт-на-Майне); Каприччо, орк. (1930); «Пьеса (Креолка)» (Morceau [The Creole]), орк. (1932); «Женщина 100 голов» (La femme 100 têtes), «44 прелюдии и ударный танец» (44 Preludes and Percussion Dance), фп. (1933); 2-я симфония (1938); 3-я симфония «Американская» (American, 1939); 4-я симфония «1942» (1942); Сонатина для скр. и фп. (1945); 5-я симфония «Трагическая» (Tragic, 1946); 4-я соната для скр. и фп. (1948); 4-я соната для фп. [так!] (1948); 5-я симфония [так!] «Веселая» (Joyous, 1948); 6-я симфония «По Делакруа» (After Delacroix, 1948); Серенада, стр. орк. (1948); «Песни опыта» (Songs of Experience), вок. цикл для гол. с фп., сл. У. Блейка (1948); «Вольпоне» (Volpone), опера в 3 актах, либр. А. Перри по Б. Джонсону (1949—52, пост. 1953, Лос-Анджелес); «Столица мира» (Capital of the World), балет (1952).

Автобиогр. Bad Boy of Music («Неспокойный мальчишка музыки») (Garden City, NY, 1945).

Лит.: L. Whitesitt. The Life and Music of George Antheil: 1900—1959 (Ann Arbor, 1983); H. Ford. Four Lives in Paris (San Francisco, 1986).

Анчерл (Ančerl), Карел (11.4.1908, Тучапи, — 3.7.1973, Торонто). Чешский дирижер. В 1925—29 учился в Пражской консерватории дирижированию и композиции, изучал основы микрохроматики под руководством *Хабы*. Продолжил обучение в Страсбурге у *Шерхена* (был его ассистентом на премьере оперы Хабы «Мать» [1931, Мюнхен]) и в Праге у *Талиха*. В 1933—37 дирижировал произведениями чешских и других европейских композиторов на фестивалях *МОСМ*. В 1933—39 — дирижер, в 1947—50 — главный дирижер СО Чехословацкого радио (с 1939 по 1945 находился в нацистских концлагерях, вначале в Терезине, затем в Освенциме, где погибла вся его семья). В 1945—48 работал также в Пражской опере. С 1950 — художественный руководитель, в 1956—68 — главный дирижер *Чешского ФО*, который под руководством А. совершил несколько больших международных турне; сильная воля, обширные знания и высокий моральный авторитет А. способствовали значительному подъему исполнительского мастерства коллектива. В 1969 А. эмигрировал из оккупированной советскими войсками Чехословакии и возглавил Торонтский СО. В последние годы регулярно выступал и с западноевропейскими коллективами, в т. ч. с амстердамским оркестром *Концертгебау*. В репертуаре А. важное место занимали произведения чешских композиторов XIX—XX вв. и музыка классиков XX в. О выдающихся достоинствах дирижера лучше всего свидетельствуют его записи, сделанные с Чешским ФО, в т. ч. отдельные симфонии и концерты Бетховена и Брамса, «Моя родина» Сметаны, «Картинки с выставки» Мусоргского—*Равеля*, оркестровые произведения и Реквием Дворжака, *«Глаголическая месса»* и Симфониетта *Яначека*, 1-я и 9-я симфонии *Малера*, *«Петрушка»*, *«Весна священная»*, *«Свадебка»*, *«Царь Эдип»*, *«Симфония псалмов»* Стравинского, Концерт для оркестра *Бартока*, 5-я и 7-я симфонии *Шостаковича*.

«Аполлон Мусагет» (франц. Apollon Musagète — «Аполлон, предводитель Муз»). Одноактный балет *Стравинского* (июль 1927 — январь 1928). Создан по заказу Элизабет Спрэг Кулидж (Coolidge, 1864—1953) — американской меценатки, основательницы фонда, средства которого использовались для развития музыкального отдела Библиотеки Конгресса США, организации концертов и фестивалей, поддержки современного музыкального творчества. В условия заказа входили ограничения на продолжительность звучания (30 минут) и на количественный состав оркестра, обусловленный небольшими размерами зала Библиотеки Конгресса. Действующие лица балета — Аполлон, две богини, Каллиопа (муза эпической поэзии), Полигимния (муза пантомимы), Терпсихора (муза танца, объединяющего поэтический ритм и экспрессию мимического движения). Первая, меньшая по объему картина балета озаглавлена «Рождение Аполлона», вторая включает ряд танцев, предназначенных для исполнения в стиле классического балета (pas d'action, сольные вариации, pas de deux, кода), и завершается апофеозом — шествием Аполлона и муз на Парнас. Одному из номеров, вариации Каллиопы с подзаголовком «Александрийский стих», предпослан эпиграф из Н. Буало, разъясняющий сущность этого поэтического размера (12-сложника с цезурой после 6-го слога и с парной рифмовкой). Тем самым Стравинский дополнительно указывает на один из своих главных источников вдохновения — искусство французского классицизма и, в частности, придворный балет эпохи Людовика XIV. С эстетикой последнего преемственно связан второй основной источник «А. М.» — русский императорский балет (Чайковский, *Глазунов*), отголоски которого явственно слышны в ряде номеров. Инструментальный состав для «А. М.» выбран по образцу знаменитого французского придворного оркестра XVII в. «24 скрипки короля» (24 Violons du Roy), включавшего 6 скрипок, 12 альтов и 6 виолончелей; по сравнению с этим прототипом струнный оркестр «А. М.» несколько изменен и расширен — по 8 первых и вторых скрипок, 6 альтов, по 4 первых и вторых виолончели, 4 контрабаса. Стравинский называл «А. М.» «белым балетом», имея в виду как его строго классический характер (белые пачки и костюмы танцовщиков), так и диатоничность его музыкального языка.

Премьера «А. М.» состоялась 27 апреля 1928 на фестивале камерной музыки в Библиотеке Конгресса (Вашингтон), дирижер Ганс Киндлер (Kindler), художник Николай Ремизов, хореография Адольфа Больма. Премьера в труппе *Дягилева* — 12 июня 1928, дирижер автор, сценография Андре Бошана (Bauchant), хореография Джорджа Баланчина (Balanchine) («А. М.» — первая из многих совместных работ Стравинского и Баланчина).

«Арабелла» (Arabella). Опера («лирическая комедия») *Штрауса* в 3 актах, соч. 79, на оригинальное либретто *Гофмансталя*, последняя совместная работа композитора и драматурга. Действие оперы разыгрывается в Вене 1860-х: проигравшийся граф Вальднер и его жена подыскивают старшей дочери Арабелле богатого жениха; параллельно у младшей дочери Зденки развивается любовная история с неимущим молодым офицером; Арабелла влюбляется в незнакомца, хорватского землевладельца Мандрыку, который в конце концов оказывается именно тем, кто ей нужен, и всяческие недоразумения, то и дело возникавшие между персонажами, разрешаются ко всеобщему удовольствию. Несмотря на явно опереточный характер сюжета, либретто «А.» считается едва ли не высшим достижением Гофмансталя с точки зрения изящества слога и мастерства обрисовки характеров. В музыке Штрауса ностальгически подчеркнут элемент «старомодного» венского шарма, что сближает «А.» с *«Кавалером розы»*. Заметно уступая «Кавалеру розы» по популярности, «А.» тем не менее является одной из самых репертуарных опер Штрауса; среди ее лучших, самых изысканных и возвышенных страниц — дуэты Арабеллы и Зденки в 1-м и Арабеллы и Мандрыки в 3-м актах. Опера создавалась в 1929—32; премьера — 1 июля 1933, *Дрезденская гос. опера*, дирижер К. *Краус*, в заглавной роли его жена, сопрано Виорика Урсуляк (Ursuleac, 1894—1985), в роли Мандрыки бас-баритон Альфред Ер-

гер (Jerger, 1889—1976). Продолжительность музыки — ок. 2 часов 40 минут.

Араиса (Арайса, Araiza), Франсиско (р. 4.10.1950, Мехико). Мексиканский певец (тенор). Учился в Мехико и Мюнхене. В 1974 поступил в труппу оперного театра Карлсруэ. С 1977 пел в Цюрихе, регулярно выступал также на сцене *Баварской гос. оперы*, где одной из вершин его карьеры стало исполнение роли Бельмонте в прошальном спектакле *Бёма* (1980). В том же году дебютировал на *Зальцбургском фестивале*, спев п/у *Караяна* теноровую партию в Реквиеме Моцарта и партию Фентона в «Фальстафе»; позднее принял участие в караяновских записях «Волшебной флейты» (Тамино), «Сотворения мира» Гайдна и др. С начала 1980-х поет на ведущих сценах мира. Обладатель легкого, гибкого голоса и виртуозной техники, образцовый представитель амплуа «изящного» тенора (итал. tenore di grazia), прославился как исполнитель Моцарта (Идоменей, Дон Оттавио, Феррандо, Тамино), Россини (Альмавива), Доницетти (Эрнесто в опере «Дон Паскуале»). С середины 1980-х выступает и в более напряженных партиях (вердиевские Альфред, Герцог, Альваро, Ричард, вагнеровские Лоэнгрин, Логе из «Золота Рейна» и Вальтер, Фауст в одноименной опере Гуно, Хозе, Гофман, Вертер, Ленский и др.). О выдающихся вокальных достоинствах и яркой индивидуальности А. особенно красноречиво свидетельствуют осуществленные с его участием записи «Идоменея» и «Фауста» (п/у К. *Дэвиса*), поздних опер Моцарта и «Севильского цирюльника» (п/у *Мэрринера*), «Сказок Гофмана» (п/у *Тэйта*).

Ара́ньи (точнее Арани, Aránvi), Елли д', собств. Елли Эва Араньи де Хуньядвар (Hunyadvar) (30.5.1895, Будапешт. — 30.3.1966, Флоренция). Британская скрипачка венгерского происхождения, внучатая племянница выдающегося скрипача Йозефа Йоахима (Joachim, 1831—1907). Училась в Будапештской академии музыки, в т. ч. у одного из известнейших учеников Йоахима Енё Хубаи (Hubay, 1858—1937). В 1908 дебютировала на концертной эстраде в дуэте со своей старшей сестрой Адилой, в замужестве Фахири (Fachiri, 1886—1962). В 1909 сестры впервые выступили в Англии, куда окончательно переехали 4 года спустя. Считается, что по своим природным данным А. превосходила сестру. Ее яркая индивидуальность, великолепная техника и раскованный, темпераментный (по распространенной характеристике — «цыганский») стиль игры восхищали не только концертную публику, но и многих композиторов, в т. ч. самых крупных. *Барток* сочинил для нее две сонаты для скрипки и фп. (1921—22), *Равель* — рапсодию *«Цыганка»* (1924). Для А. писали и другие композиторы, в т. ч. *Вон-Уильямс* (Concerto accademico для скрипки и струнных, 1925). *Холст* посвятил А. и Фахири Концерт для двух скрипок с оркестром (1929). В 1930-х А. извлекла из забвения посвященный Йоахиму поздний Скрипичный концерт Шумана (в свое время Йоахим, сочтя концерт «плодом угасающего вдохновения», отказался его исполнять и публиковать). В 1937 *Куленкампф* сыграл мировую премьеру концерта, а в 1939 А. впервые исполнила его в Англии. Среди немногочисленных записей А. — Трио B-dur Шуберта, записанное к 100-летию со дня его смерти в ансамбле с *Хесс* и Феликсом Сэлмондом (Salmond, 1888—1952).

Лит.: J. Macleod. The Sisters d'Arányi (London, 1969).

Аргерич (Аргерих, Argerich), Марта (р. 5.6.1941, Буэнос-Айрес). Аргентинская и швейцарская пианистка. В 1949 сенсационно дебютировала в Буэнос-Айресе, исполнив 20-й концерт Моцарта и 1-й концерт Бетховена. Училась у ряда выдающихся пианистов и педагогов, в т. ч. у Висенте Скарамуцца (Scaramuzza, 1885—1968) в Буэнос-Айресе, Бруно Зайдльхофера (Seidlhofer, 1905—1982), *Гульды*, Стефана Аскенаса (Askenase, 1896—1985), *Магалова*, *Микеланджели* — в Европе. В 1957 одержала победу на международных *конкурсах* в Больцано (им. *Бузони*) и Женеве, а в 1965 — на 7-м конкурсе им. Шопена в Варшаве. Наделенная сильной индивидуальностью и неукротимым темпераментом, А. одинаково неотразима (а иногда и непредсказуема) в классико-романтическом репертуаре и в музыке композиторов XX в. — *Равеля*, *Бартока*, *Прокофьева*. Подчеркнуто субъективная манера сочетается у А. с высокой дисциплинированностью, что делает ее незаменимым ансамблистом. Со 2-й половины 1970-х она выступает почти исключительно в камерных ансамблях и с оркестром; среди ее партнеров — флейтист *Гэлуэй*, пианисты Николас Эконому (Иконому, Economou, 1953—1993), Стивен Ковачевич (Kovacevich, p. 1940), Нелсон Фрейре (Freire, p. 1944), Александр Рабинович-Бараковский (р. 1945), *Плетнев*, Евгений Кисин (р. 1971), исполнители на струнных инструментах *Ростропович*, *Гутман*, *Перлман*, *Кремер*, *Майский*, скрипач Вадим Репин (р. 1971). С 2002 ежегодно устраивает в Лугано фестивали с участием всемирно известных и молодых музыкантов. Среди самых примечательных позиций богатой и неравноценной дискографии А. — 1-й и 2-й концерты Бетховена с *Синополи*, оба концерта Шопена с *Дютуа*, *«Прометей»* Скрябина и концерты Прокофьева (3-й) и Равеля (G-dur) с *Аббадо*, сольные опусы Шопена, Шумана, Листа (блестящая интерпретация Сонаты h-moll), Равеля, записанные преимущественно до 1976, скрипичные сонаты Бетховена, Шумана, *Яначека*, Бартока (1-я), Прокофьева с Кремером, виолончельные сонаты Бетховена, Шуберта, *Дебюсси* с Майским, трио Чайковского и *Шостаковича* с Кремером и Майским, некоторые записи с фестивалей в Лугано.

Ардитти-квартет (Arditti String Quartet). Британский струнный квартет, основан в 1974, 1-я скрипка — Ирвайн Ардитти (р. 1953). В репертуаре ансамбля преобладает музыка XX в., в особенности технически сложная, требующая изощренного индивидуального мастерства от каждого музыканта. А.-к. — первый интерпретатор ряда опусов *Шельси*, *Картера*, *Нэнкэрроу*, *Кейджа*, *Ксенакиса*, *Хубера*, *Берио*, *Фелдмана*, *Донатони*, *Штокхаузена*, *Кагеля*, *Губайдулиной*, *Бёртуисла*, *Лахенмана*, *Гласса*, *Харви*, *Фернихоу*, *Рима*, *Дюсапена* и многих других композиторов, в т. ч. молодого поколения. В отличие от столь же приверженного новой музыке *Кронос-квартета*, А.-к. сторонится «экзотики» и смешения жанров. Участники квартета выступают как солисты и дают уро-

ки высшего мастерства, в т. ч. на международных летних курсах новой музыки в Дармштадте (ежегодно с 1982 по 1996). В качестве солиста И. Ардитти первым исполнил произведения Ксенакиса, *Ноно*, Харви, Фернихоу и др.

Аренский, Антон Степанович (12.7.1861, Новгород, — 25.2.1906, Перкярви, ныне близ Зеленогорска). Русский композитор, пианист, дирижер, педагог. Учился в Санкт-Петербургской консерватории у Римского-Корсакова. В 1882—95 преподавал гармонию, контрапункт и композицию в Московской консерватории. С 1888 руководил концертами Русского хорового общества; в 1895—1901 был управляющим Придворной певческой капеллы в Санкт-Петербурге (сменил Балакирева). Сочинял мелодичную романтическую музыку (легко распознаваемые прототипы — Мендельсон, Шопен, Шуман, Чайковский); среди его относительно известных опусов — «Вариации на тему Чайковского» для струнного оркестра (1894), Фортепианное трио d-moll памяти виолончелиста Карла Давыдова (1894), «Фантазия на темы Рябинина» (народного певца-сказителя) для фп. с оркестром (1899), Скрипичный концерт a-moll (1901), 4 сюиты для 2 фп., отдельные миниатюры для фп. и романсы. Перу А. принадлежат также Фортепианный концерт f-moll (1882), две симфонии (1883, 1889), оперы «Сон на Волге» (1891, Москва), «Рафаэль» (1894, там же), «Наль и Дамаянти» (1904, там же), балет «Египетские ночи» (1900, пост. 1908, Санкт-Петербург), мелодекламации, светские и духовные хоры, квартеты и др. Значение А. для музыки XX в. определяется не столько его композиторской продукцией, стилистически всецело принадлежащей XIX веку и мало оригинальной, сколько его педагогической деятельностью: студентами А. были *Скрябин* (консервативное преподавание А. побудило его к ранним экспериментам по обновлению гармонического языка), *Рахманинов*, *Глиэр* и *Метнер*. Широко известен составленный А. сборник задач по гармонии (опубл. 1897, доныне используется в учебной практике).

Лит.: Г. Цыпин. А. С. Аренский (М., 1966).

«Ариадна на Наксосе» (Ariadne auf Naxos). Опера *Штрауса* соч. 60 на либретто *Гофмансталя*. Третья совместная работа композитора и либреттиста, самая изысканная с точки зрения драматургической концепции и историко-культурного фона. Изначально задумывалась как одноактный дивертисмент к постановке «Мещанина во дворянстве» Мольера в сокращенном немецком переводе Гофмансталя. В качестве сюжета для дивертисмента был выбран излюбленный композиторами барокко античный миф о критской царевне, спасшей Тесея от Минотавра и покинутой им на острове Наксос; в отчаянии она призывает смерть, но вместо нее обретает новую любовь в лице юного бога Вакха (Диониса). Гофмансталь обогатил этот сюжет буффонным элементом: Ариадну пытаются утешить артисты итальянской комедии масок (commedia dell'arte) во главе с легкомысленной Цербинеттой. Они разыгрывают собственный спектакль-фарс, который прерывается появлением Вакха. Большой любовный дуэт Вакха и Ариадны сменяется веселым ансамблем Цербинетты и ее друзей; представление завершается монологом мольеровского Журдена — главного зрителя «театра в театре». «А. н. Н.» в составе спектакля по «Мещанину во дворянстве» в режиссуре Макса Райнхардта (Reinhardt), под музыкальным руководством Штрауса и с участием *Ерицы* в заглавной роли, была впервые показана 25 октября 1912 на сцене Придворного театра в Штутгарте. По этому же случаю Штраус написал несколько музыкальных отрывков к собственно комедии Мольера, стилизованных в галантном духе; в 1918 он объединил их в сюиту для малого оркестра «Мещанин во дворянстве» (нем. Der Bürger als Edelmann).

Непомерно растянутый спектакль 1912 года не имел особого успеха, и к январю 1913 Гофмансталь переработал либретто, придав ему компактную двухчастную структуру: собственно опере (одноактной, продолжительностью 80—85 минут) предшествует вдвое более короткий пролог, разыгрываемый за кулисами домашнего театра некоего «богатейшего венца» XVIII века. Здесь готовятся к праздничному представлению новой героической оперы «Ариадна», за которой должен последовать дивертисмент «Ветреная Цербинетта и четверо ее возлюбленных» (Die ungetreue Zerbinetta und ihre vier Liebhaber) «в итальянском буффонном стиле». Желая завершить спектакль до начала торжественного фейерверка, хозяин дома приказывает исполнить обе пьесы одновременно. Автор «Ариадны», темпераментный начинающий Композитор (чья роль поручена меццо-сопрано травести), вынужденно вносит в свой опус сокращения, позволяющие связать оперу-сериа и оперу-буффа в единое целое; так исходная гофмансталевская идея «контрапункта» серьезного и легкого жанров, реализованная во второй части представления (т. е. в собственно опере), получает драматургически внятное оправдание. Финальный ансамбль комических персонажей в этой версии отсутствует. Свойственный «А. н. Н.» элемент «галантной» стилизации подчеркнут использованием камерного оркестра (37 музыкантов). Окончательная редакция «А. н. Н.» была завершена летом 1916, ее премьера состоялась 4 октября 1916 на сцене Придворной оперы в Вене п/у *Шалька*, с участием Ерицы в роли Ариадны, *Леман* в роли Композитора и колоратурного сопрано Зельмы Курц (Kurz, 1874—1933) в виртуознейшей партии Цербинетты.

«Аркана» (Arcana, лат. «таинства»). Произведение *Вареза* для большого оркестра. Создавалось в течение 1926 и начала 1927 и впервые прозвучало 8 апреля 1927 в Филадельфии (*Филадельфийский оркестр*, дирижер *Стоковский*). Как и в предшествующем оркестровом опусе Вареза, *«Америках»*, оркестр велик по составу и включает большую батарею ударных (ок. 40 инструментов, распределенных между 8 исполнителями). Продолжительность — ок. 20 минут. Партитуре предпослан многозначительный эпиграф из Парацельса, швейцарского алхимика и астролога («самодержца таинств») XVI в.: «Существует звезда, которая превыше всех остальных звезд. Это звезда Апокалипсиса. Вторая — это звезда утренней зари. Третья — это звезда стихий, каковых четыре. Итак, есть шесть звезд, положение которых установлено. Но, помимо них, есть еще одна звезда — воображение; она

порождает новую звезду и новое небо». Заглавие указывает на «таинства» в специальном алхимическом смысле: непознаваемые процессы, происходящие во время «трансмутации» веществ. По форме «А.» напоминает рондо; рефрен показан в нотном примере. По ходу произведения рефрен появляется множество раз в самых различных вариантах («трансмутациях»); противостоящие ему побочные темы многочисленны и разнообразны, иногда наделены жанровыми (танцевальными, маршевыми) чертами. Процесс сгущения музыкальной материи ближе к концу приводит к генеральной кульминации, за которой следуют спад и многозначительная кода. При своем появлении «А.» была воспринята некоторыми критиками как «концепция сверхчеловеческого размаха», «великолепно стилизованный кошмар» (последний отзыв принадлежит *Шмитту*).



Армстронг (Armstrong), Луи (Дэниэл), по прозвищу Сэчмо (Сачмо, Satchmo, сокр. от Satchelmouth, букв. «сумкоротый») или Попс (Pops) (по уточненным данным, 4.8.1901, Новый Орлеан, — 6.7.1971, Нью-Йорк). Американский джазовый музыкант — трубач, певец, руководитель ансамблей. Происходил из социальных низов, в 1912 попал в приют для малолетних «цветных» правонарушителей, где провел около 3 лет. За это время научился играть на корнете и приобрел элементарные познания в музыке. После освобождения играл в новоорлеанских джаз-бэндах, выступал на пароходах, курсировавших по Миссисипи. Юный А. обратил на себя внимание Кинга *Оливера*, который в 1922 пригласил его в свой популярный чикагский Creole Jazz Band. В 1924—25 А. играл в нью-йоркском биг-бэнде Флетчера *Хендерсона* (именно в это время сменил корнет на трубу) и записывался с «императрицей *блюза*», певицей Бесси Смит (Smith, 1894—1937). По возвращении в Чикаго осенью 1925 записывался вначале с бэндом Кэрролла Дикерсона (Dickerson) и другими ансамблями, затем (до 1928) со своим квинтетом (Hot Fives, букв. «Горячая пятерка») и септетом (Hot Seven, «Горячая семерка»). Партнерами А. были, в частности, его тогдашняя жена, пианистка Лиллиан Хардин (Hardin) и Эрл *Хайнс*. Лучшие работы А. середины и 2-й половины 1920-х (Heebie Jeebies, Big Butter and Egg Man, Potato Head Blues, Struttin' with some Barbecue, Hotter than That, Savoy Blues, West End Blues, Muggles и др.) принесли ему славу самого оригинального, вдохновенного, ритмически и мелодически изобретательного джазового виртуоза — трубача и вокалиста. Пение, часто без слов (т. н. scat singing), выступало у А. естественным продолжением инструментальных импровизаций. По распространенному мнению, харизма А. предопределила дальнейшую историю джаза: благодаря А. джаз стал широко восприниматься не столько как локальная форма коллективного развлекательного музицирования, сколько как яркое, содержательное искусство, предоставляющее артисту богатые возможности для самовыражения.

В 1929 А. вернулся в Нью-Йорк. Следующие полтора десятилетия он провел главным образом в гастрольных поездках, выступая с биг-бэндами, основная функция которых заключалась в сопровождении его инструментальных и вокальных соло. Концом 1920-х и началом 1930-х датируются такие «хиты» А., как Ain't Misbehavin', Black and Blue, When You're Smiling, Stardust, Sweethearts on Parade. Позднейшие работы А., несмотря на его высокое исполнительское мастерство, принято считать менее интересными ввиду их преимущественно коммерческого характера. В 1947 А. сформировал секстет Louis Armstrong All Stars («Все звезды Луи А.»), с которым выступал до 1968, гастролировал по всему миру и осуществил множество записей; среди них преобладают обработки пьес популярного репертуара и новые версии ранних «хитов». С А. сотрудничали многие выдающиеся джазовые и эстрадные исполнители, в т. ч. знаменитый поп-певец Бинг Кросби (Crosby, 1904—1977), Билли *Холидей*, Дюк *Эллингтон*, Оскар *Питерсон*, Элла *Фицджералд* (непреходящей популярностью пользуется их запись отрывков из *«Порги и Бесс»*, 1957). Главным бестселлером во всей карьере А. стала песня Hello, Dolly! (из одноименного *мюзикла*, 1964). На склоне лет А. почти перестал играть на трубе, но продолжал петь. Снимался в кино.

Автобиогр.: Swing that Music (New York, 1936); Satchmo: My Life in New Orleans (New York, 1954); A Self-Portrait (New York, 1971).

Лит.: R. Hoskins. Louis Armstrong: Biography of a Musician (Los Angeles, 1979); H. Westerberg. Boy from New Orleans: Louis 'Satchmo' Armstrong on Records, Films, Radio and Television (Copenhagen, 1981); J. L. Collier. Louis Armstrong: an American Genius (New York, 1983, рус. пер.: Дж. Л. Коллиер. Луи Армстронг. Американский гений [М., 1987]); M. Meckna. Satchmo: The Louis Armstrong Encyclopedia (Westport, CT, 2004).

Арнонкур (Harnoncourt), Николаус, собств. граф Иоганн Николаус де ла Фонтен (Fontaine) унд д'Арнонкур-Унферцагт (Unverzagt) (р. 6.12.1929, Берлин). Австрийский дирижер, виолончелист, гамбист. Происходит из аристократической семьи, родственной австрийскому императорскому дому Габсбургов. Игре на виолончели учился у Пауля Грюммера (Grümmer, 1879—1965) и в Венской академии музыки у Эмануэля Брабеца (Brabec, 1909—1998). В 1952—69 — виолончелист *Венского СО*. В 1953 основал ансамбль старинной музыки *Concentus musicus Wien*. В 1972—93 преподавал основы исполнительской практики в зальцбургском Моцартеуме. Автор работ по вопросам *аутентичного исполнения* и по эстетике музыки барокко. С начала 1970-х выступает также как оперный и симфонический дирижер, в т. ч. в театрах Милана, Цюриха, Амстердама, Вены и с оркестрами *Концертгебау*, Венским СО, *Венским ФО, Камерным оркестром Европы*, с 1990-х также с *Берлинским ФО*. Планомерно расширяя стилистические рамки своего репертуара, А. тем не менее практически не исполняет новую музыку. До недавнего времени его хронологическим пределом была 2-я половина XIX в. (симфонии Брукнера, Брамса и Дворжака, Оффенбах и И. Штраус, «Аида» и Реквием Верди); лишь в конце 1990-х он обратился к *Бартоку* и записал ораторию *Шмидта* «Книга с семью

печатями», в сезоне 2008/09 дирижировал *«Похождениями повесы»* в Вене и Цюрихе, в 2009 — оперой *«Порги и Бесс»*. Как в музыке барокко и классицизма, так и в произведениях композиторов XIX в. А. любит подчеркивать динамические и темповые контрасты, акцентировать танцевальную природу ритма (в сицилианах, менуэтах, скерцо и т. п.), обострять переходы, сдвиги и модуляции; его артикуляция и фразировка отличаются исключительной четкостью и рельефностью, для многих его интерпретаций характерны непривычные темпы, неожиданно резкие штрихи, другие отступления от сложившихся исполнительских стереотипов (А. часто обосновывает такие отступления в своих теоретических работах и аннотациях к собственным записям). В обширной дискографии А. особенно богато представлено творчество Баха (в 1971—90 А. и *Леонхардт* впервые в истории записали полное собрание духовных кантат Баха на аутентичных инструментах и, в соответствии с условностями баховской эпохи, почти без участия женских голосов), Монтеверди (в 1968—74 А. первым записал все три его сохранившиеся оперы без купюр и также с использованием аутентичного инструментария), Моцарта (в т. ч. все оперы, симфонии, серенады и произведения для церкви), Генделя, Пёрселла, Телемана, Гайдна, Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шумана, Брамса.

Его жена Алиса А., урожд. Хоффельнер (Hoffelner, р. 26.9.1930, Вена) — скрипачка, концертмейстер ансамбля Concentus musicus со дня его основания. Их дочь Элизабет фон Магнус (Magnus, р. 1954) — камерная, ораториальная и оперная певица (меццо-сопрано).

Кн.: Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis («Музыка как звуковая речь: пути к новому пониманию музыки») (Salzburg und Wien, 1982); Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart («Музыкальный диалог. Мысли о Монтеверди, Бахе и Моцарте») (Salzburg und Wien, 1984, рус. пер.: Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди [М., 2005]); Töne sind höhere Worte. Gespräche zur Interpretation romantischer Musik («Звуки превыше слов. Об интерпретации романтической музыки») (St. Pölten, 2007).

Лит.: M. Turkovic, M. Mertl. Die seltsamsten Wiener der Welt. Nikolaus Harnoncourt und sein Concentus Musicus (Salzburg, 2003).

Аррау (Arrau), Клаудио (6.2.1903, Чильян, — 9.6.1991, Мюрццушлаг). Чилийский пианист. Свой первый концерт дал в Сантьяго в возрасте 5 лет. Вскоре после этого получил стипендию чилийского правительства на продолжение учебы в Консерватории Штерна (Берлин) у ученика Листа Мартина Краузе (Krause, 1853—1918). В Берлине А. прожил до 1940; с 1924 преподавал в Консерватории Штерна. В 1918 совершил свое первое европейское турне, в 1922 дебютировал в Лондоне, а в 1923 — в США. С 1941 жил в Нью-Йорке. До конца 1980-х гастролировал по всему миру; записывался до последних месяцев жизни. Виртуозная техника и темперамент предопределили ранний успех А. как интерпретатора Листа, он смолоду интересовался также новой музыкой, однако его подлинной стихией была высокая классика. В 1935 А. в 12 концертах исполнил всю клавирную музыку Баха, в 1936—37 последовали серии концертов, программы которых включали все произведения для фп. Моцарта, Шуберта и Вебера. Позднее неоднократно выступал в разных странах с циклами сонат Бетховена. Заметное место в репертуаре А. занимали также Шуман, Шопен, Брамс, *Дебюсси*. Большинство широко известных записей А. было сделано после 1960: сонаты Моцарта, все сонаты и основные вариационные циклы Бетховена, его же концерты с *Хайтинком* и К. *Дэвисом*, поздние сонаты и экспромты Шуберта, концерты Брамса с *Джулини* и Хайтинком, концерты и многочисленные крупные и мелкие сольные опусы Шопена, Шумана, Листа, *«Эстампы»*, *«Образы»*, *«Прелюдии»* Дебюсси и др. Благодаря подчеркнуто суровому, сосредоточенному, иногда несколько тяжеловесному стилю игры А. приобрел парадоксальную репутацию едва ли не самого «нордического» пианиста своего времени. Его интерпретации одухотворенны и отличаются совершенством пропорций, однако им порой — особенно в Моцарте, раннем Бетховене, Шопене, Дебюсси — недостает элегантности, юмора, живописности и непосредственного обаяния; впрочем, сам А. считал своей задачей не столько доставлять удовольствие, сколько пробуждать сильные чувства. Выступал в ансамблях с *Касальсом*, *Сигети*, Х. *Шерингом*, *Грюмьо*, *Штаркером* и др.

Архипова, Ирина Константиновна (р. 2.12.1925, Москва). Русская певица (меццо-сопрано). Училась в Московской консерватории у Леонида Савранского (1876—1966). В 1954—56 пела в Свердловском оперном театре. В 1956—88 — солистка *Большого театра*, где дебютировала в партии Кармен. Среди других известнейших работ А. — Марфа («Хованщина»), Марина Мнишек, Любаша, Иоанна («Орлеанская дева» Чайковского), Полина и Графиня («Пиковая дама»), ряд партий в операх советских композиторов, а также Азучена, Ульрика, Эболи, Амнерис. С 1990-х выступает в небольших характерных ролях. В концертных программах А. фигурировали романсы русских композиторов — Чайковского, *Свиридова* (который часто аккомпанировал ей на фп.) и др., — а также Lieder, духовные песнопения, партии в кантатах и ораториях. С 1960 широко гастролировала за рубежом; до появления *Образцовой* была самой известной в мире русской певицей своего амплуа. Густой, экспрессивный голос А. звучит в многочисленных записях русского репертуара; из ее интерпретаций западной классики наиболее известна «Кармен», записанная со спектакля Большого театра (1959), с *Дель Монако* в роли Хозе. Профессор Московской консерватории (с 1982), руководитель фонда своего имени (функционирует с 1993). С 1968 — бессменный председатель жюри Всесоюзных (с 1991 — Международных) конкурсов вокалистов им. Глинки.

Асафьев, Борис Владимирович (псевдоним Игорь Глебов) (29.7.1884, Санкт-Петербург, — 27.1.1949, Москва). Русский советский музыковед, композитор. Учился на историко-филологическом факультете Санкт-Петербургского университета и в Санкт-Петербургской консерватории, в т. ч. у *Лядова* (композиция); на творческое становление А. повлияли его встречи со знаменитым критиком Владимиром Стасовым (1824—1906). С 1914 А. был постоянным сотрудником ведущих музыкальных

журналов России; проявил себя как вдумчивый исследователь творчества русских композиторов XIX в. и поборник современных течений. С 1920 по 1930 возглавлял разряд истории музыки Института истории искусств в Петрограде/Ленинграде. В 1920-х состоял в ленинградском отделении *АСМ* и некоторое время возглавлял откололшийся от нее Кружок новой музыки, написал и опубликовал первые на русском языке значительные работы о *Стравинском*, *Казелле*, *Берге*, *Хиндемите*, *Крженеке*, французской *Шестерке*, редактировал периодическое издание АСМ «Современная музыка», консультировал ленинградские театры по вопросам современного репертуара; в значительной степени благодаря влиянию А. на ленинградских сценах удалось поставить такие западные новинки, как *«Воццек»* Берга, «Дальний звон» *Шрекера*, «Прыжок через тень» и «Джонни наигрывает» Крженека. При активном участии А. в 1928 на сцене бывшего *Мариинского театра* был возобновлен «Борис Годунов» в версии, очищенной от искажений, внесенных Римским-Корсаковым. Под редакцией и с комментариями А. были выпущены русские переводы ряда трудов современных западных музыковедов, в т. ч. *Беккера* и *Курта*. В 1930 вышли в свет две книги А., составляющие вершину его музыкально-исторического и теоретического творчества, — «Русская музыка от начала XIX столетия» и «Музыкальная форма как процесс». В последней А., вслед за Куртом и в противовес традиционному видению музыкальной формы как статической «откристаллизовавшейся» структуры, разрабатывает динамическое представление о форме как направленном потоке, приводимом в движение «формующей энергией». Вместе с тем А. критикует Курта за «идеалистическое» игнорирование материального воплощения этой энергии, которое А. именует интонацией. Заимствованный у *Яворского* термин «интонация» используется в трудах А. очень часто и интерпретируется чрезвычайно широко; А. распространяет его на любые музыкально осмысленные звуковые феномены (соответственно музыка определяется А. как «искусство интонируемого смысла») и подчеркивает влияние внемузыкальной среды на процессы становления и отбора наиболее устойчивых и социально «полезных» интонаций. С начала 1930-х, когда обстановка в СССР перестала благоприятствовать серьезным занятиям теорией и историей музыки, А. сосредоточился преимущественно на композиции. Определенным успехом пользовались его четырехактные балеты «Пламя Парижа» на сюжет из эпохи Великой французской революции (1932, Ленинград; в балете широко использована французская музыка рубежа XVIII–XIX вв.) и «Бахчисарайский фонтан» по одноименной поэме Пушкина (1934, там же). В конце 1930-х А. вернулся к научной деятельности. В 1941—43 находился в блокадном Ленинграде, продолжая писать музыковедческие труды, затем переселился в Москву, где стал сотрудником только что открывшегося Института истории искусств. В 1943 был избран академиком Академии наук СССР (А. — единственный музыковед, удостоенный этого звания). В книге «Интонация», вышедшей в 1947, идеи работы «Музыкальная форма как процесс» многословно и не слишком внятно развиваются в русле материалистической философии: движущей силой истории музыки признается борьба социально прогрессивных и социально регрессивных или реакционных сил, ценность творчества отдельных композиторов определяется в зависимости от их социальной позиции, а ценность отдельных произведений — в зависимости от того, насколько они резонируют с умонастроениями масс. Изданная в том же году фундаментальная монография А. о Глинке принесла ему Сталинскую премию. Будучи одним из двух (наряду с *Хренниковым*) основных докладчиков на 1-м съезде *Союза композиторов СССР* (апрель 1948), А. выступил с разгромной критикой *Шостаковича*, других отечественных «формалистов» и западных «модернистов», чье творчество он активно пропагандировал двумя десятилетиями раньше. Последние месяцы жизни номинально возглавлял Союз композиторов. Огромное по объему, разнообразное по тематике и в высшей степени неравноценное наследие А. все еще не опубликовано полностью.

Избранные труды в 5 томах (М., 1952—57).

Осн. кн. (указ. год 1-го изд.): Путеводитель по концертам: словарь наиболее необходимых музыкально-технических обозначений (Пг., 1919); Русская поэзия в русской музыке (Пг., 1921); Симфонические этюды (Пг., 1922); Книга о Стравинском (Л., 1929); Русская музыка от начала XIX столетия (М.—Л., 1930); Музыкальная форма как процесс (М.—Л., 1930); «Евгений Онегин», лирические сцены П. И. Чайковского: опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии (М.—Л., 1944); Интонация [Музыкальная форма как процесс, кн. 2] (М.—Л., 1947); Глинка (М., 1947); Григ: исследование (М.—Л., 1948).

Статьи, в т. ч. в посмерт. сб.: Избранные статьи о русской музыке (М., 1952); Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании (Л., 1965); Критические статьи, очерки и рецензии (М., 1967); Русская музыка XIX и начала XX вв. (Л., 1968); О музыке Чайковского: избранное (Л., 1972); О балете (Л., 1974); Об опере (Л., 1976); О хоровом искусстве (Л., 1980); О симфонической и камерной музыке (Л., 1981); О музыке XX века (Л., 1982).

Лит.: Л. Мазель. О музыкально-теоретической концепции Б. Асафьева // Сов. муз., 1957, 3; Воспоминания о Б. В. Асафьеве (Л., 1964); Е. Орлова. Б. В. Асафьев: путь исследователя и публициста (Л., 1964); Е. Орлова и А. Крюков. Академик Борис Владимирович Асафьев (Л., 1984); Е. Орлова. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления (М., 1984); Ю. Келдыш, ред. Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура (М., 1986).

АСМ — см. *Ассоциация современной музыки.*

Ассоциация современной музыки (АСМ). Сообщество музыкантов, оформившееся в конце 1923 в Москве при Гос. академии художественных наук (ГАХН). Аналоги АСМ открылись и в других крупных центрах СССР (ленинградская АСМ — в 1926, первоначально под названием Кружок новой музыки). Некоторое время АСМ функционировала как советский филиал *МОСМ*. Проводила камерные и симфонические концерты советской и зарубежной музыки, издавала журналы «К новым берегам» (1923), «Музыкальная культура» (1924), «Современная музыка» (1924—29) под редакцией широко образованных и деятельных музыкальных критиков

Леонида Сабанеева (1881—1968, до своей эмиграции в 1926 занимал пост председателя АСМ), Владимира Держановского (1881—1942) и Виктора Беляева (1888—1968). В состав АСМ входили музыканты различной стилевой ориентации — как традиционалисты, так и поборники новейших западных течений, — объединенные приверженностью академическим критериям профессионализма; этим АСМ принципиально отличалась от *Российской ассоциации пролетарских музыкантов* (РАПМ) — своего главного антагониста на советской культурной сцене 1920-х (см. *Советская музыка*). Членами АСМ были *Яворский, Рославец, Мясковский, Асафьев, Шапорин, Дешевов, Щербачев, Фейнберг, Лятошинский* (лидер украинской АСМ), *Мосолов, Шебалин, Кабалевский, Попов, Шостакович* и ряд видных композиторов, не представленных в настоящем издании отдельными статьями. Это прежде всего Максимилиан Штейнберг (1883—1946) — ученик и зять Римского-Корсакова и учитель Шостаковича; Анатолий Александров (1888—1982) — ученик *Танеева* и *Игумнова*, стилистически примыкавший к *Скрябину, Рахманинову* и *Метнеру* и известный своей фортепианной музыкой и изящными «Александрийскими песнями» на слова Михаила Кузмина (4 тетради, 1915—29); Леонид Половинкин (1894—1949) — ученик Мясковского и один из лидеров раннего советского «урбанистического» модернизма, автор популярного в свое время фокстрота для фп. «Электрификат» (1925), «Происшествий» для фп. (7 пьес, 1920—25) и оркестровых «Телескопов» (4 пьесы, 1926—30), а также музыки к ряду детских спектаклей и фильмов; Лев Книппер (1898—1974) — ученик *Глиэра* и берлинского композитора, воспитанника *Бузони* Филиппа Ярнаха (Jarnach, 1892—1982), известный преимущественно как автор ряда симфоний в духе *социалистического реализма* и красноармейской песни «Полюшко-поле» (первоначально — тема из 4-й симфонии «Поэма о бойце-комсомольце», 1933), но в свою бытность АСМовцем сочинивший оперу «Северный ветер» (1930, Москва), где сюжет из времен гражданской войны воплощен средствами сложного языка, местами выходящего за рамки тональности. Активными АСМовцами были также ученик Штейнберга и Щербачева Валериан Богданов-Березовский (1903—1971) и ученик Асафьева Михаил Друскин (1905—1991), в будущем известные историки музыки (Друскин, прошедший в Германии школу *Шнабеля*, до начала 1930-х выступал как пианист, пропагандируя новую музыку).

Из-за своей идеологически нейтральной и прозападной позиции АСМ постоянно подвергалась нападкам со стороны большевиков-догматиков. В конце 1920-х, с ужесточением культурной политики Советского государства, на деятельность АСМ были наложены жесткие ограничения. В 1931 Мясковский, Шебалин, Кабалевский и некоторые другие деятели АСМ вышли из нее и сформировали Новое творческое объединение, подчиненное РАПМ. Вскоре после этого АСМ и РАПМ перестали существовать. В 1990 АСМ была возрождена в Москве под руководством *Денисова;* среди представителей новой АСМ (АСМ-2) — Александр Вустин (р. 1943), Ф. *Караев*, Виктор Екимовский (р. 1947), Юрий Каспаров (р. 1955), *Тарнопольский*.

Лит.: D. Gojowy. Neue sowjetische Musik der 20er Jahre (Laaber, 1980, рус. пер.: Д. Гойови. Новая советская музыка 20-х годов [М., 2006]).

Атертон — см. *Этертон*.

Атональность (от греч. отрицательной частицы ἀ и *тональность*). Термин, часто используемый для характеристики музыки (главным образом XX в.), к которой неприменимы основные категории *тональности* и *модальности* — тоника, тяготение, модуляция, лад. В равной степени может относиться к самой разнообразной музыке, от позднего *Скрябина* до *Кейджа* и *Булеза*. Некоторые крупные композиторы XX в. (*Шёнберг, Стравинский*) считали термин «А.» бессодержательным и некорректным. В современной научной литературе он применяется главным образом к произведениям Шёнберга, *Веберна, Берга*, созданным в тот период, когда они уже отказались от тональной организации *гармонии*, но еще не пришли к *серийной технике*. По аналогии, из соображений удобства, «атональной» имеет смысл называть всякую музыку, гармония которой организована достаточно сложно и дифференцированно, но при этом не имеет «привилегированных» структур, функционально аналогичных устоям традиционной тональности, и не укладывается в рамки ладовых звукорядов.

Аутентичное исполнение (от греч. αὐθεντικός — «подлинный», «истинный»; также «исторически осведомленное [достоверное] исполнение» [англ. historically informed performance]). Исполнение музыки прошлого на инструментах соответствующей эпохи и на основе музыкально-исторических данных о характере и способах вокальной и инструментальной артикуляции, о расшифровке знаков сокращенного письма (в частности, мелизмов) и basso continuo, о системе темперации и эталоне высоты, о принципах реализации динамических и агогических акцентов и т. п.

Пионер современного А. и. музыки XVII—XVIII вв. — *Долмеч*, игравший на различных старинных инструментах. Он изготовлял лютни, клавишные инструменты, блокфлейты, опубликовал ряд музыкальных рукописей, написал фундаментальный труд о принципах исполнения старинной музыки. Принципиальная заслуга в пропаганде идеи А. и. принадлежит *Ландовской*. Распространению искусства А. и. в 1950—70-х способствовала деятельность ряда выдающихся музыкантов, в т. ч. *Гринберга*, а позднее *Манроу*, открывших для современной аудитории многие сокровища «ученой» и бытовой музыки средних веков и Возрождения, *Деллера*, возродившего искусство пения контратенором, *Арнонкура* и *Леонхардта*, осуществивших образцовые в смысле своей «аутентичности» записи вокальных и инструментальных произведений Баха и других композиторов барокко.

В настоящее время ансамбли, специализирующиеся на А. и. музыки средних веков, Возрождения, барокко и классицизма, существуют во многих странах. Повсеместное распространение А. и. — один из характерных феноменов музыкальной жизни последней трети XX в., обусловленный, несомненно, обостренным чувством историзма, присущим человеку нашего времени. Кроме

того, популярность А. и. может рассматриваться как реакция на блестящий, экстравертный исполнительский стиль, унаследованный двадцатым веком от девятнадцатого, когда с перемещением музыкальной жизни в большие концертные и оперные залы возник культ мощной и плотной звучности, больших оркестров и концертных роялей, сильных и «полетных» певческих голосов. Старинная музыка, исполненная в аутентичной, т. е., по определению, в «музейной», принципиально несовременной манере, парадоксально близка современному восприятию своей подчеркнутой ритмичностью или, напротив, агогической свободой и суховатым, легким, иногда несколько пронзительным, лишенным чувствительности звучанием.

Лит.: A. Dolmetsch. The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries (London, 1915, неоднокр. переизд.); Th. Dart. The Interpretation of Music (London, 1954, неоднокр. переизд.); D. Restout, ed. Landowska on Music (New York, 1964, рус. пер.: Ванда Ландовска о музыке [М., 1991, переизд. 2005]); W. Wiora, Hrsg. Die Ausbreitung des Historismus über die Musik (Regensburg, 1969); H. Haskell. The Early Music Revival: a History (London, 1988); N. Kenyon, ed. Authenticity and Early Music: a Symposium (Oxford, 1988); V. Gutman, Hrsg. Alte Musik: Konzert und Rezeption (Winterthur, 1992); R. Taruskin. Text and Act: Essays on Music and Performance (Oxford, 1995); B. D. Sherman. Inside Early Music: Conversations with Performers (Oxford, 1997); Ch. Rosen. Critical Entertainments (Cambridge, MA, 2000).

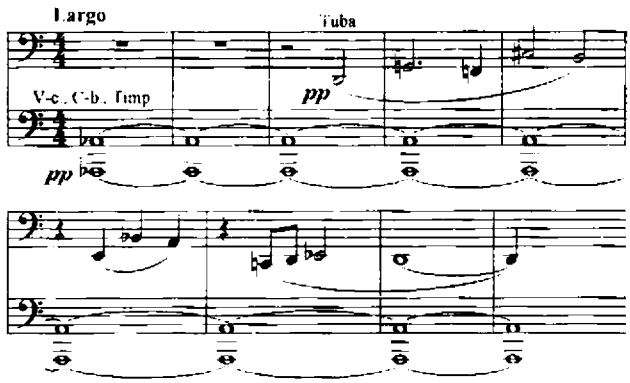
«Афоризмы». Цикл фортепианных пьес *Шостаковича* соч. 13, сочинен 25 февраля и 7 апреля 1927. Заглавие «А.» было предложено *Яворским*. Части цикла: 1. «Речитатив»; 2. «Серенада»; 3. «Ноктюрн»; 4. «Элегия»; 5. «Похоронный марш»; 6. «Этюд»; 7. «Пляска смерти»; 8. «Канон»; 9. «Легенда»; 10. «Колыбельная песня». Продолжительность — 12—13 минут, из них на последнюю часть приходится ок. 3 минут. Большинство частей — гротескные карикатуры соответствующих жанров: «Похоронный марш» исполняется в быстром темпе и завершается мажорным трезвучием, в «Пляске смерти» тема Dies irae проходит на фоне вальсового аккомпанемента. «Легенда» выглядит как perpetuum mobile, а тема «Канона» — как неупорядоченный набор звуков и т. п. На общем фоне неожиданной серьезностью выделяется финальная «Колыбельная песня», стилизованная в манере медленных клавирных пьес эпохи барокко. Впервые «А.» прозвучали осенью 1927 на одном из концертов ленинградского отделения *ACM* в исполнении автора.

Ашкенази (Ashkenazy), Владимир (Давидович) (р. 6.7.1937, Горький, ныне Нижний Новгород). Пианист и дирижер родом из России. Сын известного эстрадного пианиста-аккомпаниатора Давида Владимировича А. (1906—1996). Окончил Московскую консерваторию по классу *Оборина*. В 1955 стал лауреатом 2-й премии 5-го *конкурса* им. Шопена в Варшаве; в 1956 победил на конкурсе пианистов им. королевы Елизаветы в Брюсселе; в 1962 разделил с английским пианистом Джоном Огдоном (Ogdon, 1937—1989) 1-ю премию на 2-м конкурсе им. Чайковского в Москве. В 1963 выехал за границу (с 1968 — гражданин Исландии). С 1964 выступает как дирижер. В 1987—94 был музыкальным руководителем *Королевского ФО* (Лондон), в 1989—2000 возглавлял Немецкий СО (Берлин), в 1996—2003 — *Чешский ФО*, в 2004—07 — оркестр NHK (Токио). С 2009 — главный дирижер Сиднейского СО. Работает с *Кливлендским оркестром*, *Бостонским СО*, *Лос-Анджелесским ФО*, оркестром *Филармония*, Санкт-Петербургским ФО, другими ведущими оркестрами мира. В последние годы ограничил пианистические выступления. Наиболее заметные особенности искусства А. в его лучших образцах — естественность фразировки, физическая привлекательность звучания, тщательность внешней отделки. К числу композиторов, с чьим творчеством связаны некоторые из самых ярких достижений А., относятся *Сибелиус*, *Малер*, *Штраус*, *Скрябин*, *Рахманинов*, *Стравинский*, *Прокофьев*, *Шостакович*. В его записях представлен обширный пианистический (сольный и ансамблевый) и симфонический репертуар, включающий, помимо значительной части наследия названных композиторов, все фортепианные концерты Моцарта, полные собрания фортепианных произведений Шопена и Шумана, симфонии, концерты и сонаты Бетховена (в т. ч. скрипичные сонаты с *Перлманом* и виолончельные с *Харреллом*).

Б

Баббитт — см. *Бэббитт*.

«Бабий Яр». Популярное «неофициальное» название 13-й симфонии *Шостаковича* для баса соло, унисонного хора басов и оркестра соч. 113 b-moll. «Б. Я.» (по названию места массового расстрела киевских евреев нацистами в сентябре 1941) — заглавие стихотворения Евгения Евтушенко (р. 1933), послужившего основой 1-й части симфонии, Adagio. Опубликованное в «Литературной газете» 19 сентября 1961, оно поднимало тему антисемитизма, долгое время запретную для советской литературы. Вначале Шостакович задумал написать на эти стихи одночастную поэму. Ее клавир был завершен 27 марта, а партитура — 21 апреля 1962. В течение июля Шостакович превратил поэму в симфонию, написав на слова Евтушенко еще 4 части: «Юмор» (Allegretto), «В магазине» (Adagio), «Страхи» (Largo) и «Карьера» (Allegretto). Во всех частях так или иначе затрагиваются темы, весьма актуальные и даже болезненные для советской действительности начала 1960-х. В частности, стихотворение «Страхи», сочиненное поэтом по просьбе Шостаковича специально для симфонии, трактует о страхах, испытанных советскими людьми за годы сталинской диктатуры. Создание крупного музыкального полотна на подобные тексты молодого поэта, снискавшего репутацию рупора либерально мыслящей части советского общества, выглядело как демонстративный шаг, направленный на утверждение вполне определенной гражданской позиции. Неудивительно, что симфония стала выдающимся событием общественной жизни, хотя художественные достоинства поэзии и музыки далеко не бесспорны: стихи Евтушенко сами по себе слабы, а музыка Шостаковича выполнена без особой заботы о богатстве языка и разнообразии приемов (самый оригинальный штрих симфонии — причудливо инструментованный почти полный 12-тоновый ряд в начале «Страхов», см. нотный пример). Премьера симфонии (18 декабря 1962, Москва, СО Московской филармонии, дирижер *Кондрашин*, солист Виталий Громадский) прошла с грандиозным успехом, но советская пресса на нее никак не откликнулась. Заговор молчания вокруг «Б. Я.» продлился три года; все это время симфония звучала в СССР крайне редко. Продолжительность симфонии — ок. 55 минут (1-я часть длится ок. 15 минут).



Баварская государственная опера (Bayerische Staatsoper). Театр в Мюнхене, ведущий свое происхождение от основанной в 1653 Придворной оперы. В 1894—98 главным дирижером последней был *Штраус*, сохранивший особые отношения с театром до конца жизни: здесь прошли премьеры двух его поздних опер, а его *«Метаморфозы»* для струнных (1945) созданы под впечатлением от разрушения здания театра в результате бомбардировки. В XX в. музыкальными руководителями театра были *Мотль* (1903—11), *Вальтер* (1913—22), *Кнаппертсбуш* (1922—36, 1945), К. *Краус* (1937—43), *Шолти* (1946—52), *Кемпе* (1952—54), *Фричай* (1956—58), Йозеф Кайльберт (Keilberth, 1908—1968, генералмузикдиректор с 1959), *Завалліш* (1971—92), *Мета* (1998—2006). Генералмузикдиректор с 2006 — *Нагано*. С театром на постоянной основе сотрудничали и другие видные дирижеры, в т. ч. *Пфицнер*, *Бём* и К. *Клайбер*.

Баварского радио симфонический оркестр (Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks). Основан в Мюнхене в 1949. Среди главных дирижеров — *Йохум* (1949—60), Р. *Кубелик* (1961—79), К. *Дэвис* (1983—92), *Маазель* (1993—2002), *Янсонс* (с 2003).

Бадингс (Badings), Хенк (17.1.1907, Бандунг, Ява, — 26.6.1987, Мархезе). Нидерландский композитор. Учился в Делфтском техническом университете, параллельно занимался композицией у *Пайпера*, по совету которого написал симфонию, с успехом исполненную в 1930 оркестром *Концертгебау*. В 1934, вскоре после премьеры 2-й симфонии, стал преподавателем Роттердамской консерватории. Репутация Б. утвердилась благодаря 3-й симфонии, исполненной в 1935 п/у самого *Менгельберга*. Эти и другие работы Б. 1930—40-х — в т. ч. три скрипичных концерта (1935, 1944, 1947), Фортепианный концерт (1939), симфонии № 4 и 5 (1942, 1949), оратория «Апокалипсис» (Apocalyps, 1948), 2 оперы и 2 балета, ряд других оркестровых, камерных и хоровых опусов — выдержаны в солидном академическом стиле, богаты сложными полифоническими наложениями и интенсивной тематической работой и нередко напоминают музыку *Хиндемита*. В период нацистской оккупации Нидерландов (1941—45) Б. возглавлял Гаагскую консерваторию (за что после войны подвергся административным санкциям, но в 1947 был «амнистирован»), позднее преподавал в Штутгартской ВМШ (1962—72), Австралии, США, ЮАР. С 1950-х, сохраняя верность традиционным формам и жанрам инструментальной и вокальной музыки, активно работал с нетрадиционными ладовыми структурами (в т. ч. со смешанным «лидо-миксолидийским» ладом, включающим обертоны с 8-го по 15-й, октатоническим ладом «тон-полутон» и шестиступенным ладом из чередующихся увеличенных и малых секунд), с чистым строем и с *микрохроматическими интервалами;* опираясь на трактат нидерландского физика XVII в. Кристиана Гюйгенса Novus cyclus harmonicus, разработал 31-ступенный лад и сочинил в этом ладу ряд опусов для специально сконструированного органа (1954—76), несколько сонат для 2 скрипок (1963—84), 4-й струнный квартет (1966) и 2-й концерт для 2 скрипок с оркестром (1969). В начале 1950-х впервые обратился к электронике; заметный резонанс имели радиоопера «Орест» (Orestes), где электроника использована для преобразования вокальных тембров (1-е исполнение — 1954, Флоренция), и полностью электронный балет «Каин» (Kain, 1956). Последняя значительная работа Б. с электроникой — «Страсти по Марку» для солистов, мужского хора, оркестра и магнитофона (1971). В обширном наследии Б. значительное место занимают светские и церковные хоры, обработки народных песен, музыка для карийона; в последние годы он много писал для детей, юношества и музыкантов-любителей. Всего он сочинил не менее 600 произведений всевозможных жанров, включая 6 опер, 8 балетов (в т. ч. 5 электронных), 15 симфоний, ок. 30 концертов (в т. ч. 6 двойных), 6 увертюр, 4 цикла «симфонических вариаций», 9 пронумерованных кантат для хора (в т. ч. с солистами) и оркестра, 15 трио, 8 квартетов и 6 квинтетов для различных инструментальных составов.

Лит.: P. T. Klemme. Henk Badings, 1907—87: Catalog of Works (Warren, MI, 1993).

Бадура-Скода (Badura-Skoda), Пауль (р. 6.10.1927, Вена). Австрийский пианист. Учился в Венской консерватории, совершенствовался в Люцерне у Э. *Фишера*. Концертирует с 1948; в 1949 дебютировал с *Венским ФО* п/у *Фуртвенглера* и *Караяна*. Основу репертуара Б.-С. составляет музыка венских классиков и Шуберта, которую он часто (и далеко не всегда технически безупречно) исполняет на аутентичных инструментах из собственной богатой коллекции. Обширная дискография Б.-С. включает значительную часть фортепианной музыки Гайдна, Моцарта (в т. ч. несколько скрипичных сонат с *Ойстрахом*), Бетховена (в т. ч. все концерты с *Шерхеном*, записи 1950-х) и Шуберта, произведения Баха, Шопена, Шумана, *Дебюсси* и других классиков, а также *Мартена*, чей 2-й фортепианный концерт посвящен Б.-С. Редактировал издания фортепианных произведений Моцарта, Бетховена, Шуберта и Шопена, сочинил несколько каденций к концертам Моцарта, написал книги об интерпретации Баха, Моцарта (в соавторстве со своей женой, известным музыковедом Евой Б.-С. [р. 1929]) и сонат Бетховена (в соавторстве со своим многолетним ансамблевым партнером, пианистом Йоргом Демусом [Demus, p. 1928]).

Его сын Михаэль Б.-С. (1964—2001) — пианист.

Осн. труды: Mozart-Interpretation, в соавт. с Е. Б.-С. (Wien und Stuttgart, 1957, рус. пер.: Интерпретация Моцарта [М., 1972]); Die Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven, в соавт. с Й. Демусом (Wiesbaden, 1970, 2/1974); Bach-Interpretation: die Klavierwerke Johann Sebastian Bachs (Laaber, 1990).

«Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» (франц. вариант заглавия — Renard, т. е. «Лис»). Театральная миниатюра *Стравинского* на его собственное либретто по русским народным сказкам: «веселое представление с пением и музыкой» для 2 теноров, 2 басов и 16 инструменталистов (1.1.1.1. — 2.1.0.0. — литавры, 2 ударника, цимбалы или фп. — струнный квинтет). Создавалась в 1915—16 в Швейцарии по заказу известной парижской меценатки княгини Винаретты де Полиньяк (Polignac). Стилистическим прототипом «Байки...» явилось русское скоморошье представление; в качестве эквивалента русских гуслей выступают венгерские цимбалы, звучанием которых Стравинский увлекся, услышав их в 1914 в Женеве. В исполнении «Байки...» участвуют танцовщики или марионетки, разыгрывающие роли Лисы, Петуха, Кота и Барана; в вокальном отношении эти партии не персонифицированы (впрочем, реплики Петуха и Лисы чаще поручаются тенорам, а реплики Кота и Барана — басам). Приемы разделения партий певцов и танцоров и неполной персонификации вокальных партий, а также характер тематизма, основанного на диатонических «попевках» русского фольклорного склада, сближают «Байку...» с современной ей более масштабной *«Свадебкой»*. Продолжительность «Байки...» — ок. 15 минут. Ее премьера состоялась на сцене *Парижской оперы* 18 мая 1922 (*Русские балеты* Дягилева, хореография Брониславы Нижинской, сценография Михаила Ларионова, дирижер *Ансерме*).

Байройт (Bayreuth). Небольшой город в Баварии (Германия), известный главным образом как место проведения ежегодного летнего фестиваля опер Вагнера. Байройтский фестивальный театр (Festspielhaus) был построен по замыслу Вагнера и проекту архитектора Отто Брюквальда (Brückwald). Зал театра обладает выдающимися акустическими качествами; благодаря прикрытию над оркестровой ямой достигается необычайно однородное звучание оркестра. История вагнеровского фестиваля в Б. началась летом 1876 премьерой «Кольца нибелунга». Вторые и последние при жизни Вагнера байройтские торжества состоялись в 1882 (премьера «Парсифаля»). До 1914 и в 1924—34 фестивали проводились ежегодно или раз в 2 года, с 1936 установилась ежегодная периодичность; в 1915—23 и 1945—50 фестивали не проводились. В 1883—1906 байройтским предприятием руководила вдова Вагнера Козима (1837—1930), с 1908 по 1930 — ее сын, дирижер и композитор Зигфрид Вагнер (1869—1930), затем (до 1944) — вдова Зигфрида Вагнера Винифред, урожд. Уильямс (Williams, 1897—1980), скомпрометировавшая себя близкой дружбой с Гитлером, который придавал Б. большое политическое и пропагандистское значение (характерно, что после начала войны он запретил ставить в Б. «Парсифаля», тогда же или еще раньше из репертуара исчезли «Тристан и Изольда», «Тангейзер» и «Лоэнгрин»; в 1943—44 в Б. шли только «Майстерзингеры»). Художественным руководителем фестивалей при Винифред Вагнер был режиссер и дирижер Хайнц Титьен (Tietjen, 1881—1967). Первый послевоенный фестиваль открылся в 1951 исполнением 9-й симфонии Бетховена п/у *Фуртвенглера*. Возрожденный Б. возглавили сыновья Зигфрида и Винифред Вагнер, режиссеры Виланд Вагнер (1917—1966) и Вольфганг Вагнер (р. 1919). Стремясь освободить Б. от репутации очага немецкого национализма и хранилища раз и навсегда утвердившейся традиции, они привлекли артистические силы со всего мира (до 1955 — года байройтского дебюта *Клюитанса* — единственными не австро-немецкими дирижерами в Б. были *Тосканини* [1930, 1931] и *Де Сабата* [1939]) и радикально обновили постановочную сторону спектаклей. Виланд Вагнер культивировал современный постановочный стиль со скупыми декорациями, простыми костюмами, многозначными символами, минимумом сценического движения и активной ролью света; в ряде его спектаклей отчетливо выражен политический подтекст. Режиссура Вольфганга Вагнера более традиционна, но при его непосредственной поддержке Б. стал своего рода международной экспериментальной мастерской для режиссеров и сценографов. Одним из выдающихся событий истории «нового Б.» считается постановка «Кольца нибелунга» п/у *Булеза* в сенсационно новаторской режиссуре Патриса Шеро (Chéreau), приуроченная к столетнему юбилею Б. (1976). В 1973 руководство фестивалем и вагнеровскими архивами на вилле Ванфрид (Wahnfried) осуществляется Байройтским фондом им. Вагнера (Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth); единоличным художественным руководителем фестиваля до 2008 формально оставался Вольфганг Вагнер, затем бразды правления перешли к его дочерям, а музыкальным руководителем стал *Тилеман*.

Лит.: G. Skelton. Wagner at Bayreuth: Experiment and Tradition (London, 1965, 2/1976); P. Turing. New Bayreuth (London, 1969); G. Skelton. Wieland Wagner: the Positive Sceptic (London, 1971); F. Spotts. Bayreuth: a History of the Wagner Festival (New Haven, 1994).

Бакхауз (Backhaus), Вильгельм (26.3.1884, Лейпциг, — 5.7.1969, Филлах). Немецкий пианист, с 1931 гражданин Швейцарии. До 1899 учился в Лейпцигской консерватории и недолго занимался у д'*Альбера*, но законченного профессионального образования не получил. В 1905 победил на 4-м *конкурсе* им. Ант. Рубинштейна в Париже. В молодые годы прославился как несравненный виртуоз, много исполнял Листа и Шопена (в 1928 первым записал все его этюды), позднее снискал известность как один из наиболее серьезных и авторитетных интерпретаторов Бетховена и Брамса. Осуществленная им в 1950-х запись всех сонат и концертов Бетховена с дирижером Гансом Шмидт-Иссерштедтом (Schmidt-Isserstedt, 1900—1973) — одна из самых технически отточенных и стилистически последовательных во всей дискографии этих произведений. Б. сохранил почти безотказную технику до глубокой старости, о чем свидетельствуют его сделанные в 1960-х повторные записи сонат Бетховена и знаменитая версия 2-го концерта Брамса с *Венским ФО* п/у *Бёма* (1967).

Бакье (Bacquier), Габриэль (р. 17.5.1924, Безье). Французский певец (баритон). Учился в Парижской консерватории. В 1953—56 пел в брюссельском театре Ла Монне, в 1956 дебютировал в *Опера-комик*, в 1958 — в *Парижской опере*, ведущим солистом которой оставался до 1981. С начала 1960-х гастролировал по всему миру. Выступал и записывался до 70 лет. Репертуар Б. был весьма широк. На ранних этапах карьеры он исполнял партии самых разнообразных амплуа (Граф, Дон Жуан, Жермон, Риголетто, Фальстаф, Борис Годунов, Онегин, Скарпиа и др.). С 1970-х в его репертуаре более заметное место заняли партии оперных комиков и злодеев (Лепорелло, Дон Альфонсо, Бартоло, Дулькамара, Дон Паскуале, Яго, четыре злодея в «Сказках Гофмана», Санчо Панса в «Дон Кихоте» Массне). Выступал также во французских операттах. В дискографии Б. фигурируют «Свадьба Фигаро» п/у *Клемперера*, «Дон Жуан» п/у Ричарда Бонинга (Bonynge, р. 1930) и *Шолти* (в первом случае Б. поет Дон Жуана, во втором — Лепорелло), «Так поступают все женщины» и «Отелло» п/у Шолти, «Тоска» п/у *Меты* и многие классические оперы французского репертуара, в т. ч. непревзойденный «Вильгельм Телль» п/у Ламберто Гарделли (Gardelli, 1915—1998) с Б. в заглавной роли.

Баллиф (Ballif), Клод (Андре Франсуа) (22.5.1924, Париж, — 24.7.2004, Пуассон). Французский композитор. Учился в Парижской консерватории, в т. ч. у *Мессиана*, и в Берлине у *Блахера* и ученика *Шёнберга* Йозефа Руфера (Rufer, 1893—1985). В 1956—58 посещал летние курсы новой музыки в *Дармштадте*, где занимался под руководством *Мадерны*, *Булеза*, *Штокхаузена* и общался с *Кейджем*. В 1959—63 был ассистентом П. *Шеффера* в Группе музыкальных исследований (Groupe de recherches

musicales), экспериментировал в области *электронной музыки* и контролируемой *алеаторики*. Преподавал в Германии и во Франции (в 1971—90 профессор Парижской консерватории, вначале по классу анализа, затем — композиции), вел классы композиции в других странах. Во Франции пользовался большим почетом и был удостоен многочисленных наград. В своей музыке, начиная по меньшей мере с раннего вокального цикла «Кортеж Орфея» на слова «анималистических» миниатюр Гийома Аполлинера, стремился преодолеть разрыв между тональностью и атональностью и обеспечить их диалектическое единство. Звуковысотная система в произведениях Б. (он обозначил ее термином «метатональность») основывается на 11-тоновых звукорядах с пропуском звука, отстоящего на тритон от основного тона (в терминологии Б. — «ориентира» [orient], аналогичного точке тональности или финалису мелодического лада). «Метатональные» звукоряды у Б. часто обогащены *микрохроматическими интервалами*. Вертикаль в музыке Б. структурирована с тщательной заботой о логической связности и благозвучии; для стиля Б. характерны экономная фактура, рельефно очерченные короткие мотивы, компактные формы с математически рассчитанным соотношением разделов и плавными внутренними переходами между ними. Будучи истовым католиком, Б. создал ряд вокальных и вокально-оркестровых композиций на религиозные темы, в т. ч. три масштабные «мистические симфонии». Многие его произведения вдохновлены метафизическими и философскими идеями; значительное влияние на Б. оказал французский мыслитель, последователь Анри Бергсона Жан Валь (Wahl, 1888—1974). Среди относительно часто исполняемых работ Б. — «Прах» для ударных памяти жертв 2-й мировой войны и виртуозные пьесы цикла Solfeggietti, предназначенные, подобно создававшимся параллельно *«Секвенциям»* Берио, для того или иного солирующего инструмента. О пристрастии Б. к изысканным тембровым сочетаниям свидетельствуют его многочисленные партитуры для оркестра и для разнообразных, часто необычных инструментальных составов. Б. написал ряд музыковедческих работ, в т. ч. трактат о собственной теории метатональности, книгу о Берлиозе и обзор творчества *Скрябина* и его последователей *Обухова* и *Вышнеградского*.

Осн. произв. для орк., в т. ч. с солистами и хором: «Жизнь грядущего мира» (La vie du monde qui vient), 1-я мистическая симфония, с 8 гол. и 5 хорами (1953, 2/1973); «Лавкрафт» (Lovecraft, 1955); «Путешествие моего слуха» (Voyage de mon oreille, 1957); «Это и то» (Ceci et cela), с 8 солирующими дух. (1959, 2/1965); Fantasio grandioso (1962); «С шумом и гамом» (A cor et à cri, 1962); 1-й симф. концерт «Хмельное Я Неподвижное» (Ivre Moi Immobile), с клар. (1976); «Дракула» (Dracoula), лирич. поэтюри в 2 актах, с 6 гол., либр. В. Стефана (1982—84); 2-й симф. концерт «Грезы в вышине» (Haut les rêves), скр. и кам. орк. (1984); «Книга слуги» (Le livre du serviteur), 2-я мистическая симфония, с бар. и 4 хорами, сл. из посланий св. Павла и молитвы св. Франциска Ассизского (1984); 3-й симф. концерт «Игрушка игры» (Le jouet du jeu), с гоб. (1988); «Достаточно немного воздуха» (Il suffit d'un peu d'air), лирич. фарс в 4 картинах, с 4 гол., либр. Р. Трамбле (1991); 3-я мистическая симфония «Преображение мира» (La transfiguration de l'univers, 1993); 4-й симф. концерт «Бред лабиринтов» (Un délire de dédales), с фл. (2000); «При свете синей луны» (Au clair de la lune bleue, 2001).

Др. вок. муз. (осн. произв.): «Кортеж Орфея» (Le cortège d'Orphée), гол. с фп., сл. Г. Аполлинера (1945—48); «Явления» (Apparitions), м.-сопр. с фп., сл. А. Мишо (1949); «Низкие песни» (Chansons bas), гол. с фп., сл. С. Малларме (1949); «Полночь для гигантов» (Minuit pour géants), гол. с фп., сл. Т. Тцары (1951); 4 антифона св. Деве (4 antiennes à la Sainte Vierge), 6 гол. и 16 инстр. (1952); Musik in Mirabel, сопр. с фп., сл. Г. Тракля (1956); «Фразы на дыхании» (Phrases sur le souffle), м.-сопр., хор и 8 инстр. (1958, 2/1968); «Припомнить слово» (Retrouver la parole), кантата для выс. гол. и инстр. анс., сл. Р. Жиру (1960); «Молитва св. Деве» (Prière à la Sainte Vierge), хор (1971); Биения сердца Иисуса» (Les battements du coeur de Jésus), хор, труба, трбн. (1971); «Молитва Господу» (Prière au Seigneur), хор, труба, трбн. (1972); «Четки» (Chapelet), хор (1972); «Фрагменты оды голоду» (Fragments d'une ode à la faim), 12 гол., сл. Ж. Валя (1974); «Поэма счастья» (Poème de la félicité), 3 жен. гол., 2 уд., гит. (1977); «Бросок костей» (Un coup de dés), хор, 6 инстр. и электр., сл. С. Малларме (1979); «Медленные поэмы» (Poèmes lents), 3 гол. с фп., сл. А. Брошю (1981); «Данные моменты мандаринов» (Moments donnés de mandarins), сопр., клар. и гоб., сл. Ли Бо (1998).

Др. инстр. муз. (осн. произв.): «Прах» (Cendres), анс. уд. (1946); «Нотки и ручонки» (Notes et menottes), дет. пьесы для фп., 4 кн. (1951—95); Квинтет для медн. дух. (1952); Дух. квинтет (1953); 1-й стр. квартет (1955); «Проделки черта» (Diableries), фп. (1955); 1-е стр. трио (1955); 2-я соната для фп. (1957); 2-й стр. квартет (1958); Квинтет для фл., гоб. и стр. трио (1958); 3-й стр. квартет (1959); 3-я соната для фп. (1959); 2-е стр. трио (1959); Квинтет для саксофона и стр. квартета (1960); 4-я соната для фп. (1960); 3 трио: для фл., саксофона и арфы, фл., гоб. и влч. и скр., клар. и влт. (1961); Solfeggietti, 19 пьес для разл. солирующих инстр. (1961—99); «Развлечение» (Passe-temps), фп. (1962); Соната для влч. и фп. (1962); «Скрипичная тетрадь» (Cahier de violon), 5 пьес (1963); «Воображаемые» (Imaginaires), 6 пьес для 7—11 инстр. (1963—74, 2/№ 5 1978); 3-е стр. трио (1969); Квартет для скр., альта, влч. и уд. (1975); Timbres et postes, 6 уд. (1977); «Грезы» (Rêveries), скр., клар. и фп. (1980); «Житель лабиринта» (L'habitant du labyrinthe), 2 уд. (1980); «Момент весны» (Un moment de printemps), фл., клар. и фп. трио (1987); 4-й стр. квартет (1987); «Ночные хороводы» (Rondes nocturnes), 2 фп. (1988); 5-й стр. квартет (1989); «Лирорезка» (Le Taille-Lyre), 7 инстр. (1990); 4-е стр. трио (1992); «Эпиграммы» (Priamelnen), 8 пьес для фп. в 4 руки (1993—96); «Возвращения вечера» (Les retours du soir), квинтет для 4 литавр и колоколов (1994); 6-я соната для фп. (1994); Квартет для 4 сакс. (1995); «Играйте полным звуком» (Battez sons pleins), квартет для колокольчиков (1996).

Муз. для театра; электронная муз. (1961—62); **обр.** произв. *Сати*, Шёнберга, Дж. Габрисли, Берлиоза.

Муз.-теор. труды и эссе: Introduction à la métatonalité (Paris, 1956); Berlioz (Paris, 1968); Les trois Russes: Wychnegradsky, Obouhov et Scriabine // Revue musicale, 290—91 (Paris, 1972); Voyage de mon oreille («Путешествие моего слуха») (Paris, 1979); Economie musicale («Музыкальная экономия»), трактат по композиции (Paris, 1988).

Лит.: A. Galliari, L'habitant du labyrinthe: entretiens avec Claude Ballif (Paris, 1992); M. Tosi, Claude Ballif (Mercuès, 1996).

Бальца (Бальтса, Baltsa), Агнес (р. 19.11.1944, Лефкас). Греческая певица (меццо-сопрано). Училась в Афинах, Мюнхене и во Франкфурте-на-Майне. В 1968—71 была солисткой Франкфуртской оперы. Широкая известность пришла к Б. в 1970 после дебюта на сцене *Венской гос. оперы* в партии Октавиана. С начала 1970-х поет в ведущих театрах мира. Обладает голосом насыщенного, густого тембра и широкого диапазона, иногда не вполне ровным в верхнем регистре, виртуозной техникой и разносторонним актерским даром. Репертуар Б. включает партии в операх и ораториях от Глюка, Моцарта и Россини до *Штрауса*. В исполнение таких ролей, как Венера, Кармен и Далила, она вносит заметный элемент чувственности, а в моцартовских и россиниевских партиях обнаруживает незаурядные элегантность и шарм. В 1970—80-х часто выступала и записывалась с *Караяном* (Донна Эльвира, Амнерис, Эболи, Кармен, Иродиада в *«Саломее»*, Октавиан, сольные партии в 9-й симфонии Бетховена, реквиемах Моцарта и Верди и др.). Другие примечательные записи Б. были осуществлены п/у *Мути* (Орфей в «Орфее и Эвридике», Дорабелла, Ромео в «Капулети и Монтекки» Беллини), *Мэрринера* (Керубино, Розина), *Аббадо* (Изабелла в «Итальянке в Алжире» Россини), *Синополи* (Венера), К. *Дэвиса* (Далила), *Ливайна* (Композитор), *Тэйта* («Пять стихотворений М. Везендонк» Вагнера и «Летние ночи» Берлиоза).

Барбер (Barber), Сэмюэл (Осмонд) (9.3.1910, Уэст-Честер, Пенсильвания, — 23.1.1981, Нью-Йорк). Американский композитор. В 1924—32 учился вокалу и композиции в филадельфийском Кёртис-институте, где его соучеником был *Менотти*. По окончании института некоторое время выступал как певец (лирический баритон). Первым крупным успехом Б. на композиторском поприще стала вокальная поэма «Дуврское взморье», написанная в расчете на собственные исполнительские возможности. В ней начинающий автор обнаружил достоинства, характеризующие и его более зрелое вокальное творчество: вкус, чувство меры, умение «подать» серьезный поэтический текст в компактной музыкальной упаковке, удачно пригнанной к ритму и смысловому движению стихов. Известность Б. стремительно росла от премьеры к премьере: увертюра к пьесе Р. Б. Шеридана «Школа злословия» удостоилась престижной американской премии Бернса, высокопарно-романтическая 1-я симфония стала первым произведением композитора из США, исполненным на *Зальцбургском фестивале* (1937, дирижировал *Родзинский*), а «Эссе» соч. 12 для оркестра и Adagio для струнных (оркестровая версия 2-й части Струнного квартета) прозвучали п/у *Тосканини* (1938). Последняя пьеса доныне остается одним из самых популярных оркестровых произведений XX в.; она исполняется на государственных траурных церемониях США. До середины 1960-х Б. продолжал активно работать в разных вокальных и инструментальных жанрах, сохраняя верность тональному языку и музыкальным формам XIX в. Относительно высокая степень диссонантности и ритмической остроты в таких его произведениях, как финал Концерта для скрипки с оркестром, камерный концерт «Козерог», Концерт для виолончели с оркестром, балет «Медея» или Соната для фп. (где есть даже 12-тоновые ряды), лишь оттеняет консервативную природу стиля Б., ориентированного прежде всего на непосредственную лирическую выразительность и мелодическую привлекательность. К значительным зрелым достижениям Б. в области вокальной музыки принадлежат поэма для голоса с оркестром «Ноксвилл, лето 1915 года», содержащая деликатные аллюзии на *блюз* и *кантри-мюзик* (редкий у Б. случай прямого обращения к элементам американской национальной традиции), и «Песни отшельника» для голоса с фп., стилизованные в духе традиционной кельтской музыки с ее «мягкой» (без вводного тона) диатоникой. «Молитвы Кьеркегора» для сопрано, хора и оркестра явились наиболее значительным опытом Б. по воплощению более глубокого духовного содержания; созданию сосредоточенно-религиозного настроения здесь служат такие приемы, как стилизация средневековой монодии и использование элементов строгого полифонического письма. Перу Б. принадлежат две оперы — «Ванесса» и «Антоний и Клеопатра». Обе они выдержаны в традициях большого романтического оперного стиля, в обеих есть выразительные арии и дуэты и эффектные, драматически насыщенные ансамблевые и хоровые сцены. «Ванесса», по сюжету напоминающая *«Кавалера розы»* (но без комизма), с самого начала снискала большой успех, тогда как опера «Антоний и Клеопатра», написанная на открытие нового здания *Метрополитен-опера*, провалилась. Считая эту оперу одной из вершин своего творчества, Б. много сил отдал ее переработке, что отрицательно повлияло на его продуктивность в последние полтора десятилетия жизни. Среди поздних произведений Б. выделяются «Третье эссе» для оркестра и Канцонетта для гобоя и струнных — часть неоконченного Концерта для гобоя с оркестром.

Муз. театр: «Медея» (Medea), одноакт. балет соч. 23 (1946, Нью-Йорк, 2/1947, там же, под назв. «Пещера сердца» [The Cave of the Heart]); «Воспоминания» (Souvenirs), одноакт. балет соч. 28 (1952, пост. 1955, Нью-Йорк); «Ванесса» (Vanessa), опера в 4 актах соч. 32, либр. Менотти (1957, пост. 1958, Нью- Йорк); «Партия в бридж» (A Hand of Bridge), одноакт. кам. опера соч. 35, либр. его же (1953, пост. 1959, Сполето); «Антоний и Клеопатра» (Antony and Cleopatra), опера в 3 актах соч. 40, либр. Ф. Дзеффирелли по Шекспиру (1966, Нью-Йорк, 2/1975, там же).

Для орк.: увертюра к комедии Р. Б. Шеридана «Школа злословия» (The School of Scandal) соч. 5 (1931); «Музыка к сцене из Шелли» (Music for a Scene from Shelley) соч. 7 (1933); 1-я симфония соч. 9 (1936); Adagio для стр. (обр. 2-й части Стр. квартета соч. 11, 1936); «Эссе» (Essay) соч. 12 (1937); Концерт для скр. с орк. соч. 14 (1939); «Второе эссе» (Second Essay) соч. 17 (1942); 2-я симфония соч. 19 (1944, 2/1947); «Козерог» (Capricorn), концерт для фл., гоб., трубы и стр. орк. соч. 21 (1944); Концерт для влч. с орк. соч. 22 (1945); Toccata festiva («Праздничная токката»), орг. и орк., соч. 36 (1960); Die natali, хоральные прелюдии на Рождество соч. 37 (1960); Концерт для фп. с орк. соч. 38 (1962); Fadograph of a Yestern Scene соч. 44 по «Поминкам по Финнегану» Дж. Джойса (1971); «Третье эссе» (Third Essay) соч. 47 (1978); Канцонетта, гоб. и стр., соч. 48 посмерт. (1977—78).

Для хора, в т. ч. с солистами и орк.: 2 хора a cappella соч. 8 (1935—36); «Секундомер и топографическая карта» (A Stopwatch and an Ordnance Map), муж. хор и литавры, соч. 15, сл.

С. Спендера (1940); «Перевоплощения» (Reincarnations), 3 хора a cappella соч. 16, сл. Дж. Стивенса (1937—40); «Молитвы Кьеркегора» (Prayers of Kierkegaard), сопр., хор и орк., соч. 30, сл. С. Кьеркегора в англ. пер., в 5 частях (1954); 2 хора a cappella соч. 42 (1968); «Влюбленные» (The Lovers), бар., хор и орк., соч. 43, сл. П. Неруды в англ. пер., в 9 частях (1971); неопубл. пьесы; хор. обр. собств. произв., в т. ч. Agnus Dei (1967) по Adagio для стр.

Для гол. с орк. или инстр. анс.: «Дуврское взморье» (Dover Beach), бар. или м.-сопр. и стр. квартет, соч. 3, сл. М. Арнолда (1931); «Ноксвилл, лето 1915 года» (Knoxville: Summer of 1915), сопр. и орк., соч. 24, сл. Дж. Эйджи (1947, ред. для сопр. с кам. орк. 1950); «Прощание Андромахи» (Andromache's Farewell), сопр. и орк., соч. 39, сл. Еврипида в англ. пер. (1962).

Для гол. с фп.: юношеские и неопубл. песни; 3 песни соч. 2 (1927—34); 3 песни соч. 10, сл. Дж. Джойса (1935—36, тж. для гол. с орк.); 4 песни соч. 13 (1937—40, № 3 и 4 тж. для гол. с орк.); 2 песни соч. 18 (1942—43); Nuvoletta соч. 25, сл. Джойса (1947); «Мимолетные песни» (Mélodies passagères), 5 песен соч. 27, сл. Р. М. Рильке во франц. пер. (1950—51); «Песни отшельника» (Hermit Songs), 10 песен соч. 29, сл. из ирл. монастырских рукописей VIII—XIII вв. в англ. пер. (1952—53); «Несмотря на и все же» (Despite and Still), 5 песен соч. 41 (1968—69); 3 песни соч. 45 (1972).

Инстр. муз.: юношеские и неопубл. пьесы; Серенада, стр. квартет или стр. орк., соч. 1 (1928); Соната для скр. и фп. соч. 4 (1928, утеряна); Соната для влч. и фп. соч. 6 (1932); Стр. квартет соч. 11 (1936, окончат. ред. 1942); «Экскурсы» (Excursions), фп., соч. 20 (1942—44); Соната для фп. соч. 26 (1949); «Летняя музыка» (Summer Music), дух. квинтет, соч. 31 (1955); «Чудесная любовь» (Wondrous Love), вариации на гимн для орг. соч. 34 (1958); Ноктюрн, фп., соч. 33 (1959); Баллада, фп., соч. 46 (1977); обр. собств. произв.

Лит.: B. B. Heyman. Samuel Barber: the Composer and his Music (New York, 1992).

Барбиролли (Barbirolli), сэр Джон, наст. имя Джованни Баттиста (2.12.1899, Лондон, — 29.7.1970, там же). Английский дирижер с итальянскими корнями. В Королевской академии музыки (Лондон) учился игре на виолончели; с 1917 выступал как солист. В 1924 основал струнный оркестр. В 1929—33 и 1951—54 дирижировал в *Ковент-Гарден*. В 1937 стал преемником *Тосканини* на посту руководителя *Нью-Йоркского ФО*. В 1943—68 возглавлял манчестерский Халле-оркестр (Hallé Orchestra); под руководством Б. этот коллектив занял место в ряду ведущих оркестров Великобритании. В 1961—67 был также главным дирижером Хьюстонского СО (США). Регулярно выступал с СО *Би-Би-Си*, *Берлинским ФО* (с 1961) и др. В репертуаре Б. особенно заметное место занимала музыка Брукнера, *Сибелиуса*, *Малера*, *Элгара*, *Дилиуса*, *Воан-Уильямса*. В последние годы жизни он возобновил карьеру оперного дирижера, исполнив и записав (в студии) «Отелло» и *«Мадам Баттерфляй»*.

Лит.: C. Reid. John Barbirolli (London, 1971).

Барбьери (Barbieri), Федора (4.6.1920, Триест, — 4.3.2003, Флоренция). Итальянская певица (меццо-сопрано). Училась в Триесте и во Флоренции. Дебютировала во Флоренции в 1940. С 1942 пела в *Ла Скала*, с 1950 — в *Метрополитен-опера*. Обладала обширным репертуаром (свыше 100 ролей); ее сильный голос с богатым грудным регистром особенно выразительно звучал в драматических вердиевских партиях (Азучена, Ульрика, Эболи, Амнерис). Выступала до конца 1980-х (на склоне карьеры — преимущественно в характерных партиях). Искусство Б. увековечено в записях п/у таких дирижеров, как *Тосканини* (Реквием Верди), *Фуртвенглер* («Орфей и Эвридика»), *Серафин* («Аида»), *Караян* («Трубадур», «Фальстаф» с Б. в роли миссис Куикли), *Джулини* («Дон Карлос»).

Баренбойм (Barenboim), Даниэль (р. 15.11.1942, Буэнос-Айрес). Израильский пианист и дирижер. Игре на фп. обучался у своих родителей; в возрасте 7 лет дебютировал в Буэнос-Айресе, а 3 года спустя — в Вене и Риме. Продолжил учебу в Европе, в т. ч. у Э. *Фишера* (фп.), *Буланже* (композиция), *Маркевича* и *Крипса* (дирижирование). На формирование Б. как интерпретатора существенно повлияло знакомство с *Фуртвенглером* (лето 1954); знаменитый дирижер исключительно высоко оценил дар вундеркинда. С начала 1960-х выступает в качестве солиста, ансамблиста и дирижера, в 1973 дебютировал как оперный дирижер («Дон Жуан» на *Эдинбургском фестивале*). Руководил *Парижским оркестром* (1975—89), *Парижской оперой* (Опера-Бастий) (1987—89), *Чикагским СО* (1991—2006), возглавляет *Немецкую гос. оперу* (с 1992), главный приглашенный дирижер *Ла Скала* (с 2006). Дирижирует *Английским камерным оркестром*, *Берлинским ФО*, *Нью-Йоркским ФО*, *Израильским ФО*, *Венским ФО* и другими коллективами, с 1981 регулярно выступает в *Байройте*. В своих трактовках классико-романтического репертуара склонен к сдержанным темпам, свободной ритмике, детализированной фразировке, иногда к густой, насыщенной звучности, что приводит к особенно впечатляющим результатам в музыке Берлиоза, Листа, Вагнера, Брукнера, *Штрауса*; его интерпретации Баха и Моцарта иногда критикуются за «старомодную» романтичность. Б. исполняет и произведения композиторов-современников, в т. ч. *Картера*, *Лютославского*, *Берио*, *Булеза*, *Денисова* (1-й исполнитель его Симфонии, 1988), *Такэмицу*, *Бёртуисла* (провел премьеру его оперы *«Тайная вечеря»*, 2000), *Бенджамина*. Излюбленная сфера деятельности Б. — ансамблевое музицирование; среди его партнеров — его жена *Дю Пре*, *Пятигорский*, *Перлман*, *Цукерман*, *Бейкер*, *Людвиг*, *Норман*, *Фишер-Дискау*. Как общественный деятель, Б. выступает за примирение израильтян и палестинцев и против предрассудков, характерных для культурной жизни Израиля: нарушая негласный запрет, исполняет в Израиле Вагнера, концертирует в палестинских городах. В 1999 создал молодежный СО Западно-Восточный диван, состоящий из израильтян и палестинцев.

Автобиогр. A Life in Music («Жизнь в музыке») (London, 1991).

Барраке (Barraqué), Жан (Анри Альфонс) (17.1.1928, Нюто, — 17.8.1973, Париж). Французский композитор. В 1948—51 учился в Парижской консерватории у *Мессиана*. Первые значительные работы Б. — Соната для фп. (1952) и *«Секвенция»* на слова Ф. Ницше (1955) —

выполнены в *серийной технике*. Эстетически они родственны созданным в тот же период опусам *Булеза* и других воспитанников школы Мессиана; с другой стороны, по своим монументальным масштабам они почти не имеют прецедентов в истории европейского *авангарда*. Соната длится ок. 40 минут и состоит из двух примерно равных частей; первая выдержана преимущественно в быстрых темпах, богата контрастами и складывается из более или менее связных эпизодов, во второй преобладают медленные темпы, а музыкальная ткань в большей степени тяготеет к *пуантилизму*. В «Секвенции» пуантилистическая детализация фактуры сочетается с динамичным поступательным развитием, которое организовано в виде нескольких больших волн и под конец произведения приводит к мощной кульминации.

В 1951—54 Б. работал в электроакустической лаборатории Французского радио под руководством П. *Шеффера* и *Анри*; результатом этого сотрудничества стала его единственная электронная композиция — «Этюд». В 1955 Б. по рекомендации своего друга, известного философа Мишеля Фуко (Foucault, 1926—1984), прочел только что вышедший французский перевод романа австрийского писателя Германа Броха (Broch, 1886—1951) «Смерть Вергилия» и вскоре составил план музыкально-философского комментария к этому грандиозному внутреннему монологу умирающего поэта. Из числа задуманных по этому плану партитур Б. успел завершить четыре: «...по ту сторону случайности», «Песнь после песни», «Воссозданное время» и Концерт для кларнета, вибрафона и шести трио. В них Б. остался верен эзотерической авангардной эстетике, укорененной прежде всего в творчестве *Веберна*, отчасти также *Дебюсси*. Вслед за Веберном Б. тяготел к «точечной» фактуре и придерживался принципа серийности, который, впрочем, трактовал неортодоксально: серийные конфигурации у Б. по ходу партитуры «умножаются», порождая производные структуры все более и более высоких порядков. Подобно Дебюсси, Б. был привержен утонченной самодовлеющей красоте тембровых сочетаний и гармонических красок. Но главным ориентиром для Б. — композитора, который относился к своему делу как к «прометеевскому акту сотворения мира из ничего» и работал только в крупных, монументальных формах, — неизменно оставался Бетховен. Произведениям Б. «броховского» цикла, так же как и ранним Сонате и «Секвенции», не чужды яркие контрасты и резкие импульсивные жесты; пуантилистическая организация на уровне деталей не противоречит напряженной целеустремленной драматургии в масштабах больших построений. Б. ставил перед собой только задачи высшей степени сложности и не желал идти на компромиссы с общественным вкусом, с принятыми условностями музыкальной и художественной жизни. В итоге он добровольно обрек себя на положение маргинала, окруженного небольшой группой сторонников. Приступы депрессии и отчаяния побуждали Б. искать утешения в алкоголе, что стало причиной его ранней смерти. Б. противопоставил себя течениям современной музыки, считая, что им недостает стремления к порядку; вместе с тем все его творчество сосредоточено вокруг темы разрушения и гибели.

Завершенные произв.: ранние неопубл. опыты; Соната для фп. (1950—52); «Секвенция» (Séquence), сопр. и инстр. анс., сл. Ф. Ницше (1950—55); «Этюд», магн. (1954); «Воссозданное время» (Le temps restitué), сопр., хор, 31 инстр., сл. Г. Броха (1956—68); «...по ту сторону случайности» (...au-delà du hasard), 2 сопр., м.-сопр., 4 инстр. группы (всего 20 инстр., в т. ч. солирующие фп. и клар.), сл. его же и Б. (1957—59); Концерт для клар., вибр. и 6 инстр. трио (1962—68); «Песнь после песни» (Chant après chant), сопр., фп., уд. (6 исполн.), сл. Броха и Б. (1966).

Кн.: Debussy (Paris, 1962); Écrits («Тексты»), сб. муз.-теор. ст. (Paris, 2001).

Лит.: A. Hodeir. La musique depuis Debussy (Paris, 1961); Dossier Barraqué (Champigny, 1974); Jean Barraqué // Musik-Konzepte, 82 (1993); H. Henrich. Das Werk Jean Barraqués (Kassel, 1997); P. Griffiths. The Sea on Fire. Jean Barraqué (Woodbridge, 2004).

Барток (Bartók), Бела (Виктор Янош) (25.3.1881, Надьсентмиклош, ныне Сынниколау-Маре, — 26.9.1945, Нью-Йорк). Венгерский композитор, пианист, музыковед-фольклорист. В детстве занимался музыкой под руководством матери. Публичный дебют Б.-пианиста состоялся в 1892. В 1894 мать с детьми (отец Б. умер в 1888) обосновалась в Пресбурге (ныне Братислава), где Б. учился в католической гимназии, занимался музыкальными предметами у Ласло Эркеля (сына венгерского классика Ференца Эркеля) и Антона Хиртля (Hyrtl) и пробовал силы в композиции, сочиняя сонаты и квартеты. В 1898 выдержал экзамены в Венскую консерваторию, однако, следуя примеру своего старшего соученика по пресбургской гимназии Э. *Донаньи*, выбрал местом учебы Будапештскую академию музыки, где его педагогами были ученик Листа Иштван Томан (Thoman, 1862—1940) (фп.) и Ганс Кёслер (Koessler, 1853—1926) (композиция). В студенческие годы (1899—1903) Б. углубил знакомство с музыкой Листа и Вагнера, но в своих композиторских работах поначалу был весьма традиционен. Перелом наступил в 1902, когда Б. впервые услышал симфоническую поэму *Штрауса* «Так говорил Заратустра», которая, по его словам, указала ему выход из творческого тупика. В ранней симфонической поэме Б. «Кошут» штраусовские методы оркестровки и «сюжетного» лейтмотивного письма сочетаются с элементами популярного стиля вербункош, истоки которого — в виртуозном искусстве венгерских скрипачей-цыган (в XIX в. этот стиль повсеместно воспринимался как самое характерное проявление венгерского национального духа в музыке; Лист запечатлел его основные черты в «Венгерских рапсодиях»). Начало международной известности Б.-композитора было положено в 1904, когда знаменитый дирижер Ганс Рихтер (Richter, 1843—1916) исполнил поэму «Кошут» в Манчестере.

В 1903—06 Б. много гастролировал как пианист по разным странам Европы. В 1905 он принял участие в парижском *конкурсе* пианистов и композиторов им. Антона Рубинштейна, но успеха не добился. Для пополнения своего репертуара сочинил Квинтет для фп. и струнных и две бравурные пьесы в духе Листа: Рапсодию соч. 1 и Скерцо соч. 2. Тогда же в полной мере осознал исчер-

ванность листовского, рассчитанного на легкий эффект, метода художественной обработки народных мелодий и решил заняться углубленным изучением венгерского фольклора. В 1904 выполнил свою первую транскрипцию народной песни, в 1905 продолжил работу по сбору народно-песенного материала и начал сотрудничать с *Кодаем* (их первая совместная публикация появилась в 1906). В 1907 стал преемником Томана в Будапештской академии, где работал до 1934. Фольклорные экспедиции Б. по стране (в частности, по Трансильвании, где хорошо сохранился архаический пласт венгерского фольклора) продолжались, оказывая все большее воздействие на его композиторское творчество. На дальнейшую эволюцию Б. серьезно повлияло также творчество *Дебюсси*. Именно тогда в музыке Б. возобладали элементы *модальности* и нерегулярные ритмы. В 1-м скрипичном концерте, написанном с мыслью о предмете его тогдашней любви, юной скрипачке Штефи Гейер (Geyer, 1888—1956), Б. все еще не выходит за рамки симфонической традиции XIX в., но в подчеркнуто лаконичных, часто гротескных фортепианных пьесах того же периода и в быстром финале трехчастного 1-го струнного квартета формируется новый стиль, основанный на более глубокой, чем это свойственно вербункошу, ассимиляции напевов и ритмов венгерской (а также румынской и словацкой) крестьянской музыки. В отличие от романтиков (Листа, Брамса с его «Венгерскими танцами» и др.), Б. не стремился «пригладить» народную музыку, придать ей «цивилизованный» вид; напротив, он подчеркивал в ней грубоватое, первобытное начало. Симптоматично заглавие одной из самых популярных пьес молодого Б. — Allegro barbaro, т. е. «варварское allegro» (впоследствии ее тема вошла в 1-ю часть монументальной Сонаты для двух фп. и ударных).

В 1911 Б. написал одноактную оперу *«Замок герцога Синяя Борода»* — мрачную притчу об одиночестве и взаимном непонимании, где действие сведено к минимуму, а сильных контрастов почти нет (что скорее необычно для Б.). Многое в этой опере напоминает о *«Пелеасе и Мелизанде»* Дебюсси: ее либретто также основано на психологической драме Мориса Метерлинка, в вокальных партиях преобладает ариозно-декламационный склад, партия оркестра богата «импрессионистскими» звуками изобразительными эффектами. Начальный мотив «Замка...» — почти точная цитата начального мотива «Пеллеаса». В гармоническом языке оперы преобладают пентатоника (ассоциируется преимущественно с фигурой Герцога) и диатоника; «Замок...» — едва ли не самое «консонантное» из всех зрелых произведений Б. Поначалу опера не была принята к постановке. В 1912—14 Б. практически не сочинял, всецело занявшись сбором, обработкой и изучением фольклора балканских стран, Центральной Европы и Северной Африки. С началом 1-й мировой войны фольклорные экспедиции стали невозможны, и вскоре Б. вернулся к композиции. Его первыми работами после двухлетнего перерыва стали обработки венгерских, а затем румынских народных песен и танцев для фп. В 1917 Б. создал два крупных опуса — трехчастный 2-й струнный квартет (в остинатных ритмах и кратких мелизматических фразах его второй, быстрой части запечатлены особенности музыки берберских племен Алжира) и одноактный балет-сказку *«Деревянный принц»*, премьера которого в Будапеште прошла с большим успехом. Год спустя последовала долгожданная премьера «Замка...». В 1918—19 создавался одноактный балет-пантомима *«Чудесный мандарин»*, постановку которого пришлось отложить из-за противодействия цензуры, усмотревшей в нем чрезмерный эротизм. По степени органичности сочетания полярных стилистических начал — условно говоря, напористо-«варварского» и изысканного, предполагающего утонченную игру гармоний, ритмов, тембровых и динамических нюансов, — партитура «Чудесного мандарина» не имеет себе равных во всем творчестве Б. Уникальна также достигнутая в этом произведении экономия тематического материала: вся многообразная, насыщенная контрастами музыкальная ткань балета «выращена» из очень ограниченного числа простых тематических импульсов. Если «Замок...» отмечен влиянием «Пеллеаса и Мелизанды», то в «Чудесном мандарине» обнаруживаются общие черты с другой партитурой Дебюсси — балетом *«Игры»* (частая смена фактуры, инструментального колорита и ритмического рисунка, виртуозная работа с мелкими мотивами, исключительно тонко дифференцированная оркестровка). В период сочинения «Чудесного мандарина» Б. внимательно изучал также партитуры *Стравинского* и *Шёнберга*. Отголоски их стиля, наряду с обычными для Б. фольклорными «варваризмами», слышны и в его двух сонатах для скрипки и фп. — почти симфонической по своему размаху трехчастной 1-й и не столь объемистой, более эзотеричной двухчастной 2-й (обе были написаны для *Араньи*). В статьях того же периода (конец 1910-х — начало 1920-х) Б. теоретически обосновывал свое стремление сочетать фольклорный тематизм с современной диссонантной, хроматической гармонией: по мнению Б., «сопоставление этих двух тенденций помогает лучше выявить особенности каждой из них и в итоге усиливает воздействие целого».

К началу 1920-х Б. выдвинулся в ряд ведущих композиторов мира; его произведения публиковались известным венским издательством современной музыки Universal Edition, а сам он выступал во многих странах как исполнитель собственной музыки (эпизодически в его программах появлялись и произведения других композиторов, прежде всего Скарлатти, Бетховена и Листа). Премьера его «Танцевальной сюиты» для оркестра п/у Донаньи стала одним из кульминационных событий на торжествах в честь 50-летия Будапешта (1923). Затем в творчестве Б. наступил еще один период затишья, а в 1926 последовала серия опусов, предназначенных для авторского исполнения (1-й концерт для фп. с оркестром, сюита «На вольном воздухе», Соната). Рояль в этих произведениях трактуется преимущественно как ударный инструмент, широко применяются резонансные эффекты и сухое беспедальное («ксилофонное») звучание в высоком регистре. Неслыханными тембровыми эффектами богаты также 3-й и 4-й струнные квартеты: Б. беспрецедентно широко, в разнообразных контекстах пользуется приемами игры с сурдиной, у подставки и у грифа, древком смычка, тремоло, glissando, а в 4-м квартете вводит прием pizzicato с очень сильным оття-

гиванием струны и ее последующим ударом о гриф (т. н. бартоковское pizzicato, звучащее подобно щелчку или удару бича). В одночастном 3-м квартете заметны политональные наложения и элементы свободной *атональности*, а в пятичастном 4-м квартете, по мере движения от его первой части к финалу, возрастает роль диатоники. Четвертый квартет построен согласно концентрической схеме ABCBA, где часть C — единственная медленная; кода финала основана на материале коды 1-й части. Концентрические схемы лежат в основе и двух следующих инструментальных циклов Б. — 2-го концерта для фп. с оркестром и 5-го струнного квартета, язык которых в целом еще более диатоничен. Пристрастие Б. к симметричным структурам проявляется не только на уровне целостных многочастных форм, но и на уровне отдельных частей, разделов, тем и фраз: так, темы у Б. часто строятся из двух более или менее равновеликих фраз, вторая из которых — неточное обращение первой. В единственном крупном вокально-оркестровом опусе Б. *Cantata profana* принцип симметрии распространяется на применение ладовых звукорядов: произведение начинается в ладу d-e-f-g-as-b-c-d и завершается в симметричном ему ладу d-e-fis-gis-a-h-c-d.

В 1934 Б. вместе с Кодаем возглавил этномузыковедческую группу при венгерской Академии наук и до 1938 занимался редактированием собранных образцов и теоретическим обоснованием их классификации. Вторая половина 1930-х оказалась самым плодотворным периодом в жизни Б. За это время из-под его пера вышли шесть инструментальных циклов: *«Музыка для струнных, ударных и челесты»*, трехчастные Соната для двух фп. и ударных, 2-й концерт для скрипки с оркестром, трио «Контрасты» и Дивертисмент для струнного оркестра и четырехчастный 6-й струнный квартет. Во всех этих опусах (за исключением стилизованных в духе вербункоша «Контрастов») Б. сохраняет верность принципу объединения фольклорной модальности и современного диссонантного языка. Б. назвал свою технику организации мелодии и гармонии «полимодальной хроматикой», имея в виду хроматику, образуемую в результате взаимодействия нескольких ладов с общим основным тоном; хотя темы Б. нередко содержат все 12 тонов хроматического звукоряда, в их структуре, как правило, достаточно ясно выражен ладовый устой. В финалах «Музыки...», Сонаты, Концерта и Дивертисмента диссонантно-хроматическое начало вытесняется фольклорным, и они завершаются на мажорной ноте. Что касается предвоенного 6-го квартета, то его эмоциональный тон определяется элегическим лейтмотивом (авторское обозначение — Mesto, итал. «скорбно»), который с каждой очередной частью приобретает все большее значение и в финале разрастается до масштабов целой части, безнадежно мрачной по настроению.

Будучи убежденным антифашистом, Б. с трудом переносил политическую и духовную атмосферу Венгрии 1930-х. Премьеры всех его произведений этого периода происходили за границей, преимущественно в Швейцарии, где он нашел приверженца и щедрого заказчика в лице *Захера*. После смерти матери (декабрь 1939) Б. в Венгрии ничто не удерживало, и в 1940 он с семьей эмигрировал в США и обосновался в Нью-Йорке, где чувствовая себя неуютно. Вместе с женой-пианисткой Б. выступал с концертами; он получил субсидию на исследования сербской и хорватской народной музыки. Тем не менее финансовое положение Б. в течение пяти лет жизни в Америке оставалось сложным. Его здоровье быстро ухудшалось (лейкоз). В США он успел создать монументальный и в конечном счете жизнеутверждающий пятичастный Концерт для оркестра (заглавие указывает на значимость «концертных», игровых, состязательных отношений между отдельными инструментами и группами инструментов) и более сложную для восприятия четырехчастную «необарочную» Сонату для скрипки соло (по диспозиции частей она аналогична сольным скрипичным сонатам Баха). Заказчиком Концерта был *Кусевицкий*, заказчиком Сонаты — *Менухин*. В юмористической 4-й части Концерта для оркестра Б. дал волю своему язвительному отношению к успеху *«Ленинградской симфонии»* Шостаковича, высмеяв «тему нашествия». Б. умер в нью-йоркской больнице, не завершив оркестровку финала 3-го концерта для фп. с оркестром, рассчитанного на исполнительские возможности жены, и оставив в набросках Концерт для альта с оркестром, предназначенный для *Примроуза*. Обе партитуры после смерти Б. были завершены его другом, американским композитором венгерского происхождения, учеником Кодая Тибором Шерли (Serly, 1901—1978).

Муз. театр: «Замок герцога Синяя Борода» (A Kékszakállú herceg vára), одноакт. опера соч. 11, либр. Б. Балажа (1911, пост. 1918, Будапешт); «Деревянный принц» (A fából faragott királyfi), одноакт. балет соч. 13, либр. его же (1917, Будапешт); «Чудесный мандарин» (A csodálatos mandarin), одноакт. пантомима соч. 19, либр. М. Лендьеля (1919, пост. 1926, Кёльн).

Орк. муз.: «Кошут» (Kossuth), симф. поэма (1903); Скерцо для фп. с орк. соч. 2 (1904); Рапсодия для фп. с орк. соч. 1 (1905); 1-я сюита соч. 3 (1905); 2-я сюита соч. 4, мал. орк. (1907); 1-й концерт для скр. с орк. (1908); «Два портрета» (Két portré) соч. 5: «Идеал» (Egy ideális, идентичен 1-й части 1-го скр. концерта) и «Гротеск» (Egy torz, 1910); «Две картины» (Két kép) соч. 10: «В цвету» (Virágzás) и «Сельский танец» (A falu tánca) (1910); 4 пьесы соч. 12: Прелюдия, Скерцо, Интермеццо, Траурный марш (1912, окончат. ред. 1921); «Танцевальная сюита» (Táncszvit, 1923); 1-й концерт для фп. с орк. (1926); 1-я рапсодия для скр. с орк. (обр. произв. для скр. и фп., 1928); 2-я рапсодия для скр. с орк. (обр. произв. для скр. и фп., 1928); 2-й концерт для фп. с орк. (1931); «Музыка для струнных, ударных и челесты» (1936); 2-й концерт для скр. с орк. (1938); Дивертисмент для стр. орк. (1939); Концерт для 2 фп. с орк. (обр. Сонаты для 2 фп. и уд., 1940); Концерт для орк. (1943); 3-й концерт для фп. с орк. (1945); Концерт для альта с орк. (1945, неоконч.); сюиты из балетов; обр. фп. пьес по нар. песням и танцам.

Для фп.: 14 багателей соч. 6 (1908); 2 элегии соч. 8b (1908—09); 3 бурлески соч. 8c (1908—11); Allegro barbaro (1911); Сонатина (1915); Сюита соч. 14 (1916); Соната (1926); сюита «На вольном воздухе» (Szabadban, 1926); «Микрокосмос» (Mikrokosmos), 6 сб. учебных пьес (1926—39); обр. нар. песен и танцев и др. мелкие пьесы, в т. ч. для детей.

Др. инстр. муз.: Квинтет для фп. и стр. (1904); 1-й стр. квартет соч. 7 (1908); 2-й стр. квартет соч. 17 (1917); 1-я соната для скр. и фп. (1921); 2-я соната для скр. и фп. (1922); 3-й стр. квартет (1927); 1-я и 2-я рапсодии для скр. и фп. (1928, тж. в авт. версии с орк.); 4-й стр. квартет (1928); 44 дуэта для 2 скр.

1931); 5-й стр. квартет (1934); Соната для 2 фп. и уд. (1937); «Контрасты», трио для скр., клар. и фп. (1938); 6-й стр. квартет (1939); Соната для скр. соло (1944).

Для гол. с фп.: юношеские песни и романсы; 5 романсов соч. 15, сл. К. Гомбошши (№ 1, 2, 4, 5) и В. Глеймана (1916); 5 романсов соч. 16, сл. Э. Ади (1916); обр. нар. песен.

Хор. муз.: Cantata profana («Светская кантата»), тен., бар., хор и орк., сл. Б. (1930); обр. венг., румынских, словацких нар. песен (в т. ч. словацкие «Три сельские сцены» [Tri dedinské scény] для сопр., м.-сопр., жен. хора и кам. орк., 1926).

Ред. фп. произв. Баха, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Листа и др.

Ст. по этномузыкознанию (в т. ч. в соавт. с Кодаем), в рус. пер.: Зачем и как собирать народную музыку (М., 1959), Народная музыка Венгрии и соседних народов (М., 1966); составление и ред. сб. венгерской, румынской, сербской, хорватской, словацкой, турецкой нар. музыки (частично опубл. посмертно).

Лит.: B. Szabolcsi, ed. Bartók: sa vie et son oeuvre (Budapest, 1956, 2/1968); И. Нестьев. Б. Барток (М., 1969); E. Lendvai. Béla Bartók: an Analysis of his Music (London, 1971); O. Nordwall. Béla Bartók: Traditionalist-Modernist (Stockholm, 1972); Е. Чигарева, сост. Б. Барток (М., 1977); Béla Bartók //Musik-Konzepte, 22 (1981); F. Spangemacher, Hrsg. Béla Bartók zu Leben und Werk (Bonn, 1982); E. Lendvai. The Workshop of Bartók and Kodály (Budapest, 1983); H. Lindlar. Lübbes Bartók-Lexikon (Bergisch Gladbach, 1984); E. Antokoletz. The Music of Béla Bartók (Berkeley, 1984); P. Griffiths. Bartók (London, 1984); J. Gergely, éd. Béla Bartók vivant (Paris, 1985); P. Wilson. The Music of Béla Bartók (New Haven, 1992); H. Stevens. The Life and Music of Béla Bartók (New York, 1993); M. Gillies, ed. The Bartók Companion (London, 1993); P. Laki, ed. Bartók and his World (Princeton, 1995); K. Chalmers. Béla Bartók (London, 1995); L. Somfai. Béla Bartók: Composition, Concepts, and Autograph Sources (Berkeley, 1996); B. Suchoff. Béla Bartók: Life and Work (Lanham, 2002).

Бартоли (Bartoli), Чечилия (р. 4.6.1966, Рим). Итальянская певица (меццо-сопрано и сопрано). Дочь профессиональных вокалистов, училась у своих родителей и в римской Консерватории Санта-Чечилия. Рано (с конца 1980-х) зарекомендовала себя как яркая и самоотверженная исполнительница виртуозных россиниевских партий, несравненная Розина, Золушка и Фьорилла; помимо превосходного бельканто и феноменальной колоратурной техники обладает бьющим через край артистическим темпераментом, который нередко побуждает ее к «переигрыванию» и утрированию деталей. Столь же живо и эффектно, иногда не без эксцентричных преувеличений, поет Моцарта (в репертуаре Б. фигурируют женские партии из его ранних и зрелых итальянских опер, в т. ч. Керубино и Сюзанна, Донна Эльвира и Церлина, Фьордилиджи, Дорабелла и Деспина), Вивальди, Генделя, Глюка, Гайдна, Сальери и других композиторов XVIII в. В концертном репертуаре Б. заметное место занимают барочные арии и сольные кантаты, произведения венских классиков на итальянские и французские слова, романсы и песни итальянских и французских романтиков, партии в мессах и ораториях. Б. выступает и записывается как с мастерами *аутентичного исполнения* (*Арнонкуром, Хогвудом, Кристи* и др.), так и с симфоническими и оперным дирижерами-«звездами», ей аккомпанируют известные пианисты, в т. ч. *Баренбойм*, Мюнг Вун *Чунг*, А. *Шифф*.

Баршай, Рудольф Борисович (р. 28.9.1924, станица Лабинская). Русский и израильский альтист и дирижер. Учился в Московской консерватории у основоположника советской альтовой школы Вадима Борисовского (1900—1972) и в Ленинграде у ведущего дирижера-педагога Ильи Мусина (1903—1999). Был одним из основателей квартета Московской филармонии (впоследствии Квартет им. *Бородина*). В 1955 основал Московский камерный оркестр (в настоящее время — Государственный камерный оркестр России). Под руководством Б. оркестр, состоявший из первоклассных инструменталистов, освоил, исполнил и записал на пластинки огромный и стилистически разнородный репертуар, по большей части новый для советской аудитории 1950—60-х. Специально для Б. и его оркестра писали многие советские композиторы, в т. ч. *Шостакович* (14-я симфония, 1969), *Свиридов*, К. *Караев*, *Вайнберг*, *Локшин*, Б. *Чайковский*. С оркестром п/у Б. выступали многие выдающиеся солисты, в т. ч. *Ойстрах*, С. *Рихтер*, *Коган*, *Ростропович*. В 1977 Б. эмигрировал в Израиль, где до 1981 возглавлял Израильский камерный оркестр. Выступает и как симфонический дирижер с оркестрами многих стран, в т. ч. России; в 1982—88 был главным дирижером Борнмутского СО (Великобритания), в 1985—88 возглавлял Ванкуверский СО (Канада). Широкую известность приобрели его переложения для камерного оркестра *«Мимолетностей»* Прокофьева и 8-го струнного квартета Шостаковича (под названием «Камерная симфония»). Завершил неоконченную заключительную фугу «Искусства фуги» Баха и 10-ю симфонию *Малера*.

Батори (Bathori), Жан, собств. Жанна-Мари Бертье (Berthier) (14.6.1877, Париж, — 25.1.1970, там же). Французская певица (меццо-сопрано). Училась в Парижской консерватории. Оперный дебют Б. состоялся в 1900 в Нанте, но ее оперная карьера продолжалась недолго; в начале 1900-х Б. решила посвятить себя исполнению современной французской музыки. Работая в непосредственном контакте с композиторами, Б. приобрела репутацию авторитетного интерпретатора вокальной лирики *Дебюсси*, *Русселя*, *Равеля*, *Сати*, сыграла неоценимую роль в популяризации творчества представителей *Шестерки — Мийо*, *Онеггера*, *Пуленка*. В концертах часто аккомпанировала себе на фп. Первая исполнительница триптиха Дебюсси «Прогулка двух влюбленных» (с *Виньесом*) и вокальных циклов Равеля *«Естественные истории»*, *«Три стихотворения Малларме»* и *«Мадагаскарские песни»*. С 1926 регулярно концертировала в Буэнос-Айресе (эпизодически выступала также на сцене театра Колон), там же провела годы 2-й мировой войны. После войны преподавала в Париже. Автор книги об интерпретации песен Дебюсси (Sur l'interprétation des mélodies de Claude Debussy, 1953).

Баттистини (Battistini), Маттиа (27.2.1856, Рим, — 7.11.1928, Колле-Баккаро, близ Риети). Итальянский певец (баритон). В 1878 с большим успехом дебютировал в римском театре Арджентина, затем в течение 3 лет

пел в театрах Италии. С начала 1880-х гастролировал по всей Европе. Удостоился высокой оценки Вагнера (который слышал его в партиях Тельрамунда и Голландца) и Верди. В 1888—1914 почти ежегодно приезжал в Россию, где выступал не только в итальянском репертуаре, но и в партиях Онегина, Руслана и Демона. Популярнейший оперный певец своего времени (итальянцы называли его «королем баритонов»), обладал голосом благородного тембра с недостаточно насыщенными низами, зато с необычайно свободным и гибким верхним регистром, феноменально владел искусством мягкого и ровного звуковедения, был одинаково убедителен в лирическом, драматическом и буффонном амплуа. Сохранил вокальную форму до последних лет жизни. Между 1902 и 1924 записал несколько десятков отрывков из итальянских, французских, немецких, русских опер (на итальянском языке), а также ряд итальянских песен.

Баттл — см. *Бэттл*.

Бацевич (Bacewicz), Гражина (5.5.1913, Лодзь, — 17.1.1969, Варшава). Польский композитор, скрипачка. В 1932 окончила Варшавскую консерваторию по классам композиции (педагог — Казимеж Сикорский [Sikorski, 1895—1985]) и скрипки, совершенствовалась в Париже у *Буланже* (1932—33) и *Флеша* (1934). В 1936—38 — концертмейстер СО Польского радио в Варшаве. Будучи концертирующей скрипачкой, написала ряд произведений для своего инструмента, в т. ч. 7 концертов (1937—65). Другие излюбленные жанры Б. — струнный квартет (7 квартетов, 1938—65), сонаты, сонатины и миниатюры для фп. (преимущественно до 1956). Значительная часть творчества Б. отмечена печатью *неоклассицизма* (энергичная ритмика, слегка угловатые мелодические линии, ясные, несложные для восприятия формальные схемы); в сравнительно традиционной неоклассицистской манере ей удалось создать несколько ярких партитур, выделяющихся на фоне большей части восточноевропейской музыки 1940—50-х (3-й и 4-й струнные квартеты [1947, 1951], Концерт для струнного оркестра [1948], «Музыка для струнных, труб и ударных» [1958]). Б. не осталась в стороне от волны стилистического обновления, которая с конца 1950-х охватила всю польскую музыку; показательны 6-й струнный квартет (1960), содержащий элементы 12-тонового письма, и небольшая, но изобилующая непредсказуемыми сменами тематического и тембрового профиля, по-импрессионистски утонченная оркестровая пьеса Pensieri notturni («Ночные думы», 1961). Об интересе Б. к изысканным тембровым сочетаниям свидетельствует также Трио для гобоя, арфы и ударных (1965). С середины 1960-х из-под пера Б. вышел ряд масштабных инструментальных партитур, насыщенных драматизмом и активным тематическим развитием; помимо последнего квартета и последнего скрипичного концерта к их числу относятся, в частности, Концерт для 2 фп. с оркестром (1966) и Концерт для альта с оркестром (1968). Последняя (неоконченная) работа Б. — балет в 2 актах «Желание» (Pożądanie) по Пикассо (пост. 1973, Варшава). Высокая творческая активность не всегда сопровождалась у Б. строгим контролем за качеством художественного «продукта». С 1966 Б. преподавала композицию в Варшавской консерватории. Эпизодически выступала также как пианистка, написала ряд повестей и рассказов.

Лит.: A. Thomas. Grażyna Bacewicz: Chamber and Orchestral Music (Los Angeles, 1985). M. Gąsiorowska. Bacewicz (Kraków, 1999).

Башмет, Юрий Абрамович (р. 24.1.1953, Ростов-на-Дону). Русский альтист. Первоначальное музыкальное образование получил во Львове, в 1971—76 учился в Московской консерватории у ведущих представителей российской альтовой школы Вадима Борисовского (1900—1972) и Федора Дружинина (1932—2007). После победы на международном *конкурсе* в Мюнхене (1976) концертирует по всему миру, много записывается как солист и ансамблист в самом разнообразном репертуаре; среди партнеров Б. — С. *Рихтер* (Б. записал с ним, в частности, Сонату *Шостаковича*), *Ростропович*, *Аргерих*, *Гутман*, *Спиваков*, *Каган*, *Кремер*, *Майский*, скрипач Виктор Третьяков (р. 1946) и многие другие. Основное достоинство Б.-инструменталиста в его лучшие годы — исключительно красивый, интенсивный, чистый и благородный тон. Музыкант с обширными художественными интересами, Б. внес неоценимый вклад в популяризацию альта как сольного инструмента; для него писали и пишут многие видные композиторы как из бывшего СССР (*Шнитке*, *Денисов*, *Канчели*, *Губайдулина*, *Щедрин*, Ваграшак Закарян [р. 1955] и др.), так и из других стран. В 1986 основал камерный оркестр Солисты Москвы (с 1992 выступает в обновленном составе). С 1997 — художественный руководитель фестиваля камерной музыки *Декабрьские вечера*. Выступает и как симфонический дирижер, в т. ч. с оркестром Новая Россия, играет с джазовыми и рок-музыкантами.

Беббитт — см. *Бэббитт*.

Бейкер (Baker), дэйм Дженет (Абботт) (р. 21.8.1933, Хатфилд, Йоркшир). Английская певица (меццо-сопрано). Училась в Лондоне у Э. Изепп (Isepp) и М. Сен-Клер (St Clair). С 1959 выступала на оперных сценах Великобритании (с 1966 — в *Ковент-Гарден* и *Глайндбёрне*). Голос Б., со светлым, мягким верхним регистром и с глубокими контральтовыми низами, напоминал голос *Ферриер* по тембру и по исключительному богатству нюансов в piano, а также по некоторой резкости в forte, но отличался большей подвижностью. Подобно Ферриер, Б. была исполнительницей преимущественно героического и трагического амплуа. Основу ее оперного репертуара составляли партии в произведениях мастеров барокко (прежде всего Генделя, а также Монтеверди, Кавалли, Пёрселла), Глюка, Берлиоза и *Бриттена* (специально для Б. была написана партия Кейт в опере «Оуэн Уингрейв»); среди немногих ролей Б., выходящих за эти рамки, — Дорабелла, Мария Стюарт в одноименной опере Доницетти, Ромео в «Капулети и Монтекки» Беллини, Шарлотта. Б. была вдохновенным интерпретатором вокальной лирики британских, французских, немецких композиторов (прежде всего Шуберта и *Малера*) и сольных партий в кантатах и Страстях Баха, ораториях Генделя и др. В 1982, все еще будучи в хорошей вокаль-

ной форме, оставила сцену. Продолжала концертировать до 1989. Первая исполнительница кантаты Бриттена «Федра», вокальных циклов *Превена* и американского композитора Доминика Ардженто (Argento, p. 1927). Участница трех выдающихся записей *«Песни о земле»* Малера (п/у *Сэлла*, Р. *Кубелика* и *Хайтинка*) и ряда других исторических записей, осуществленных п/у знаменитых дирижеров, в т. ч. *Клемперера* (Месса h-moll Баха), *Боулта* (песни на стихи Матильды Везендонк Вагнера и «Рапсодия» Брамса), *Барбиролли* (песни Малера с оркестром), Бриттена (*«Поругание Лукреции»*), *Претра* («Осуждение Фауста» Берлиоза), *Макерраса* («Юлий Цезарь» и «Мессия» Генделя), К. *Дэвиса* («Так поступают все женщины»). Записала песни Шуберта, Мендельсона, Шумана, Листа, Брамса, Форе, Дюпарка с пианистами *Муром*, Джеффри Парсонсом (Parsons, 1929—1995), *Баренбоймом* и др.

Бейси (Basie), Каунт (т. е. «Граф»; наст. имя Уильям) (21.8.1904, Ред-Банк, Нью-Джерси, — 26.4.1984, Голливуд, Калифорния). Американский джазовый пианист и руководитель джаз-бэндов. В юности занимался у популярного нью-йоркского джазмена Фэтса Уоллера (Waller, 1904—1943). В 1923—26 выступал в Нью-Йорке, затем переселился в Канзас-Сити, где работал с джаз-бэндами Уолтера Пейджа (Page, 1900—1957) и Бенни Моутена (Moten, 1894—1935). После смерти Моутена основал собственный ансамбль Barons of Rhythm, который в 1937 был переименован в Count Basie Orchestra. Если не считать перерыва в 1950—52, Б. руководил им до конца жизни; с середины 1970-х из-за болезни выступал редко. Оркестр Б. был одним из ведущих (наряду с оркестром Бенни *Гудмена*) джаз-бэндов эпохи *суинга;* в него входили такие блистательные солисты, как Лестер *Янг* (тенор-саксофон) и трубач Бак Клэйтон (Clayton, 1911—1991). Стремясь обеспечить гибкий фон для сольных импровизаций и для взаимодействия медных и тростевых инструментов, Б. облегчил звучание ритмической секции, что в свое время было воспринято как значительное новшество. На искусство джаза повлияли прежде всего довоенные композиции Б., в т. ч. One o'Clock Jump (1937), Jumpin' at the Woodside (1938) и Taxi War Dance (1939). Как пианист, Б. предпочитал работать краткими, разорванными мотивами, руководя ансамблем из-за клавиатуры.

Лит.: C. Basie and A. Murray. Good Morning Blues: the Autobiography of Count Basie (New York, 1985); C. Sheridan. Count Basie: a Bio-Discography (Westport, CT, 1986).

Беки (Bechi), Джино (16.10.1913, Флоренция, — 2.2.1993, там же). Итальянский певец (баритон). Учился во Флоренции. На оперной сцене дебютировал в 1936. Карьера Б. была связана преимущественно с Римской оперой (1938—52) и *Ла Скала* (1939—53). Оставил сцену в 1961. По сравнению с другим ведущим итальянским баритоном того же поколения, *Гобби*, обладал более звучным голосом с отчетливым драматическим оттенком. Пел преимущественно в операх Верди и вдобавок считался непревзойденным Фигаро в «Севильском цирюльнике» (его интерпретация этой роли увековечена в записях п/у *Серафина* и *Де Сабаты*).

Беккер (Bekker), (Макс) Пауль (Ойген) (11.9.1882, Берлин, — 7.3.1937, Нью-Йорк). Немецкий музыковед и музыкальный критик. По образованию скрипач, играл в *Берлинском ФО*, работал дирижером в Ашаффенбурге и Гёрлице. В 1906—11 был музыкальным критиком двух берлинских газет, в 1911—23 возглавлял отдел музыкальной критики газеты Frankfurter Zeitung. В своих статьях, рецензиях и обзорах отстаивал и пропагандировал новую музыку — *Малера, Шрекера, Шёнберга,* позднее также *Хиндемита, Вайля* и *Крженека,* много писал о немецкой музыке XIX в.; считая музыку важной «социально-формирующей силой», уделял значительное внимание аспектам ее функционирования в общественной жизни. Значительнейшей работой Б. считается книга «Симфония от Бетховена до Малера» (1918). В Германии т. н. веймарского периода (1919—32) влияние Б. было весьма значительным; в открытой переписке с Б. (1920) *Бузони* выработал свою концепцию «младоклассичности», а консервативный *Пфицнер* посвятил опровержению взглядов Б. книгу с выразительным заглавием «Новая эстетика музыкальной импотенции» (1920). С 1925 Б. расширил поле своей деятельности, заняв должность генерального интенданта государственного театра Касселя, а затем (в 1932) — Висбадена; при Б. репертуар этих театров обогатился множеством малоизвестных и новых произведений (сам Б. был режиссером ряда постановок). Одновременно продолжал писать музыковедческие труды, разрабатывая фундаментальные проблемы теории, эстетики и социологии и откликаясь на текущие события музыкальной жизни. В 1933 эмигрировал во Францию, год спустя — в США.

Осн. труды (указ. год 1-го изд.): Das Musikdrama der Gegenwart («Современная музыкальная драма») (Stuttgart, 1909); Beethoven (Berlin, 1911, рус. пер.: Бетховен, вып. 1—3 [М., 1913—15]); Franz Liszt (Bielefeld, 1912); Das deutsche Musikleben («Немецкая музыкальная жизнь») (Berlin, 1916); Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler (Berlin, 1918, рус. пер.: Симфония от Бетховена до Малера [Л., 1926]); Franz Schreker: Studie zur Kritik der modernen Oper («Франц Шрекер: к критике современной оперы») (Berlin, 1919); Kritische Zeitbilder («Эпоха глазами критика»), сб. ст. (Berlin, 1921); Klang und Eros («Звук и Эрос»), сб. ст. (Stuttgart, 1922); Neue Musik («Новая музыка») (Stuttgart, 1923); Gustav Mahlers Sinfonien (Berlin, 1921); Wagner, das Leben im Werke («Вагнер, жизнь в творчестве») (Stuttgart, 1924); Wesensformen der Musik («Формы бытия музыки») (Berlin, 1925); Materiale Grundlagen der Musik («Материальные основы музыки») (Wien, 1926); Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen («История музыки как история эволюции музыкальных форм») (Stuttgart, 1926); Briefe an zeitgenössische Musiker («Письма современному музыканту») (Berlin, 1932); Wandlungen der Oper («Превращения оперы») (Zürich, 1934); The Story of the Orchestra («История оркестра») (New York, 1936).

Лит.: B. Cherney. The Bekker—Pfitzner Controversy (1919—1920) (Toronto, 1973); V. Baur. Paul Bekker: eine Untersuchung seiner Schriften zur Musik (Aachen, 1997).

Бём (Böhm), Карл (28.8.1894, Грац, — 14.8.1981, Зальцбург). Австрийский дирижер. Обучался на юридическом факультете Грацского университета (в 1919 получил степень доктора права), параллельно занимался му-

зыкой под руководством частных педагогов, а в 1913—14 учился в Вене у ведущих музыковедов Евсевия Мандычевского (Mandyczewski, 1857—1929) и *Адлера*. По возвращении в Грац работал коррепетитором, а с 1917 — дирижером оперного театра. С 1921 по приглашению *Вальтера* дирижировал в *Баварской гос. опере*, под руководством *Мука* работал в *Байройте*. В 1927 занял пост музикдиректора в Дармштадте, где в его репертуаре фигурировали современные оперы, в т. ч. «*Воццек*». В 1931—33 работал в Гамбурге. В 1933 началось сотрудничество Б. с *Венским ФО*, продолжавшееся до конца его дней. При нацизме Б., не будучи членом партии, тем не менее занимал высокое положение в музыкальном мире Германии; в 1934—43 он возглавлял *Дрезденскую гос. оперу*, на сцене которой осуществил премьеры опер *Штрауса* «Молчаливая женщина» и «Дафна» (последняя посвящена Б.). В 1943—45 и 1954—56 — музыкальный руководитель *Венской гос. оперы* (в 1955 ее восстановленное здание открылось спектаклем «Фиделио» п/у Б.). В 1950—53 руководил немецкими сезонами театра Колон (Буэнос-Айрес). До последних месяцев жизни вел активную концертную деятельность: регулярно участвовал в *Зальцбургских фестивалях*, с 1962 по 1971 ежегодно дирижировал в Байройте, выступал с *Берлинским ФО*, оркестрами *Филармония* и *Концертгебау*, *Дрезденской гос. капеллой*, *Лондонским СО*, ведущими оперными коллективами Европы и США (в частности, с 1957 много работал в *Метрополитен-опера*). В репертуаре Б. — одного из самых масштабных и авторитетных дирижеров XX в. — преобладала австро-немецкая музыка от Моцарта и Гайдна до Штрауса, раннего *Шёнберга*, *Берга* и *Айнема* (в 1953 Б. провел премьеру его оперы «Процесс»). Его интерпретации — эталон ясности замысла, чистоты стиля, контроля над всеми деталями даже в самых напряженных, драматически насыщенных кульминациях; свойственная Б. ритмическая дисциплина порой — особенно в Моцарте — граничила с чрезмерным педантизмом. Среди многочисленных студийных и «живых» записей Б. — все симфонии Моцарта, Бетховена, Шуберта, Брамса, зрелые оперы Моцарта (в т. ч. три версии оперы «Так поступают все женщины», к которой Б. питал особое пристрастие), «Фиделио», большинство опер и симфонических поэм Штрауса, «Тристан и Изольда» и «Кольцо нибелунга» (с Байройтских фестивалей 1966 и 1967), обе оперы Берга.

Мемуары Ich erinnere mich ganz genau («Я все прекрасно помню») (Zürich, 1968, 2/1974).

Лит.: F. Endler. Karl Böhm: ein Dirigentenleben (Hamburg, 1981); H. Hoyer. Karl Böhm an der Wiener Staatsoper (1933—1981): eine Dokumentation (Wien, 1981).

Бёмер (Boehmer), Конрад (р. 24.4.1941, Берлин). Немецкий и нидерландский композитор, музыкальный теоретик и критик, социолог музыки. Учился в Кёльнском университете, в 1959—61 прошел курс композиции у *Кёнига*. В тот же период посещал летние курсы новой музыки в *Дармштадте*, изучал основы *конкретной музыки* в Париже, работал в студии *электронной музыки* Западногерманского радио (Кёльн) под руководством *Аймерта*. Формировался под значительным влиянием *Штокхаузена*, *Булеза*, *Пуссёра*. В 1966 обосновался в Нидерландах. Работал в Утрехтской консерватории (1967—68), вел музыкальный раздел в газете Vrij Nederland (1968—72). С 1972 — профессор Гаагской консерватории, с 1994 — директор Института звука (Institute of Sonology) при ней. Выступает в печати на темы о социальной роли композитора и музыки, о творчестве отдельных композиторов (как правило, политически ангажированных) и т. п., читает лекции во многих странах Европы и обеих Америк. В деятельности Б. важную роль играет критика установлений буржуазного общества; поначалу (со 2-й половины 1960-х примерно до конца 1970-х) она велась с позиций тривиального марксистского материализма, со временем идейный багаж Б. обогатился элементами мистики. В ряде опусов эта критика выражается через конфликтное сопоставление различных идиом — «от *серийной техники* до *поп-музыки*», как гласит название трактата Б. о социальных функциях музыки в классовом обществе. В двух партитурах, вдохновленных романом Томаса *Манна* «Доктор Фаустус», — одноименной музыкальной драме на либретто Хуго Клауса (Doctor Faustus, 1983, пост. 1985, Париж) и «Апокалипсисе с картинками» (Apocalypsis cum figuris) для магнитофона, 4 ударников, 2 фп. и 3 поп-певцов (1984) — сделана попытка придать сопоставлению разнородных идиом глубокое философское звучание. Тема разрушительного воздействия буржуазной среды на невинную детскую душу разрабатывается в опере («комической трагедии») «Маленький Вальтер Питерсе» (Woutertje Pieterse) по произведению классика нидерландской литературы Мультатули (1985—87, пост. 1988, Роттердам); музыка оперы «деконструирует» всевозможные певческие жанры, от бельканто до салонного романса, патриотического гимна и уличной песни. Еще один образец критики пороков современности, осуществленной посредством звука, — театрализованная электронная композиция Logos Protos («Изначальное Слово», 2000), вдохновленная пророчеством немецкого романтика Жана-Поля (Иоганна Пауля Рихтера, 1763—1825) о мире, из которого изгнаны Бог, мистика и метафизика (в современной западной действительности Б. усматривает исполнение этого пророчества). Идеологизированный подход к музыкальной композиции нередко (и вполне закономерно) приводит Б. к откровенной пошлости; так, в фортепианной пьесе «Отключенный Орфей» (Orpheus Unplugged, 2000), призванной, по мысли автора, выразить чуждость Орфея современному миру, партия фп., сама по себе не богатая материалом, сопровождается записанной на компакт-диск «конкретной музыкой», состоящей из кудахтанья птиц и рычания животных, городских шумов, звуков физиологических отправлений и т. п.

Кн.: Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik («К теории открытой формы в новой музыке») (Darmstadt, 1967, 2/1988); Zwischen Reihe und Pop: Musik und Klassengesellschaft («Между серийной и поп-[музыкой]: музыка и классовое общество») (Wien, 1970); Das böse Ohr («Злое ухо»), сб. статей 1961—91 (Köln, 1993); многочисл. ст.

Бенджамин (Benjamin), Джордж (Уильям Джон) (р. 31.1.1960, Лондон). Английский композитор, дирижер, пианист. Сочиняет с 7 лет. В 1976 стал студентом

Парижской консерватории по классу композиции *Мессиана* (был его последним учеником), брал уроки фп. у *Лорио*. Продолжил обучение в Кембридже (1978—82) под руководством видного композитора Александера Гёра (Goehr, p. 1932), также прошедшего школу Мессиана. Б. — художник отчетливо выраженной французской ориентации. Его музыка ассоциируется не столько с творчеством Мессиана, сколько с *импрессионизмом*, со зрелым стилем *Дютийё* и *спектральной музыкой*: Б. также привержен изысканному тембровому колориту, многослойной и вместе с тем прозрачной фактуре и гармониям, основанным на обертоновом спектре. Партитуры Б. выдержаны по преимуществу в медленных и умеренных темпах и в свободных («поэмных») формах, с преобладанием мягких, пластичных внутренних переходов, но не без драматических столкновений и контрастов. Уже своим первым оркестровым опусом «В окружении плоского горизонта» (в заглавие вынесена строка из «Бесплодной земли» Т. С. Элиота) 20-летний Б. заявил о себе как зрелый мастер с богатым творческим воображением. Эту репутацию подтвердили две следующие работы Б. — «Зимний дух» для сопрано и малого оркестра на текст многозначного, богатого неуловимыми смыслами стихотворения Уоллеса Стивенса (1879—1955) «Снежный человек» и еще одна импрессионистская поэма, «При первых лучах света», вдохновленная пейзажем Уильяма Тёрнера. В обеих партитурах, благодаря «спектральному» подходу к организации вертикали, камерный состав звучит чрезвычайно насыщенно, создавая иллюзию большого оркестра. Б. пишет сравнительно мало, тщательно и подолгу рассчитывая архитектонические пропорции и оттачивая детали своих партитур. Ему не чужд характерный для французской традиции интерес к экзотике. Так, масштабная композиция «Антара», выполненная в жанре *живой электроники* на базе парижского *Института музыкальных и акустических исследований* (IRCAM), задумана как своего рода фантазия на звучания одноименных индейских свирелей, в пьесе «Над тишиной» (на текст стихотворения У. Б. Йейтса «Водомерка») претворены принципы ритмически свободной, духовно сосредоточенной импровизации алапа, которая в индийском рага предшествует ритмически активному разделу гата, а в «Трех инвенциях» для камерного оркестра разрабатываются элементы бирманской дворцовой музыки. В этих и более поздних опусах Б. встречаются достаточно протяженные мелодические линии, почти не выходящие за рамки диатоники, что, впрочем, не означает упрощения музыкального языка: ритмика музыки Б. остается по преимуществу иррациональной, *гармонические поля* сложны по структуре, фактурные слои местами соединяются в замысловатом «многоэтажном» контрапункте. Для творчества Б. 1990-х характерна 15-минутная пьеса «Внезапное время» для большого оркестра, где автор, согласно его собственному описанию, стремился передать ощущение неопределенности на грани между сном и явью, расплывчатостью и собранностью; заимствованному у Стивенса образу «времени, внезапно возникающего в безвременно́м мире», соответствуют моменты регулярной пульсации и диатонической ясности, спонтанно «всплывающие» в звуковом потоке. Поэтические метафоры лежат в основе ряда других концепций Б. Способность Б. извлекать гармонически богатые звучания из скромных инструментальных составов впечатляюще проявилась в альтовом дуэте Viola, Viola, написанном по заказу *Такэмицу* на открытие оперного зала в Токио. В 2006 в парижской Опера-Бастий была поставлена первая работа Б. для музыкального театра — камерная опера на «архетипический» сюжет о гаммельнском крысолове.

Б. выступает как дирижер (в т. ч. с *Ансамблем Энтерконтампорен*, оркестром *Лондон-симфониетта*, *Лондонским ФО*, *Берлинским ФО* и другими коллективами мирового класса), исполняя как собственную музыку, так и произведения духовно и стилистически близких современников, в т. ч. *Лигети*, *Булеза*, *Харви*, *Гризе*, *Рима* и живущей в Берлине уроженки Кореи Унсук Чин (Unsuk Chin, p. 1961). В 1999 дебютировал как оперный дирижер («*Пелеас и Мелизанда*» в Брюсселе). Б.-пианист исполняет преимущественно свою музыку. В 1985—2001 преподавал композицию в Королевском музыкальном колледже (Лондон), с 2001 — в лондонском Кингс-колледже. Организатор и художественный руководитель музыкальных фестивалей в Великобритании, во Франции и США.

Муз. театр: «К маленькому холму» (Into the Little Hill), одноакт. лирич. сказка для 2 гол. и кам. анс., либр. М. Кримпа (2006, Париж).

Инстр. муз.: Соната для скр. и фп. (1976—77); «Высота», медн. дух. (1977); Соната для фп. (1977—78); Октет, фл., клар., чел., уд., скр., альт, влч., кб. (1978); «Полет» (Flight), фл. (1978—79); «В окружении плоского горизонта» (Ringed by the Flat Horizon), орк. (1979—80); «Волшебства» (Sortilèges), фп. (1981); «При первых лучах света» (At First Light), 14 инстр. (1982); «Размышление на имя Гайдна» (Meditation on Haydn's Name), этюд для фп. (1982); «Фанфара для Водолея» (Fanfare for Aquarius), 15 инстр. (1983); «Рэг относительности» (Relativity Rag), этюд для фп. (1984); «Фантазия на ямбический ритм» (Fantasy on Iambic Rhythm), этюд для фп. (1984—85); «Антара» (Antara), 2 фл., 2 синт., 2 трбн., 2 уд. и 8 стр. (1985—87); «Внезапное время» (Sudden Time), орк. (1989—93); «Три инвенции» (Three Inventions), кам. орк. (1993—95); Viola, Viola, 2 альта (1997); «Палимпсест-1» (Palimpsest 1), орк. (1998—99); «Линии теней» (Shadowlines), фп. (2001); 3 миниатюры для скр. (2001); «Палимпсест-2», орк. (2002); Olicantus, 15 инстр. (2002); «Фортепианные фигуры» (Piano Figures), фп. (2004); «Танцевальные фигуры» (Dance Figures), орк. (2004—05); «Дуэт» (Duet), фп. и орк. (2008).

Вок. муз.: «Зимний дух» (A Mind of Winter), сопр. и мал. орк., сл. У. Стивенса (1980—81); «Юбиляция» (Jubilation), дет. хор, юношеский и симф. орк., без слов (1985); «Над тишиной» (Upon Silence), м.-сопр. и 5 виол, сл. У. Б. Йейтса (1989—90, ред. с 2 альтами, 3 влч. и 2 кб. 1991); «Давние голоса» (Sometime Voices), бар., хор и орк., сл. из «Бури» Шекспира (1996).

Электр. муз.: «Панорама» (Panorama, 1985).

Обр. произв. Пёрселла и де Гриньи.

Лит.: R. Nieminen, R. Machart. George Benjamin (Paris, 1996).

Бенедетти Микеланджели — см. *Микеланджели*.

Берберян (Berberian), Кэти (собств. Кэтрин) (4.7.1925, Эттлборо, Массачусетс, — 6.3.1983, Рим). Американ-

ская певица (меццо-сопрано) с армянскими корнями. Училась в США (в т. ч. искусству пантомимы, индийским и испанским танцам) и Италии. В 1950—65 была замужем за *Берио*, первой исполнила большинство его вокальных сочинений от «Камерной музыки» (1953) до Recital I for Cathy (1972). Как Берио, так и другие композиторы, в т. ч. *Кейдж*, *Хаубеншток-Рамати*, *Хенце*, *Пуссёр*, *Буссотти*, сочиняли в расчете на ее необычайно гибкий голос диапазоном в 3 октавы, разностороннюю вокальную технику, незаурядный актерский дар, способность к перевоплощению, чувство юмора и умение одинаково свободно петь на многих языках (в т. ч. на неприятном ей немецком). Певица, завоевавшая репутацию несравненного интерпретатора новейшей музыки (ее даже называли «*Каллас* авангарда»), отвергала музыку *Веберна* и *Булеза*, считая ее схоластической, лишенной обаяния. Из классики XX в. в репертуар Б. входили «Песни Билитис» *Дебюсси*, вокальные миниатюры *Стравинского*, «*Лунный Пьеро*» Шёнберга (Б. пела это произведение в переводах на разные языки). В ее концертных программах нередко фигурировали старинные арии и музыка XVIII—XIX вв.; Б. одной из первых среди вокалистов «академического» толка стала сочетать серьезную музыку с современными развлекательными шлягерами (в конце 1970-х с большим успехом выступала в разных странах с программой, озаглавленной «От Монтеверди до *Битлз*»). Среди немногих исполненных Б. оперных партий — Вестница («Орфей» Монтеверди) и Октавия (его же «Коронация Поппеи»); эти ее работы увековечены в записях п/у *Арнонкура*. Сочинила и часто исполняла юмористическую миниатюру Stripsody для голоса без сопровождения. Берио посвятил памяти Б. пьесу Requies («Покой») для камерного оркестра.

Лит.: M. Ch. Vila. Cathy Berberian, Cant'actrice (Paris, 2003); J. Paull. Cathy Berberian and Music's Muses (New York, 2006).

Берг (Berg), Альбан (Мария Иоганнес) (9.2.1885, Вена, — 24.12.1935, там же). Австрийский композитор, представитель *Новой венской школы*. В юности получил хорошее домашнее образование и сочинял песни для голоса с фп., однако систематически занялся музыкой только в 1904, став учеником *Шёнберга*, который сразу распознал в Б. большой талант. В тот же период у Шёнберга учился и *Веберн*. В биографии всех троих «нововенцев» первое десятилетие XX в. было отмечено отходом от тональной гармонии в сторону свободной *атональности*. В одночастной Сонате Б. для фп. соч. 1 все еще распознается тональность h-moll; что касается песен соч. 2, то в них тональность едва различима, а двухчастный Струнный квартет соч. 3 полностью атонален. От ранних атональных опытов Шёнберга и самого Б. квартет заметно отличается масштабностью, достигнутой благодаря интенсивной мотивной работе. Б. посвятил его Хелене Наховски (Nahowski), которая в 1910 стала его женой.

В качестве поэтической основы для своего следующего произведения, написанного уже после окончания учебы у Шёнберга, — Пяти песен для сопрано с оркестром соч. 4 — Б. выбрал не лишенные экстравагантности миниатюры Петера Альтенберга (Altenberg) из цикла «Надписи на открытках» (Ansichtkartentexten). В изысканно детализированной, богатой необычными оркестровыми эффектами музыке песен сказалось влияние не только Шёнберга и *Малера*, но и *Дебюсси*; с другой стороны, в них уже предвосхищается *додекафония* (особенно показательны песня № 3, в начале и конце которой использован один и тот же 12-тоновый аккорд, и песня № 5 в форме пассакальи, содержащая контрапункты из 12 неповторяющихся звуков). Первое исполнение двух из этих песен п/у Шёнберга (31.3.1913, Вена) вызвало скандал, завершившийся вмешательством полиции. После столь же миниатюрных Четырех пьес для кларнета и фп. соч. 5 Б. вновь обратился к крупной форме, сочинив Три пьесы для оркестра соч. 6. По существу это небольшая (ок. 20 минут музыки) симфония, третья часть которой, «Марш», по объему почти равна двум первым — «Прелюдии» и «Хороводу», — вместе взятым. Пьесы связаны между собой тематически: значительная часть материала всех трех пьес вырастает из одного и того же трехзвучного «зерна» E-G-As. Симфонический масштаб целого обеспечивается благодаря изобретательному сопряжению и интенсивной разработке тем; использование элементов популярных бытовых жанров (лендлера, марша) приводит к характерному для *экспрессионизма* эффекту гротескного «остранения», подчеркивая органическую чуждость этих жанров «декадентскому» атональному контексту. Отныне этот прием (ранее опробованный Шёнбергом в «*Лунном Пьеро*») станет неотъемлемым признаком стиля Б.

В мае 1914 Б. присутствовал на венской премьере пьесы рано умершего гениального немецкого драматурга Георга Бюхнера «*Воццек*» (ныне это произведение, найденное в бумагах Бюхнера после его смерти, публикуется под исправленным названием «Войцек»). Трагедия одержимого апокалиптическими видениями солдата вдохновила Б. на создание оперы, отразившей тревожную духовную атмосферу начала XX в. Работу над оперой он начал в 1917, будучи рядовым действующей армии (1915—18), и завершил в 1921. В герое бюхнеровской драмы Б. видел человека, близкого себе по духу; начиная с «Воццека», все произведения Б. имеют автобиографическую подоплеку. Форма оперы основана на архитектонических принципах инструментальной музыки. Ее 1-й акт, 5 сцен которого рисуют разные аспекты отношений Воццека с другими людьми, решен в форме серии характерных пьес. Второй акт, по ходу которого связи героя с внешним миром рушатся, а его возлюбленная Мария изменяет ему, в музыкальном отношении представляет собой пятичастную симфонию. Наконец, 3-й акт — развязка драмы, завершающаяся гибелью Марии и Воццека, — выполнен в виде серии «инвенций», в каждой из которых разрабатывается та или иная остинатная идея. В гармоническом и мелодическом языке оперы господствует атональная стихия, однако встречаются тональные островки в возвышенно-романтическом (ре-минорный оркестровый реквием по погибшим героям перед последней сценой) или язвительно-пародийном («остраняющем») ключе. Необычайно широк и спектр приемов вокального письма: от *речевого пения* до протяженных, выразительных ариозо, местами напоминающих о мелодике Вагнера и *Штрауса* и об итальянском веризме. Сенсационная пре-

мьера «Воццека» п/у Э. *Клайбера* состоялась в Берлине в 1925; последовавшие за ней постановки в других европейских городах (в т. ч. в Ленинграде, 1927) принесли Б. мировую славу. «Воццек» и сейчас остается одной из самых репертуарных опер XX в.

Более труден для восприятия чрезвычайно вязкий по фактуре трехчастный *«Камерный концерт»* для фп., скрипки и 13 духовых, задуманный как приношение Шёнбергу на день его 50-летия. Форма концерта как в общем плане, так и в частностях основывается на магическом числе три, что, по замыслу Б., должно символизировать духовное триединство Шёнберга и двух его учеников. Символами и скрытыми смыслами богата и шестичастная *«Лирическая сюита»* для струнного квартета. После смерти Б. была опубликована составленная им программа «Лирической сюиты», из которой следует, что в «сюжете» этого произведения запечатлена история тайной и запретной любви автора к Ханне Фукс-Робеттин. Если не считать одной миниатюры для голоса с фп. (Schliesse mir die Augen beide), «Лирическая сюита» — первое произведение Б., написанное (хотя и не полностью) в *серийной технике*. Б. пришел к ней значительно позже, чем Шёнберг и Веберн, и в своих последующих произведениях использовал ее свободно, не избегая (в отличие от Веберна) мажорных и минорных трезвучий, а иногда «разбавляя» додекафонную гармонию вкраплениями тональной музыки и тем самым добиваясь сильного «остраняющего» эффекта.

В 1928 Б. приступил к работе над оперой *«Лулу»* по двум пьесам Франка Ведекинда, в центре которых — фигура неудержимо притягательной и порочной «роковой женщины», характерная для литературы и искусства рубежа XIX—XX веков. Форма «Лулу», как обычно у Б., основана на архитектонических законах и числовой символике; в крупном плане она представляет собой «палиндром», первая половина которого (до середины 2-го акта) рисует возвышение Лулу до положения светской дамы, а вторая — ее падение. Вместе с тем «Лулу» в известном смысле традиционнее «Воццека», поскольку в ее структуре имеются признаки деления на относительно завершенные номера — арии, ариозо, ансамбли. Вся музыкальная ткань оперы выводится из одной 12-тоновой серии, фрагменты и варианты которой выступают в функции лейтмотивов отдельных персонажей. Б. заметно облагородил достаточно циничную суть ведекиндовских драм, придав Лулу черты идеала «вечной женственности»: даже в самых низменных сценических эпизодах музыка, обрисовывающая героиню, остается возвышенно-страстной, стилизованной в духе романтической «бесконечной мелодии».

Работа над «Лулу» прерывалась дважды: вначале сочинением концертной арии *«Вино»* (здесь Б. опробовал некоторые приемы, впоследствии примененные в «Лулу», в т. ч. соединение 12-тоновой техники с элементами джаза, а также соединение женского голоса с саксофоном — инструментом, который в «Лулу» выполняет функцию лейттембра героини), затем — сочинением двухчастного Концерта для скрипки с оркестром. В основу последнего положена серия, состоящая из цепочки трезвучий и отрезка целотонового лада (см. пример 9 к статье *Додекафония*) и, следовательно, сообщающая музыке тональный и модальный колорит. Как и другие крупные работы Б., концерт свидетельствует о чрезвычайном внимании композитора к архитектонике и симметрии, равно как и о его пристрастии к широкой экспрессивной кантилене с волнообразно чередующимися подъемами и спадами. В ткань концерта вписаны две тщательно подготовленные ностальгические цитаты: в конце 1-й части это каринтийская (южноавстрийская) народная песня, в конце 2-й — финальный хорал Es ist genug («Довольно», нем.) из Кантаты BWV 60 Баха. В подтексте первой из этих цитат — воспоминание о юношеской любви Б.; хорал Баха, знаменующий собой наступление катарсиса после трагической генеральной кульминации, — отклик автора на смерть 18-летней Манон Гропиус, дочери вдовы Малера от ее брака с архитектором Вальтером Гропиусом. Концерт, задуманный как реквием по Манон (отсюда подзаголовок — «Памяти ангела»), оказался надгробным памятником композитора самому себе: Б. скоропостижно умер от сепсиса через 4 месяца после завершения Концерта. Третий акт «Лулу» остался неоконченным (Б. успел оркестровать только его начало и заключительную сцену). В 1937 в Цюрихе состоялась премьера оперы без большей части 3-го акта. Эскизы и черновики находились в распоряжении вдовы Б., которая в конце 1960-х предоставила их *Церхе* для обработки и инструментовки. Премьера оперы с восстановленным 3-м актом смогла состояться только после ее смерти.

Оперы: «Воццек» (Wozzeck) соч. 7, в 3 актах, текст Г. Бюхнера (1917—21, пост. 1925, Берлин); «Лулу» (Lulu), в 3 актах, либр. Б. по Ф. Ведекинду (1928—35, неоконч., пост. 1937, Цюрих, пост. полной версии в ред. Церхи 1979, Париж).

Для гол. с сопров.: юношеские песни, с фп., сл. нем. и австр. поэтов (1901—08); 7 ранних песен, с фп., сл. К. Гауптмана, Н. Ленау, Т. Шторма, Р. М. Рильке, И. Шлафа, О. Э. Хартлебена и П. Хохенберга (1905—08, оркестрованы в 1928); Schliesse mir die Augen beide («Закрой мне глаза»), с фп., сл. Т. Шторма, 2 версии: тональная (1907) и додекафонная (1925); 4 песни соч. 2, с фп., сл. К. Ф. Геббеля (№ 1) и А. Момберта (№ 2—4) (1909—10); 5 песен соч. 4, сопр. с орк., сл. П. Альтенберга (1912); «Три отрывка из „Вощека"» (Drei Bruchstücke aus 'Wozzeck'), конц. обр. фрагм. из оперы для сопр. с орк. (1924); «Вино» (Der Wein), конц. ария для сопр. с орк., сл. Ш. Бодлера, пер. Ш. Георге (1929); «Симфонические отрывки из оперы „Лулу"» («Лулу-сюита») (Symphonische Stücke aus der Oper 'Lulu' [Lulu-Suite]), конц. обр. 5 фрагм. из оперы для орк. с сопр. в 3-й части (1934).

Орк. муз.: 3 пьесы соч. 6: «Прелюдия» (Präludium), «Хоровод» (Reigen), «Марш» (Marsch) (1914); 3 части из «Лирической сюиты», стр. орк. (1928); Концерт для скр. с орк. (1935).

Др. инстр. муз.: Соната для фп. соч. 1 (1907—08); Стр. квартет соч. 3 (1910); 4 пьесы для клар. и фп. соч. 5 (1913); «Камерный концерт» (Kammerkonzert), фп., скр. и 13 дух. (1923—25); Adagio, клар., скр. и фп. (переложение 2-й части «Камерного концерта», 1925); «Лирическая сюита» (Lyrische Suite), стр. квартет (1925—26).

Лит.: W. Reich. Alban Berg: Leben und Werk (Zürich, 1963); T. W. Adorno. Alban Berg (Wien, 1968); M. Carner. Alban Berg: the Man and the Work (London, 1975, 2/1983); М. Тараканов. Музыкальный театр Альбана Берга (М., 1976); D. Jarman. The Music of Alban Berg (London, 1979); K. Monson. Alban Berg: a Biography

(London, 1979); G. Perle. The Operas of Alban Berg. I, II (Berkeley, 1980, 1985); D. Jarman, ed. The Berg Companion (London, 1989); C. Floros. Alban Berg: Musik als Autobiographie (Wiesbaden, 1992); S. Morgenstern. Alban Berg und seine Idole: Erinnerungen und Briefe (Lüneburg, 1995); G. Perle. Style and Idea in the Lyric Suite of Alban Berg (Stuyvesant, 1995); D. Headlam. The Music of Alban Berg (New Haven, 1996); A. Pople, ed. The Cambridge Companion to Berg (Cambridge, 1997); S. Bruhn, ed. Encrypted Messages in Alban Berg's Music (New York, 1998).

Берганса (Berganza), Тереса (р. 16.3.1935, Мадрид). Испанская певица (меццо-сопрано). Училась в Мадридской консерватории и у ученицы Э. *Шуман* Лолы Родригес Арагон (Rodríguez Aragón). Дебютировала в 1957 (Дорабелла на *Экс-ан-Прованском фестивале*). До конца 1970-х выступала на ведущих мировых сценах в партиях травести (Руджеро из одноименной оперы Генделя, Керубино, Сикст из «Милосердия Тита»), виртуозных россиниевских партиях (Изабелла из «Итальянки в Алжире», Розина, Золушка) и в ролях более драматического и психологически насыщенного плана (Кармен, Шарлотта). Заметное место в репертуаре Б. занимала также испанская музыка. С начала 1980-х пела преимущественно в концертах. Голос Б. насыщенного «золотистого» тембра, необычайно подвижный и мастерски контролируемый, звучит в записях п/у *Ансерме* (*«Треуголка»* Фальи), *Клемперера* («Свадьба Фигаро»), *Бёма* («Милосердие Тита»), *Шолти* («Так поступают все женщины»), *Аббадо* («Севильский цирюльник», «Золушка», «Кармен» [где интерпретация Б. заглавной роли, превосходная в вокальном отношении и с точки зрения дикции, может показаться слишком «цивилизованной», недостаточно чувственной], *«Пульчинелла»* Стравинского), *Маазеля* («Дон Жуан» с Б. в не совсем характерной для нее, но весьма удачно исполненной роли Церлины), *Озавы* и др. Популярны ее записи старинных арий и песен испанских композиторов (во многих из них певице аккомпанирует ее супруг, пианист Феликс Лавилья [Lavilla]).

Бергман (Bergman), Эрик (Вальдемар) (24.11.1911, Уусикаарлепюу, — 24.4.2006, Хельсинки). Финский композитор. Учился в Хельсинки (1931—38) и в Берлине (1937—39, 1942—43), где его педагогом по композиции был авторитетный Хайнц Тиссен (Tiessen, 1887—1971). В молодые годы прошел достаточно обычный путь от позднего романтизма к *неоклассицизму* и далее к *додекафонии;* его Espressivo для фп. (1952) и 3 фантазии для кларнета и фп. (1954) — первые додекафонные опыты в финской музыке (значительную часть своих более ранних работ он дезавуировал). В 1954 совершенствовал свою додекафонную технику в Асконе (Швейцария) под руководством композитора и педагога русского происхождения, ученика *Бузони* Владимира Фогеля (Vogel, 1896—1984). Со временем освоил многопараметровый *сериализм* (самая радикальная «сериальная» партитура Б. — оркестровая пьеса Simbolo, 1960), но вскоре пожертвовал строгой упорядоченностью музыкальной ткани ради более свободного письма с элементами ограниченной *алеаторики* в манере *Лютославского* — композитора, чья стилистическая эволюция протекала до некоторой степени сходным образом. Считается, что новый, подлинно зрелый период творчества Б. открылся оркестровым триптихом «Краски и импровизации» (1973). В зрелой музыке Б. «краски и импровизации» — т. е. квази-импрессионистская изысканность и богатство гармонического и тембрового колорита, ритмическая свобода, непредсказуемые повороты в развертывании событий — сочетаются с напряженным драматическим «первом» (это еще одна черта, сближающая Б. с Лютославским); дар Б. как организатора масштабной драматургической линии впечатляюще проявился в его поздних (начиная с Dualis для виолончели с оркестром, 1978) инструментальных концертах и других крупных симфонических опусах (среди последних выделяются названные по именам греческих богов оркестровые диптихи «Ананке» [богиня судьбы] и «Посейдон» [бог моря и, по Б., символ «первозданной творческой силы»]). Центральной сферой творчества Б. на протяжении нескольких десятилетий оставалась хоровая музыка. В ряде хоровых партитур Б. отразился его интерес к ритуально-магической стороне древних и экзотических музыкальных культур («Атон» на текст древнеегипетского гимна Солнцу, Bardo Thödol на слова из тибетской Книги мертвых, вдохновленная буддийскими священными книгами «Типитака-сюита» и др.). На склоне лет он стал уделять больше внимания финской архаике (в частности, написал несколько произведений по мотивам «Калевалы»). Будучи опытным хормейстером-практиком, Б. экспериментировал с самыми разнообразными вокальными техниками и типами хоровой фактуры. Богатейший творческий опыт Б. обобщен в его главном произведении — опере «Поющее дерево» на сюжет шведской народной сказки, восходящей к сказанию об Амуре и Психее из «Золотого осла» Апулея. На девятом десятке Б. совершил кругосветное плавание, под впечатлением от которого написал одноактный бессюжетный балет «Путешествие», включающий стилизации нескольких экзотических танцев. Как здесь, так и в ряде других работ Б. использованы неевропейские инструменты, привезенные им из многочисленных поездок.

В 1945—81 Б. регулярно выступал как музыкальный критик в хельсинкской шведскоязычной периодике. В 1963—76 был профессором композиции Хельсинкской академии музыки. Ряд вокальных опусов сочинил на стихи своей жены, известной шведскоязычной поэтессы Сульвей фон Шульц (Schoultz, 1907—1996).

Муз. театр: «Самофракия» (Samothrake), муз.-драматическая сцена для чтеца, хора, контрафаг., 2 труб, 2 трбн., 2 уд. и хореографии, сл. Г. Экелёфа (1971); «Поющее дерево» (Det sjungande trädet), опера в 2 актах с прологом и эпилогом, либр. Б. Карпелана (1986—88, пост. 1995, Хельсинки); «Путешествие» (Le voyage), хореогр. поэма для танцоров, певцов, инструменталистов, хора и орк. (1999).

Вок. муз. (осн. произв.): «Песни одиночества» (Ensamhetssånger), гол. и орк., сл. Э. Сёдергран (1947); «Рубайят» (Rubaiyat), сл. Омара Хайяма, бар., муж. хор и орк. (1953); «Атон» (Aton), бар., чтец, хор и орк., слова гимна Солнцу фараона Эхнатона в швед. пер. (1959); «Висельные песни» (Galgenlieder), 2 тетради: 3 песни для бар., 2 чтецов и муж. хора и 4 песни для 3 чтецов и говорящего хора, сл. К. Моргенштерна (1950—60); Sela, бар., хор и кам. орк., сл. из Псалтири в нем. пер. М. Бубера (1962); «Весна» (Springtime), бар. и хор, сл.

С. фон Шульц (1966); Nox («Ночь»), бар., хор, фл., англ. рожок и уд., сл. С. Квазимодо, Г. Арпа, П. Элюара и Т. С. Элиота (1970); «Реквием умершему поэту» (Requiem över en död diktare) памяти Гуннара Экелёфа, бар., хор, 2 трубы, 2 трбн., 2 уд. и орг., сл. Б. В. Валя (1970); Месса в честь св. Генриха (Missa in honorem Sancti Henrici), солисты, хор и орг. (1971); «Хатор-сюита» (Hathor-Suite), сопр., бар., хор, фл., англ. рожок, арфа и уд., древнеегип. текст в нем. пер. (1971); Bardo Thödol, чтец, м.-сопр., бар., хор и орк., сл. из тибетской Книги мертвых в англ. и нем. пер. (1974); Loleila, дет. хор, дет. сопр., тен. и орк., без слов (1974); «Лапландия» (Lapponia), м.-сопр., бар. и хор, без слов (1975); «Ной» (Noa), бар., хор и орк., тексты на древнеевр. яз. (1976); Bim Bam Bum, тен., чтец, муж. хор и инстр. анс., сл. К. Моргенштерна (1976); «Сны» (Dreams), трехтих. дет. или жен. хор и солисты, без слов (1977); «Следы богов» (Gudarnas spår), сюита, к.-а., бар. и хор, сл. Э. Сёдергран (1978); «Торжество здесь-бытия» (Triumf att finnas till), сопр., фп. и уд., сл. ее же (1978); «Типитака-сюита» (Tipitaka Suite), бар. и муж. хор, буддийские тексты из палийского канона в нем. пер. (1980); 4 вокализа, м.-сопр. и муж. хор (1983); «Леммикяйнен» (Lemminkäinen), 2 сцены из «Калевалы», чтец, м.-сопр., бар. и хор (1984); «Жалобная песнь и заклинание» (Lament and Incantation), сопр. и влч., без слов (1984); «Заговорщик» (Loitsuja), бар., чтец и муж. хор, сл. из фин. фольклора (1984); «Деревня» (Bygden), чтец, солисты, смеш. и дет. хоры, инстр. анс. и дет. инстр., сл. Л. Хульдена (1985); «Цветок» (Die Blume), м.-сопр. и уд., без слов (1990); «Петрарка-сюита» (Petrarca Suite), бар. и хор (1991); «В Тапиоле» (Tapiolassa), 2 дет. сопр., к.-а. и хор девочек, сл. из «Калевалы» (1992); «Священное волнение» (Den heliga oron), м.-сопр. и стр. квартет, см. С. фон Шульц (1994); «Мгновение ока» (Ögonblicket), гол. и фп., сл. ее же (1994); Aggadot, 4 гол., фл., клар., фаг. и 2 уд., сл. из Ветхого Завета (1994); «Счастье» (Onni), вок. цикл, бар. и фп., сл. Л. Вииты (1994); «В честь Белы Бартока» (Hommage à Béla Bartók), хор, без слов (1995); «Восхваления» (Preisungen), сопр., бар., хор и орк., сл. из Ветхого Завета на нем. (1996); «Ночь» (Yö), альт. фл., к.-тен., бар. и муж. хор, без слов (1997); «Вяйнемуйнен» (Väinämöinen), чтец, хор, солисты, сл. из «Калевалы» (2000).

Орк. муз. (осн. произв.): «Шутка» (Burla, 1948); «Три аспекта додекафонной серии» (Tre aspetti d'una serie dodecafonica), стр. (1957); «Утренняя серенада» (Aubade, 1958); Simbolo (1960); Circulus («Круг», 1965); «Краски и импровизации» (Colori ed improvvisazioni, 1973); Dualis («Двойственный»), влч. и орк. (1978); «Птицы поутру» (Birds in the Morning), фл. и орк. (1979); «Арктика» (Arctica, 1979); Концерт для фп. с орк. (1981); «Ананке» (Ananke, 1982); Концерт для скр. с орк. (1982); Tutti e soli, кам. орк. (1989); Sub luna («Под луной»), 4 ноктюрна (1990); «Посейдон» (Poseidon, 1992); Musica marina («Морская музыка»), стр. (1994); «Маэстро и его оркестр» (The Maestro and his Orchestra), скр. и орк. (1996); «Каденция» (Cadenza), виб. и орк. (1996); Концерт для кам. орк. (1997); Концерт для влч. и стр. (1998); «Размышление и чувство» (Meditation and Emotion, 2001); Фантазия, труба и орк. (2003).

Др. инстр. муз. (осн. произв.): Сонатина, фп. (1950); Espressivo, фп. (1952); 3 фантазии, клар. и фп. (1954); Exsultate («Ликуйте»), орг. (1954); Concertino da camera, 8 инстр. (1961); «Аспекты» (Aspekter), сюита для фп. (1969); «Энергии» (Energien), клав. (1970); «По поводу B-A-C-H» (A propos de B-A-C-H), фп. (1976); Solfatara, альт-сакс. и уд. (1977); «Диалог» (Dialogue), фл. и гит. (1977); «Полночь» (Midnight), гит. (1977); «Тишина и взрывы» (Silence and Eruptions), 10 инстр. (1979); «Янус» (Janus), скр. и гит. (1980); Mipejupa, шелест весны для фл., альт-сакс., гит. и уд. (1981); Стр. квартет (1982); Borealis («Северное»), 2 фп. и уд. (1983); Quo vadis («Камо грядеши»), влч. и фп. (1983); «немного быстрее» (etwas rascher), сакс. квартет (1985); Karanssi, клар. и влч. (1990); «Мана» (Mana), клар., скр., влч. и фп. (1991); «В честь Христофора Колумба» (Omaggio a Cristoforo Colombo), сюита для фп. (1991); Quint-essence, сакс. квартет и уд. (1993); «Внимание!» (Attention!), 5 уд. (1993); «Сейчас» (Nu), альт и фп. (1994); Una Fantasia, стр. квартет и фп. (1994); Musica concertante, стр. квартет (1997); «Экстаз» (Extase), гит. (1999); «Видение» (Vision), уд. (1999).

Лит.: J. Parsons, ed. Erik Bergman. A Seventieth Birthday Tribute (Helsinki, 1981); Ю. Шпиницкая. Эрик Бергман: реактуализация мифа? // Aurora borealis, 3 (Петрозаводск, 2001).

Бергонци (Bergonzi), Карло (р. 13.7.1924, Видаленцо, близ Кремоны). Итальянский певец (тенор). Учился в Парме. Начинал карьеру как баритон (дебютировал в 1948 в Лечче ролью Фигаро [«Севильский цирюльник»]). Теноровый дебют Б. состоялся в 1951 в Бари (Андре Шенье). С 1953 пел в *Ла Скала*, с середины 1950-х — в других ведущих театрах Европы и Америки. Выступал до середины 1990-х. Своими успехами в центральных партиях итальянского репертуара (Эдгар, Неморино, Герцог, Манрико, Альваро, Ричард, Дон Карлос, Радамес, Рудольф, Каварадосси, Пинкертон, Канио) обязан не только красивому голосу и природной музыкальности, но и высокой культуре и вкусу. Среди выдающихся оперных записей, сделанных с участием Б. в годы его расцвета (до середины 1960-х), — «Богема» (с *Тебальди*) и «Трубадур» п/у *Серафина*, «Аида» (с Тебальди) и «Паяцы» п/у *Караяна*, «Травиата» п/у Джона Причарда (Pritchard, 1921—1989) (с *Сазерленд*), «Риголетто» п/у Р. *Кубелика* (с *Фишером-Дискау*), «Дон Карлос» п/у *Шолти*.

Берд (Бэрд, Baird), Тадеуш (26.7.1928, Гродзиск-Мазовецки, — 2.9.1981, Варшава). Польский композитор. В годы немецкой оккупации Польши брал уроки композиции у ведущих польских педагогов Болеслава Войтовича (Woytowicz) и Казимежа Сикорского (Sikorski), после войны учился в Варшавской консерватории у Петра Рытеля (Rytel) и Петра Перковского (Perkowski). До середины 1950-х писал тональную музыку, часто стилизованную в архаическом духе (характерна сюита «Кола Брюньон», основанная на французских танцах XVI в.); элементы стилизации, отсылающие к доклассическим эпохам истории музыки, встречаются и в более позднем творчестве Б. («Четыре любовных сонета», «Песни трубадуров»). В период «оттепели» был одним из инициаторов фестиваля современной музыки *Варшавская осень*. Получив возможность пользоваться новыми методами организации музыкального материала, стал писать в *серийной технике*, которую трактовал неортодоксально, в духе *Берга*, не избегая тональных ассоциаций. Подобно Бергу, был мастером сложных архитектонических форм и свободно разворачивающейся экспрессивной мелодии. В 1960-х эмоционально напряженная, ярко и разнообразно инструментованная музыка Б. пользовалась заметным успехом не только в Польше, но и за ее преде-

лами; его партитуры (в т. ч. «Четыре эссе», «Вариации без темы», «Четыре диалога») были удостоены почетных международных наград и вошли в репертуар известных исполнителей. В позднейшей музыке Б. возобладал более мрачный, суровый тон (характерны Concerto lugubre для альта с оркестром и вокальный цикл «Голоса издалека» — последнее произведение Б.). Для зрелого творчества Б. показательно заглавие одного из его опусов — «Психодрама»: как в этой, так и в ряде других партитур Б. запечатлены причудливые, конфликтные процессы, происходящие в глубинах надломленной, не всегда уравновешенной души.

С 1974 Б. преподавал композицию в Варшавской академии музыки.

Вок. муз.: 3 песни на староитальянские тексты, сопр., 3 альта и влч. (1952); «Лирическая сюита» (Suita liryczna), 4 песни, сопр. с орк., сл. Ю. Гувима (1953); «Две любовные песни» (Dwie pieśni miłosne), сопр. с фп., сл. нар. (1953); «Баллада о солдатской кружке» (Ballada o żołnierskim kubku), кантата, сл. С. Штрумф-Войткевича (1954); 5 детских песен, жен. гол. с фп., сл. Ю. Чеховича (1955); «Четыре любовных сонета» (Cztery sonety miłosne), бар. с орк., сл. Шекспира в польск. пер. (1956, 2[бар., стр. орк. и клав.]/1969); «Наставление» (Egzorta), чтец, хор и орк., древнеевр. текст (1960); «Эротики» (Erotyki), 6 песен, сопр. с орк., сл. М. Хиллар (1961); «Этюд» (Etiuda), вок. орк., уд. и фп. (1961); «Песни труверов» (Pieśni truwerów), к.-а., 2 фл. и влч. (1963); «Завтра» (Jutro), одноакт. муз. драма, либр. Е. С. Сито по Конраду (1966, Варшава); 4 песни на сл. В. Паруп, м.-сопр. и кам. орк. (1966); 5 песен на сл. Х. Посвятовской, м.-сопр. и 16 инстр. (1968); «Письма Гёте» (Goethe-Briefe), кантата, бар., хор и орк. (1970); «Голоса издалека» (Głosy z oddali), 3 песни, бар. и орк., сл. Я. Ивашкевича (1981).

Орк. муз.: Concerto grosso в старинном стиле, мал. орк. (1949); Концерт для фп. с орк. (1949); Симфониетта (1949); «Увертюра в старинном стиле» (Uwertura w dawnym stylu), мал. орк. (1950); 1-я симфония (1950); «Кола Брюньон» (Colas Breugnon), сюита в старинном стиле, фл. и стр. орк. (1951); «Радостная увертюра» (Uwertura giocosa, 1952); 2-я симфония Sinfonia quasi una fantasia (1952); Концерт для орк. (1953); «Кассация» (Cassazione, 1956); «Четыре эссе» (Cztery eseje, 1958); Espressioni varianti, скр. и орк. (1959); «Вариации без темы» (Wariacje bez tematu, 1962); «Музыка на Богоявление» (Muzyka epifaniczna, 1963); «Четыре диалога» (Cztery dialogi), гоб. и кам. орк. (1964); «Четыре новеллы» (Cztery nowele), кам. орк. (1967); Sinfonia breve («Короткая симфония», 1968); 3-я симфония (1969); «Психодрама» (Psychodrama, 1972); Концерт для гоб. с орк. (1973); «Элегия» (Elegeia, 1973); Concerto lugubre («Скорбный концерт») для альта с орк. (1976); «Сцены: разговор, спор и примирение» (Sceny: rozmowa, spór i pojednanie), влч., арфа и орк. (1977); «Канцона» (Canzona, 1981).

Кам.-инстр. муз.: 2 каприса, клар. и фп. (1953); 4 прелюдии, фаг. и фп. (1954); Дивертисмент, фл., гоб., клар. и фаг. (1956); Стр. квартет (1957); Play («Игра»), стр. квартет (1971); «Вариации в форме рондо» (Wariacje w formie ronda), стр. квартет (1978).

Фп. пьесы для детей (1949—53).

Муз. для театра, кино и ТВ.

Лит.: K. Tarnawska-Kaczorowska. Tadeusz Baird (Poznań, 1995).

Берене (Behrens), Хильдегард (р. 9.2.1937, Фарель, — 18.8.2009, Токио). Немецкая певица (сопрано). Окончила юридический факультет Фрайбургского университета, училась пению во Фрайбургской ВМШ. В 1971 дебютировала во Фрайбургской опере (Графиня), затем поступила в труппу Немецкой оперы на Рейне (Дюссельдорф). До 1975 пела в театрах Германии, в 1976 дебютировала в *Ковент-Гарден* и *Метрополитен-опера*, а год спустя — на *Зальцбургском фестивале*, с сенсационным успехом исполнив роль Саломеи п/у *Караяна*. Основное амплуа Б. — партии драматического и героического плана, соответствующие ее сильной индивидуальности и мощному голосу насыщенного тембра, с блестящим и свободным верхним регистром; к главным достижениям певицы, помимо Саломеи, относятся Леонора («Фиделио»), Агата, Сента, Изольда, Брюнгильда, Кундри (эту партию Б. впервые спела только в 1996), Тоска, Электра, Мария (*«Воццек»*), Катерина Измайлова (в 1992—94 Б. исполняла эту роль в Вене и Мюнхене). В интерпретации Б. впечатляюще звучат и партии, предназначенные для более подвижного или легкого голоса — например, Электра из «Идоменея». Б. — первая исполнительница главной роли в опере *Берио* «Хроника места» (1999, Зальцбург). С начала 2000-х пела также партии меццо-сопрано (Дьячиха в *«Енуфе»*, Ортруда). Выступала в концертном репертуаре (Lieder, «Летние ночи» Берлиоза, «Шехеразада» Равеля, сольная партия в *«Лунном Пьеро»* Шёнберга и др.). Б. — звезда ряда оперных записей, осуществленных п/у крупнейших дирижеров, в т. ч. *Кубелика* («Вольный стрелок»), *Шолти* («Фиделио»), *Бернстайна* («Тристан и Изольда»), *Аббадо* («Воццек»), *Озавы* (*«Электра»*), *Ливайна* («Кольцо нибелунга»).

Бе́рио (Berio), Лучано (24.10.1925, Онелия, — 27.5.2003, Рим). Итальянский композитор. Родился в музыкальной семье; его первыми учителями были отец и дед — органисты и композиторы. В 1945—51 учился в Миланской консерватории, в т. ч. у *Гедини* (композиция), Антонино Вотто (Votto, 1896—1985) и *Джулини* (дирижирование). В 1950 женился на *Берберян*, которая стала первой исполнительницей всех его сольных вокальных опусов до Recital I (1972). В 1952 прошел курс современной музыкальной композиции в *Тэнглвуде* у *Даллапикколы*, под влиянием которого углубил свое знакомство с *серийной техникой* и научился пользоваться ею свободно и артистично, сочетая ее с диатоническими пассажами и протяженной экспрессивной мелодией, при случае не избегая оборотов, заимствованных из популярной танцевальной музыки (показателен триптих «Камерная музыка» для женского голоса и 3 инструментов — произведение, которое принесло Б. широкую известность). Стилистическая неоднородность характерна и для последующего творчества Б., но она редко принимает форму прямой *полистилистики;* для Б. более обычно деликатное соединение элементов «авангардного» языка с диатоникой (в т. ч. фольклорного происхождения), рельефными мелодическими линиями, благозвучными гармониями в контексте связного музыкального повествования, наделенного легко постижимой внутренней логикой.

В 1954 Б. и *Мадерна* основали при Итальянском радио в Милане студию электронной музыки, а в 1956 учредили общество Incontri musicali (Музыкальные встречи), которое устраивало регулярные концерты новой музыки и издавало одноименный журнал. В середине 1950-х

Б. примкнул к т. н. дармштадтской школе; в нескольких партитурах этого периода отдал дань постверберновскому *авангарду* в его наиболее жестком, стилистически бескомпромиссном варианте. Однако подчеркнуто «герметический» подход к искусству музыкальной композиции, характерный для дармштадтского авангарда 1950-х, оказался в целом чужд его художественному темпераменту. Экспериментируя с техническими аспектами новой музыки, в т. ч. с нетрадиционными способами инструментального и вокального звукоизвлечения, а также с электроникой, Б., как правило, заботился и о том, чтобы увлечь своего слушателя яркими тембровыми находками, неожиданными сопоставлениями и сдвигами, виртуозными или юмористическими эффектами и одновременно дать ему достаточно богатую пищу для ума. Присущее искусству Б. сочетание броской виртуозности и интеллектуальной утонченности своеобразно воплотилось в серии *«Секвенций»* (Sequenze) — театрализованных сольных этюдов, музыка которых насыщена исторических ассоциациями и глубоко, разносторонне, часто парадоксально раскрывает природу соответствующих инструментов. Б. писал «Секвенции» на протяжении большей части своей творческой жизни (1958—2002). На основе некоторых «Секвенций», приписав к сольной партии оркестровое или ансамблевое сопровождение (своего рода комментарий), он создал ряд пьес под общим названием Chemins («Пути»).

О широте и серьезности интеллектуальных интересов Б. еще красноречивее свидетельствует его музыка, связанная с текстом. Помимо литературы различных эпох и направлений, вплоть до творчества радикальных модернистов (Дж. Джойса, каммингса[1], С. Беккета), в поле зрения Б. находились семиотика (ведущий итальянский семиотик Умберто Эко [Eco] был его близким другом и сотрудником), структурная антропология, экзистенциальная философия и другие актуальные течения современной гуманитарной мысли. Стремление Б. к синтезу разнородных идей, объединенных гуманистической «сверхидеей», было впервые реализовано в масштабном вокально-симфоническом цикле «Эпифании» на тексты разноязычных поэтов и прозаиков, трактующие о духовном прозрении. Как «Эпифании», так и более ранние «Круги» — род концертного представления для певицы и трех инструменталистов на слова каммингса — примечательны богатством вокальной фактуры, включающей кантилену, речитатив, колоратурные пассажи, *речевое пение*, пение non vibrato, frullato и закрытым ртом, причудливые скачки, выкрики, смех, скороговорку, щелканье языком, шепот и т. п. Обе композиции, как и более поздние Sequenza III, «Народные песни» (сюита из 11 обработок песен разных народов в сопровождении камерного оркестра) и полистилистический Recital I for Cathy создавались в расчете на исключительные музыкальные, актерские и языковые способности Берберян.

С начала 1960-х до начала 1970-х Б. жил главным образом в США, где преподавал композицию в Миллс-колледже (Окленд, Калифорния), Гарвардском университете, Джульярдской школе (Нью-Йорк). Свою склонность к масштабному, культурологически содержательному осмыслению духовных проблем современности он за эти годы реализовал в партитурах Laborintus II на текст Э. Сангинети по мотивам Данте, знаменитой коллажно-полистилистической *«Симфонии»* и опере Opera — своеобразном этюде на тему об упадке оперного жанра и всей западной цивилизации. Позднее фольклорно-коллажная линия была продолжена в *«Хоре»* — монументальной антологии исканий, надежд и страхов современного человечества.

Вернувшись в Европу, Б. принял участие в организации парижского *Института музыкальных и акустических исследований* (IRCAM) и до 1980 руководил его электроакустическим подразделением. В 1987 основал во Флоренции аналог IRCAM — Centro Tempo Reale. Творчество Б. 1970—90-х чрезвычайно разнообразно в жанровом и стилистическом отношениях. Его самую известную часть, помимо «Секвенций» и «Путей», составляют камерно-ансамблевые и оркестровые пьесы, каждая из которых, как правило, основана на достаточно ясном конструктивном принципе. Благодаря привлекательному тембровому и гармоническому колориту и динамичному внутреннему «нерву» многие из этих опусов приобрели достаточно широкую популярность; среди них — «Линия» для 2 фп., вибрафона и маримбы (первоначально предназначенная для балетного исполнения), концертная пьеса для фп. с камерным оркестром «Найти точки на кривой...», «Впечатления» (результат наложения двух самостоятельных оркестровых партитур: «Неподвижность» [Still] и «Движение»), концертная пьеса для виолончели с камерным оркестром «Возвращение „Сновидений“» (посвящена *Ростроповичу*), Requies (памяти Берберян), альтовый концерт «Голоса» (на основе сицилийской народной мелодии), Formazioni, Concerto II (на основе пьесы «Найти точки на кривой...»), Continuo, двойной концерт для кларнета и альта с оркестром Alternatim. Музыкальные достоинства опер Б. не столь бесспорны. Их либретто отличаются высоким литературным качеством и представляют собой результат активного творческого переосмысления («деконструкции») классических сюжетов (так, опера «Правдивая история» основана на «Трубадуре» Верди, опера «Король слушает» — на «Буре» Шекспира, а опера Outis [«Никто»] — на «Одиссее» Гомера), однако музыкальному воплощению этих изысканных и многослойных текстов недостает непосредственности и обаяния; лишь немногие фрагменты опер Б. наделены самодовлеющей музыкальной привлекательностью безотносительно к их интеллектуальной подоплеке. Еще одна излюбленная сфера деятельности Б. — аранжировка и «пересочинение» произведений композиторов прошлого, в т. ч. Монтеверди, Фрескобальди, Баха, Боккерини, Моцарта («комментарий» к неоконченному зингшпилю «Заида»), Шуберта (Rendering [«Переложение»] — опыт восстановления 10-й симфонии, где оркестрованные Б. наброски Шуберта перемежаются связками, выполненными в современной манере), Брамса, *Пуччини* (завершение оперы *«Турандот»*), *Малера, Фальи* и *Вайля*. Различные аспекты творчества Б., вплоть до пародийно-юмористического, объединены в его предсмертной ра-

[1] Американский поэт Эдуард Эстлин Каммингс (Cummings, 1894—1962) настаивал на том, чтобы его фамилия и инициалы писались со строчных букв.

боте — пятичастном вокальном цикле «Комнаты» на многозначные, содержательно взаимосвязанные тексты пяти близких Б. авторов.

Б. выступал и записывался как дирижер, исполняя преимущественно собственную музыку. Был художественным руководителем Израильского камерного оркестра (1975), Римской филармонической академии (1975—76), фестиваля *Флорентийский музыкальный май* (1984) и других европейских музыкальных фестивалей; в 2000 был избран президентом римской Академии Санта-Чечилия. Среди его учеников — *Андриссен, Глобокар, Райч.*

В следующий ниже список не вошел ряд произведений (в т. ч. исполненных и опубликованных), которые Б. исключил из своего каталога.

Муз. театр: Opus Number Zoo, для детей, дух. квинтет, сл. Р. Левин (1951, 2/1970); Allez-hop!, мимический рассказ, м.-сопр., 8 актеров, тамтамы, орк., сл. И. Кальвино (1959, Венеция, 2/1968, Болонья); «Переход» (Passaggio), сопр., 2 хора, 5 ударников и кам. орк., сл. Э. Сангуинети и Б. (1962, пост. 1963, Милан); Laborintus II, 3 жен. гол., 8 актеров, чтец, хор, инстр. анс. и магн., сл. Сангуинети (1965, Париж); Opera, опера в 3 актах, либр. В. Оттоленги и Б. по У. Эко и др. (1970, Санта-Фе, 2/1977, Флоренция); Recital I for Cathy, м.-сопр. и инстр. анс., сценарий Б., Сангуинети и А. Мозетти (1972, Венеция); «Линия» (Linea), балет, 2 фп., вибр., мар. (1974, Гренобль); «Прекрасной памяти того дня» (Per la dolce memoria di quel giorno), муз. к балету М. Бежара по Петрарке, магн. (1974, Флоренция); «Воображаемый дневник» (Il diario immaginario), музыка к радиопьесе по Мольеру, магн. (1975); «Правдивая история» (La vera storia), опера в 2 актах, либр. И. Кальвино и Б. (1978, пост. 1982, Милан); «Король слушает» (Un re in ascolto), опера (муз. действо) в 2 частях, либр. Б. по Кальвино, У. Х. Одену, Ф. В. Геттеру и Шекспиру (1979—82, пост. 1984, Зальцбург); Naturale, балет на осн. сицилийских нар. мелодий, альт, уд., магн. (1985, Таормина); «Дважды...» (Twice upon...), театр без слов для 6 дет. групп (1994, Лондон); Compass, балет-концерт, фп. и орк. (1994, пост. 1995, Цюрих); «До и во время, по „Заиде"» (Vor, während, nach Zaide), комментарий к неоконч. опере Моцарта (1995, Флоренция); Outis («Никто»), опера (муз. действо) в 2 частях, либр. Б. и Д. Дель Корно (1996, Милан); «Хроника места» (Cronaca del luogo), опера (муз. действо), либр. Б. и Т. Пекер-Берио (1999, Зальцбург).

Др. вок. муз.: 4 итал. нар. песни, жен. гол. и фп. (1947, 2/1973); Magnificat, 2 сопр., хор, дух., 2 фп., уд. (1949); «Три вокализа» (Tre vocalizzi), гол. и фп. (1950); El mar la mar, сопр., м.-сопр. и 7 инстр., сл. Р. Альберти (1952, 2/1969); «Камерная музыка» (Chamber Music), жен. гол., клар., влч. и арфа, сл. Дж. Джойса (1953); «Круги» (Circles), жен. гол., арфа и уд. (2 исполн.), сл. э. э. каммингса (1960); «Эпифании» (Epifanie), жен. гол. и орк., сл. М. Пруста, А. Мачало, Дж. Джойса, Э. Сангуинети, К. Симона, Б. Брехта (1961, окончат. ред. 1992 под англ. назв. Epiphanies); «Народные песни» (Folk Songs), жен. гол. и инстр. анс. (1964, ред. с орк. 1973); Sequenza III, жен. гол., сл. М. Каттера (1966); O King, жен. гол. и 5 инстр. (1968, включено в «Симфонию»); «Симфония» (Sinfonia), 8 гол., орк., скр., эл.-орг., электрич. клав., фп., сл. К. Леви-Строса, С. Беккета, Б. и др., в 4 частях (1968, 2[в 5 частях]/1969); Air, сопр. и орк., сл. А. Стриджо (1969, из Opera, обр. для гол. и фп. квартета 1970); Melodramma, тен. и инстр. анс. (1970, из Opera); «Агнец» (Agnus), 2 сопр., 3 клар., эл.-орг. (1971, включено во 2-ю ред. Opera); E vó, сицилийская колыбельная, сопр. и инстр. анс. (1972, включено во 2-ю ред. Opera); «Покой» (Calmo), м.-сопр. и инстр. анс., сл. Гомера, Э. Сангуинети, Саади и др. (1974, 2/1989); «Крики Лондона» (The Cries of London), 6 или 8 гол. (1974—76); A-ronne, 5 или 8 гол., сл. Э. Сангуинети (1975); «Хор» (Coro), 40 гол. и инстр., сл. П. Неруды и нар. (1976); Duo, 2 скр., хор, орк., магн., сл. И. Кальвино (1982); Ofanim («Колеса»), жен. гол., 2 дет. хора, 2 инстр. группы, электр., сл. из Ветхого Завета (1988, 2/1997); Canticum Novissimi Testamenti («Песнь Новейшего Завета»), 8 гол., 4 клар., 4 сакс., сл. из Нового Завета и Э. Сангуинети (1989—90); «Нет мелодии» (There is no tune), кам. хор, сл. Т. Пекер-Берио (1994); «Шофар» (Shofar), хор и орк., сл. П. Целана (1995); «Слушай» (Hör), хор и орк., сл. его же (1995); «Другой голос» (Altra voce), м.-сопр., альт. фл. и электр., сл. Т. Пекер-Берио (1999); E si fussi pisci, сицилийская песня, хор (2002); «Комнаты» (Stanze), бар., 3 малых муж. хора и орк., сл. П. Целана, Дж. Капрони, Э. Сангуинети, *Бренделя* и Д. Пагиса (2003).

Для орк.: Концертино (Concertino), клар., скр., чел., арфа, стр. (1949, 2/1970); 2 пьесы (1951, обр. произв. для скр. и фп.); Вариации (Variazioni), кам. орк. (1954); Nones (1954); Вариации на тему из «Волшебной флейты» Моцарта, 2 бассетгорна и стр. (1956); Divertimento (1957, совместно с Малерной); Allelujah II (1958); Tempi concertati, скр., фл., 2 фп., кам. орк. (1959); Chemins I (по Sequenza II), арфа и орк. (1965); Chemins III (по Chemins II), альт, 9 инстр. и орк. (1968, 2/1973); Chemins IIb (по Sequenza VI), мал. орк. (1970); «Движение» (Bewegung, 1971, 2/1983); Chemins IIc (по Sequenza VI), бас-клар. и мал. орк. (1972); Концерт для 2 фп. с орк. (1973); «Найти точки на кривой...» (Points on the Curve to Find...), фп. и 22 инстр. (1974); «Впечатления» (Eindrücke, 1974); «Возвращение „Сновидений"» (Il ritorno degli Snovidenia), влч. и кам. орк. (1976); «Бис» (Encore, 1978, 2/1981); «Вступление» (Entrata, 1980); «Согласие» (Accordo), 4 дух. орк. (1980); «Хорал» (Corale, по Sequenza VIII), скр., 2 влт. и стр. (1981); Fanfara (1982); Requies («Покой»), кам. орк. (1984); «Голоса („Народные песни"-2)» (Voci [Folk Songs II]), альт и 2 инстр. группы (1984); Formazioni (1986); Concerto II (Echoing Curves), фп. и 2 орк. (1988, 2/1989); Festum («Праздник», 1989); Continuo (1989); «Переложение» (Rendering) наброска Шуберта (1989); Chemins V (по Sequenza XI), гит. и кам. орк. (1992); «Ноктюрн» (Notturno), стр. орк. (1995, обр. произв. для стр. квартета, 1993); Re-Call, кам. орк. (1995); Kol Od (Chemins VI, по Sequenza X), труба и кам. орк. (1996); «Повествование» (Récit) (Chemins VII, по Sequenza IX), альт-сакс. и орк. (1996); Ekphrasis (Continuo II) (1996); Alternatim, клар., альт и орк. (1997); SOLO, трбн. и орк. (1999).

Для 2—15 исполн.: 2 пьесы, скр. и фп. (1951); Стр. квартет (1955); «Серенада» (Serenata), фл. и 14 инстр. (1957); «Различия» (Différences), 5 инстр. и магн. (1959, 2/1967); Sincronie, стр. квартет (1964); Chemins II (по Sequenza VI), альт и 9 инстр. (1967); «Память» (Memory), электр. фп. и электр. клав. (1970, 2/1973); «Давным-давно (Каноническая колыбельная для *Стравинского*)» (Autre fois, Berceuse canonique pour Igor Strawinsky), фл., клар., арфа (1971); «Легкая музыка» (Musica leggera), фл., альт, влч. (1974); Chemins IV (по Sequenza VII), гоб. или сопр.-сакс. и 11 стр. (1975, 2/2000); «Дуэты» (Duetti), 2 скр. (1983); «Зов» (Call), 5 медн. дух. (1985, 2/1987); «Годовщины» (Ricorrenze), фл., гоб., клар., влт., фаг. (1985—87); «Ноктюрн» (Notturno [quartetto III]), стр. квартет (1993); Glosse, стр. квартет (1996); Korót, 8 влч. (1998).

Для фп.: «Маленькая сюита» (Petite suite, 1947); «Пять вариаций» (Cinque variazioni, 1953); Sequenza IV (1966, 2/1993).

Rounds (1967, обр. произв. для клав., 1965); «Шесть бисов» (Six Encores), цикл, включает пьесы Wasserklavier («Водное фп.», 1965), Erdenklavier («Земное фп.», 1969), Luftklavier («Воздушное фп.», 1985), Feuerklavier («Огненное фп.», 1989), «Росток» (Brin, 1990) и «Лист» (Leaf, 1990); Соната (2001).

Для др. инстр. соло: Sequenza I, фл. (1958); Sequenza II, арфа (1963); Rounds, клав. (1965); Sequenza V, трбн. (1966); «Жесты» (Gesti), альт. блокфл. (1966); Sequenza VI, альт (1967, ред. для вл. 1981); Sequenza VII, гоб. (1969, ред. для сопр.-сакс. 1993); Fa-Si, орг. (1975); Sequenza VIII, скр. (1976); «Слова слетели с губ...» (Les mots sont allés...), влч. (1978); Sequenza IX, клар. (1980, ред. для альт-сакс. 1981, ред. для бас-клар. 1997); «Песня» (Lied), клар. (1983); Sequenza X, труба с фп. резонансом (1984); Sequenza XI, гит. (1988); Psy, кб. (1989); Sequenza XII, фаг. (1995); Sequenza XIII, акрд. (1995); Sequenza XIV, влч. (2002).

Электр. муз.: «Мутации» (Mutazioni, 1956); «Перспективы» (Perspectives, 1957); «Тема (в честь Джойса)» (Tema [Omaggio a Joyce], 1958); «Моменты» (Momenti, 1960); «Лицо» (Visage, 1961); «Параллельные песнопения» (Chants parallèles, 1975).

Обр. произв. Монтеверди («Орфей», «Поединок Танкреда и Клоринды»), Пёрселла, Моцарта, Шуберта, Баха (последняя фуга «Искусства фуги»), Боккерини, Верди, Брамса (Соната соч. 120 № 2, версия для клар. с орк.), Пуччини (завершение «Турандот»), Малера, Фальи, Хиндемита, Вайля.

Лит.: R. Dalmonte. Il gesto della forma: musica, poesia e teatro nell'opera di Luciano Berio (Milano, 1981); N. Dressen. Sprache und Musik bei Luciano Berio: Untersuchungen zu seinen Vokalkompositionen (Regensburg, 1982); L. Berio. Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga, ed. D. Osmond-Smith (London, 1985); D. Osmond-Smith. Playing on Words: a Guide to Luciano Berio's 'Sinfonia' (London, 1985); I. Stoïanova. Luciano Berio: chemins en musique // Revue musicale, Nos. 375—377 (1985); D. Osmond-Smith. Berio (Oxford, 1991); E. Restagno, a c. di, Berio (Torino, 1995); Л. Кириллина. Лючано Берио // XX век. Зарубежная музыка, вып. 2 (М., 1995); Luciano Berio // Musik-Konzepte, 128 (2005).

Берлинская городская опера — см. *Немецкая опера.*

Берлинская государственная опера — см. *Немецкая государственная опера.*

Берлинский фестиваль (Berliner Festspiele). Ежегодный фестиваль искусств, учрежден в 1951 в Западном Берлине под названием Берлинские фестивальные недели (Berliner Festwochen). Центр Б. ф. с 1963 — новое здание Свободного театра (Theater der Freien Volksbühne, ныне Haus der Berliner Festspiele). В настоящее время Б. ф. включает несколько циклов мероприятий, проходящих в разное время года. С 2001 проводится весенний фестиваль «актуальной» (т. е. новейшей, во многом экспериментальной) музыки MärzMusik, с 2005 — осенний фестиваль Musikfest Berlin.

Берлинский филармонический оркестр (Berliner Philharmoniker). Немецкий оркестр, основан в 1882 музыкантами Капеллы Б. Бильзе (Bilsesche Kapelle). Среди первых дирижеров — Йозеф Йоахим (Joachim, 1831—1907 [с 1884]) и Ганс фон Бюлов (Bülow, 1830—1894 [с 1887]). В XX в. оркестром руководили *Никиш* (1895—1922), *Фуртвенглер* (1922—45, 1947—54), Лео Борхард (Borchard, 1899—1945 [май — август 1945]), *Челибидаке* (1945—47 и до 1952 совместно с Фуртвенглером), *Караян* (1955—89), *Аббадо* (1989—2002). В период разделения Германии (1945—90) оркестр базировался в Западном Берлине. Главный дирижер с 2002 — *Рэттл.*

Бернáк (Bernac), наст. фам. Бертéн (Bertin), Пьер (12.1.1899, Париж, — 17.10.1979, Авиньон). Французский камерный певец и педагог. Обладал характерным для французской вокальной традиции высоким и легким баритоном — т. н. баритоном-мартен (по имени певца Жана-Блеза Мартена [Martin, 1768—1837]). Концертировал с 1925 по 1960. Был первым исполнителем большинства камерно-вокальных произведений *Пуленка*, начиная с цикла «Веселые песни» (1926). Всего Пуленк написал для Б. ок. 90 романсов, а в 1935 стал его постоянным аккомпаниатором; вместе они выступали во многих странах, исполняя главным образом французскую музыку. В репертуаре Б. фигурировали также Lieder; его единственная оперная роль — Пеллеас (1933, Париж, и 1936, Женева). Для Б. писали также Анри Соге (Sauguet, 1901—1989), *Жоливе*, Жан Франсе (Françaix, 1912—1997), *Хиндемит*, *Далапиккола*, *Барбер* и др. Важнейшим достоинством Б.-интерпретатора была исключительно четкая и выразительная дикция. Б. пользовался большим авторитетом как педагог; среди его учеников — виднейшие интерпретаторы французского романса *Сузе* и *Амелинг*. Помимо Франции Б. преподавал также в США, где у него училась, в частности, *Норман*.

Кн.: The Interpretation of French Song («Интерпретация французской песни») (London, 1970); Francis Poulenc: the Man and his Songs («Франсис Пуленк: человек и его песни») (London, 1977, франц. оригинал: Francis Poulenc et ses mélodies [Paris, 1978]).

Лит.: M. Chimènes. Pierre Bernac (Paris, 1999).

Бернстайн (Bernstein), Леонард (Луис) (25.8.1918, Лоренс, Массачусетс, — 14.10.1990, Нью-Йорк). Американский дирижер, композитор и пианист. Учился в Гарвардском университете и в Кёртис-институте (Филадельфия); среди его учителей — Уолтер Пистон (Piston, 1894—1976) (композиция), *Митропулос*, *Райнер*, *Кусевицкий* (дирижирование). В молодости Б. испытал также сильное влияние *Копленда*, чей демократический и эклектичный *американизм* был созвучен его устремлениям (впоследствии Б. исполнил и записал почти все произведения Копленда). В 1943—44 работал ассистентом *Родзинского* — главного дирижера *Нью-Йоркского ФО*. Впервые публично выступил с этим оркестром в ноябре 1943 (заменив заболевшего *Вальтера*). Это событие стало началом стремительной и блестящей карьеры; за удачным дирижерским дебютом последовали успешные премьеры 1-й симфонии («Иеремия» — непосредственный отклик на притеснения европейских евреев), первого балета («Сердца свободны») и созданного на его основе первого *мюзикла* («В городе»). Б. сочинял музыку до конца жизни, но период его наибольшей активности как композитора пришелся на первое послевоенное десятилетие и увенчался триумфом комической оперетты «Кандид» и романтического мюзикла

«Вестсайдская история». Между тем известность Б. как дирижера также росла; он регулярно выступал с *Израильским ФО* (впоследствии, в 1988, был назначен его почетным дирижером [Conductor Laureate]), в 1949 в Бостоне провел премьеру *«Турангалила-симфонии»* Мессиана, а в 1953 стал первым уроженцем США, вставшим за пульт театра *Ла Скала* (дирижировал «Медеей» Керубини с *Каллас* в заглавной роли). С 1958 по 1969 возглавлял Нью-Йоркский ФО; в дальнейшем, не занимая официальных постов, выступал с лучшими коллективами США и Европы (в поздние годы особенно часто с *Венским ФО*). Дирижировал в эффектной, темпераментной, экспансивной манере, которая способствовала популярности Б. среди широкой публики и вместе с тем была источником постоянного недовольства критиков, упрекавших Б. в нарциссизме (впрочем, с годами жестикуляция Б. стала заметно сдержаннее). Слава Б.-дирижера основывалась прежде всего на его мощных, ярких, прочувствованных интерпретациях крупных симфонических и хоровых полотен — таких, как «Сотворение мира» и мессы Гайдна, «Торжественная месса» и симфонии Бетховена (кульминацией торжеств по поводу сноса Берлинской стены в декабре 1989 стало исполнение 9-й симфонии п/у Б. с участием хоров и оркестров из обеих Германий, СССР, США и Франции), «Фантастическая симфония» Берлиоза, Реквиемы Берлиоза и Верди, «Фауст-симфония» Листа, 9-я симфония Брукнера, «Загадка» *Элгара*, *«Весна священная»*, *«Симфония псалмов»*, *«Свадебка»* и Месса *Стравинского*, симфонии *Сибелиуса*, *Айвза*, *Шостаковича* (экспрессивные, во многом новаторские прочтения 5-й и некоторых других симфоний) и особенно *Малера*: Б. сыграл важную роль в оживлении интереса к Малеру в 1950—60-х и несколько раз с разными оркестрами записал все его симфонии. Но репертуар Б. был обширен и включал музыку самых разных стилей, вплоть до отдельных опусов *Кейджа*, *Лигети*, *Булеза*, *Берио* и *Денисова*. Б. часто выступал одновременно как пианист и дирижер, исполняя Моцарта, Бетховена, *Равеля* (Концерт G-dur), *Гершвина*. Излюбленные позиции оперного репертуара Б. — «Фиделио», «Тристан и Изольда», «Кармен», «Фальстаф», «Богема» и *«Кавалер розы»*. В своем композиторском творчестве Б. стремился преодолеть границу между «серьезной» и «легкой» музыкой. Его произведения для музыкального театра, среди которых особой популярностью доныне пользуется «Вестсайдская история» — вариант «Ромео и Джульетты» на материале из жизни нью-йоркских иммигрантских низов, — большей частью выдержаны в обычной манере бродвейских мюзиклов, хотя и не лишены известного оперного размаха; наиболее масштабна поздняя опера «Спокойное местечко», которую сам Б. считал вершиной своего творчества. Язык более академических опусов Б. восходит к позднему романтизму, но не чужд современным влияниям. Любопытный образец смешения всевозможных музыкальных стилей — театрализованная «Месса» (1971) с текстами самого Б. и С. Шварца (Schwartz), трактующими о вере, осквернении веры и возрождении. Еще одна область деятельности Б. — популяризация классической музыки; он часто выступал с комментариями по ТВ и написал несколько книг для молодежи.

Оперы: «Волнения на Таити» (Trouble in Tahiti), одноакт., либр. Б. (1952, Уолтем), «Спокойное местечко» (A Quiet Place), одноакт., либр. С. Уодсуорта (1983, Хьюстон, 2 [в 3 актах]/1984, включает «Волнения на Таити»).

Оперетты и мюзиклы: «В городе» (On the Town), либр. Б. Комден, А. Грина и Б. (1944, Бостон); «Чудесный город» (Wonderful Town), либр. Комден и Грина (1953, Нью-Хейвен); «Кандид» (Candide), либр. Л. Хеллман, Б. и др. по Вольтеру (1956, Бостон, 2-я ред. 1973, Нью-Йорк); «Вестсайдская история» (West Side Story), либр. *Сондхайма* и Б. по А. Лорентсу (1957, Вашингтон); «Пенсильвания-авеню, 1600» (1600 Pennsylvania Avenue), либр. А. Дж. Лернера (1976, Филадельфия).

Др. произв. для муз. театра: «Сердца свободны» (Fancy Free), балет (1944); «Факсимиле» (Facsimile), балет (1946); «На берегу» (On the Waterfront), муз. к фильму (1954); «Месса» (Mass), предст. для певцов, инструменталистов и танцоров, текст католич. мессы, Б. и С. Шварца (1971); «Диббук» (Dybbuk), балет (1974).

Орк. и хор. муз.: 1-я симфония «Иеремия» (Jeremiah), м.-сопр. и орк., сл. из Библии (1942); 2-я симфония «Век тревог» (The Age of Anxiety) по эклоге У. Х. Одена, фп. и орк. (1949); «Прелюдия, фуга и *риффы*» (Prelude, Fugue and Riffs), клар. и джаз-бэнд (1949); «Серенада» (Serenade) по «Пиру» Платона, скр., стр., арфа и уд. (1954); 3-я симфония «Кадиш» (Kaddish), сопр., чтец, смеш. и дет. хоры, текст иудейской молитвы и сл. Б. (1963, 2/1977); «Чичестерские псалмы» (Chichester Psalms), к.-тен., хор и орк., сл. из Библии (1965); «Слава!» (Slava!), увертюра для орк. в честь *Ростроповича* (1977); «Песенный праздник» (Songfest), 6 певцов и орк., сл. разных поэтов (1977); Дивертисмент для орк. (1980); «Халил» (Halil), фл., стр., уд. (1981); «Юбилейные игры» (Jubilee Games), концерт для орк. (1989).

Др. инстр. муз.: Соната для клар. и фп. (1942); «Семь юбилеев» (Seven Anniversaries), фп. (1943); «Четыре юбилея» (Four Anniversaries), фп. (1948); «Музыка для медных» (Brass Music), квартет медн. дух. и фп. (1948); «Пять юбилеев» (Five Anniversaries), фп. (1954); «Прикосновения» (Touches), фп. (1981); «Танцевальная сюита» (Dance Suite), квинтет медн. дух., уд. (1990).

Для гол. с фп.: «Ненавижу музыку» (I Hate Music), 5 дет. песен, сл. Б. (1943); «Хорошая кухня» (La bonne cuisine), 4 рецепта, сл. Б. (1947); «Две песни о любви» (Two Love Songs), сл. Р. М. Рильке (1949); «Маленькая серенада» (Piccola serenata, 1979); «Арии и баркаролы» (Arias and Barcarolles), м.-сопр., бар., фп. в 4 руки, сл. Б. и др. (1988).

Лит. работы (указ. год 1-го изд.): The Joy of Music («Радость музыки») (Pompton Plains, NJ, 1959); Young People's Concerts («Концерты для молодежи») (Milwaukee, 1962); The Infinite Variety of Music («Бесконечное разнообразие музыки») (New York, 1966); The Unanswered Question («Вопрос, оставшийся без ответа») (Cambridge, MA, 1976); Музыка — всем (М., 1978); Findings («Находки») (New York, 1982).

Лит.: P. Robinson. Bernstein (New York, 1982); J. Peyser. Bernstein: a Biography (New York, 1987, 2/1998); M. Freedland. Leonard Bernstein (London, 1987); P. Gradenwitz. Leonard Bernstein (London, 1987); J. Fluegel, ed. Bernstein Remembered (New York, 1991); H. Burton. Leonard Bernstein (New York, 1994); D. Wilkins. Leonard Bernstein (Watford, 1995).

Берри (Berry), Вальтер (8.4.1929, Вена, — 27.10.2000, там же). Австрийский певец (бас-баритон). Учился в Вен-

ской академии музыки. С 1950 — солист *Венской гос. оперы*. Выступал на ведущих мировых сценах, до преклонных лет сохранил хорошую вокальную и физическую форму. Ему одинаково удавались жизнелюбивые моцартовские плебеи (Фигаро, Мазетто, Лепорелло, Папагено) и мрачные злодеи из опер Бетховена, Вебера и Вагнера (Писарро, Каспар, Тельрамунд, Клингзор); среди других партий обширного репертуара Б. — Курвенал, барон Окс, Барак, Войцек. Голос Б. звучит в записях опер Моцарта п/у *Фуртвенглера*, *Клемперера*, *Бёма*, *Караяна*, *Заваллиша*, в парижской записи *«Воццека»* п/у *Булеза* (1966), в идеально отшлифованной интерпретации «Тристана и Изольды» п/у Караяна (1972) и др. Обширный концертный репертуар Б. включал романтические Lieder и партии в мессах и ораториях. В 1957—71 был женат на *Людвиг*, вместе с ней записал, в частности, оперу Бартока *«Замок герцога Синяя Борода»* п/у Иштвана Кертеса (Kertész, 1929—1973) и песни из «Волшебного рога мальчика» *Малера* в сопровождении *Бернстайна* на фп.

Бёртуисл (Бёртуистл, Бётуисл, Birtwistle), сэр Харрисон (р. 15.7.1934, Акрингтон, Ланкашир). Английский композитор. В 1952—55 учился в Манчестерском музыкальном колледже, в т. ч. композиции у Ричарда Холла (Hall, 1903—1982). Вместе со своими соучениками, композиторами П. М. *Дэвисом* и Александером Гёром (Goehr, р. 1932), трубачом и будущим дирижером Элгаром Хоуартом (Howarth, p. 1935) и пианистом Джоном Огдоном (Ogdon, 1937—1989), организовал в 1953 Манчестерскую группу новой музыки, которая сыграла заметную роль в пропаганде малоизвестного в Англии зарубежного *авангарда*. Был также профессиональным кларнетистом, играл в военном оркестре и в Ливерпульском ФО, но отказался от исполнительской карьеры после того, как его «Рефрены и хоры» для духового квинтета (1957) были включены в программу одного из британских фестивалей современной музыки. В этой небольшой, продолжительностью ок. 8 минут, партитуре, которую Б. считает своей первой достойной внимания работой (его более ранние рукописи недоступны), уже присутствуют важнейшие атрибуты его стиля, отмеченного влиянием *Вареза:* свобода от тональных ассоциаций и от ограничений, налагаемых серийной техникой; широкое использование сложных полиритмических наложений; постепенное «выращивание» целостной формы из единичного звука на основе достаточно ясного драматургического принципа, реализация которого время от времени прерывается неподготовленными событиями; склонность к лаконичным, рельефно очерченным мелодическим мотивам; подчеркнутая резкость и агрессивность кульминаций; пристрастие к тембрам духовых (подобно Варезу, Б. много пишет для духовых и ударных, заметно меньше — для струнных, особенно высоких).

В более масштабной партитуре Tragoedia для 10 инструменталистов (1965) впервые отчетливо выявляется еще одна важнейшая особенность манеры Б.: трактовка музыкальной формы как некоего стилизованного архаического ритуала. Заглавие своей пьесы Б. трактует сквозь призму исконного значения греческого термина: «козлиная песнь», брутальное дионисийское действо, протекающее тем не менее по четко установленным правилам. Tragoedia складывается из канонических разделов античной трагедии (пролог, парод, эпизодий и антистрофа I, стасим, эпизодий и антистрофа II, эксод), функции протагонистов и хора в ней выполняют отдельные инструменты и группы инструментов. На материале Tragoedia в значительной степени основано первое произведение Б. для театра, камерная опера «Панч и Джуди», где абстрактная схема «трагедийного» ритуала получает конкретное (отчасти гротескное) сюжетное наполнение: история кровавых деяний Панча, известного персонажа английского площадного кукольного театра, представлена как ряд ступеней «инициации» героя, ищущего свой идеал «вечной женственности». Архаически-ритуальные подтексты и элементы театрализации свойственны многим позднейшим ансамблевым и оркестровым опусам Б., о чем часто свидетельствуют их названия: «Тайный театр», «Танцы Земли», «Бесконечный парад», «Ритуальный фрагмент», «Крик Анубиса», «Паника» (имеется в виду действо в честь бога природы Пана). Начиная с оркестровой пьесы Nomos (1968), Б. часто прибегает к приему, восходящему к старинной практике композиции на cantus firmus: целостность формы или ее раздела поддерживается благодаря наличию сквозной тематической идеи, излагаемой крупными длительностями в относительно размеренном ритме. На «контрапункте» этой устойчивой основы и происходящих на ее фоне событий, последовательность которых может быть сколь угодно прихотливой, построен ряд партитур, которые сам Б. сравнивает со старинными процессионалами, т. е. с гимнами, звучащими во время ритуальных шествий. Самый известный из оркестровых «процессионалов» Б. — «Триумф времени»; его название отсылает к одноименной гравюре Питера Брейгеля-старшего, изображающей кортеж аллегорических фигур Времени, Смерти и Славы через нагромождение атрибутов суетной земной жизни на фоне вечной природы (затронутый здесь дуализм сиюминутного и вечного, человеческого и природного, случайного и закономерного так или иначе разрабатывается и в ряде других произведений Б., прежде всего в операх). Количество фактурных пластов, наслаивающихся на сквозную тему и различных по своим регистровым, ритмическим, темповым и прочим показателям, может варьироваться у Б. в весьма широких пределах, а отношения между ними могут приобретать сложный, конфликтный характер. В монументальных «Танцах Земли» коллизии, возникающие внутри оркестровой ткани, достигают неслыханной стихийной мощи (после премьеры в 1986 эту партитуру, местами, действительно, возбуждающе «дансантную», сравнивали с *«Весной священной»* Стравинского).

«Дионисийский» дух, преобладающий в оркестровой музыке Б. от Tragoedia до «Паники», отчасти уравновешивается «аполлонической» сдержанностью, присущей некоторым его вокальным опусам — прежде всего тем, которые прямо или косвенно связаны с мифом об Орфее (драматическая сцена «Нения: смерть Орфея», камерная кантата «Меридиан», мадригал «У самого порога ночи») и вдохновлены поэзией Сафо («Антракты и

фрагменты из Сафо», Кантата). Вершинами этой линии творчества Б. стали опера «Маска Орфея», где античный миф «полифонически» и «нелинейно», т. е. безотносительно к движению сюжета, интерпретируется с разных точек зрения (вокально-оркестровая ткань оперы помещена в среду «потустороннего» электронно синтезированного звука, одна из функций которого — репрезентация голоса Аполлона), и получасовая инструментально-хоровая поэма ...agm... на разрозненные слова, сохранившиеся на обрывках папирусов со стихами Сафо в египетских саркофагах (особенностями текста, очевидно, обусловлена фрагментарность партитуры, местами почти пуантилистическая, что не совсем обычно для Б.). В своей следующей большой опере «Гауэйн», написанной на сюжет легенды об одном из рыцарей Круглого стола короля Артура, Б. сохраняет верность сложному «моностилистическому» музыкальному языку, густой многослойной фактуре, принципу опоры на cantus firmus (по утверждению Б., вся опера основана на одной подспудной мелодической линии), ритуальному элементу и дуализму «природного» (законосообразного, периодического) и «человеческого» (импульсивного, не до конца предсказуемого) начал. Вместе с тем по меркам Б. опера сравнительно традиционна: в ней есть ясно выраженная сюжетная интрига, характер главного героя претерпевает определенное психологическое развитие, встречаются лейтмотивы. До 2000 из-под пера Б. вышли еще две значительные работы для музыкального театра: опера «Вторая жена Конга» (очередная, после «Панча и Джуди» и серии опусов об Орфее, фантазия о стремлении к недостижимому идеалу «вечной женственности», где в качестве героя выведено кинематографическое чудовище Кинг-Конг) и посвященное юбилею христианства действо *«Тайная Вечеря»* — опыт переосмысления одного из центральных эпизодов Евангелия сквозь призму «трех нулей 2000 года». Свою приверженность вечным («архетипическим») темам, сложно дифференцированным архитектоническим формам и многоуровневым системам ритмических пульсаций Б. впечатляюще подтвердил и в крупнейшем концертном опусе 1990-х — 18-частном (продолжительностью около часа) цикле «Тени пульсаций», где номера для голоса и 5 инструментов по трагическим стихам Пауля Целана перемежаются и «комментируются» миниатюрами для струнного квартета. Его центральные оркестровые работы последнего времени — масштабный ноктюрн «Тень ночи», вдохновленный, подобно более раннему опусу Melencolia I, знаменитой гравюрой Дюрера «Меланхолия», и «Игра Тесея», в названии которой обыгрывается сходство между идеей cantus firmus и нитью Ариадны.

В 1967 Б. и П. М. Дэвис основали ансамбль Pierrot Players (см. *«Лунный Пьеро»*), для которого Б. аранжировал мотеты Гийома де Машо (XIV в.) и Йоханнеса Окегема (XV в.). Музыку Машо он обрабатывал и позднее, а элементы свойственной мотетам XIV в. техники изоритмии использовал при организации ритмических структур собственной музыки. У Б. встречаются и другие случаи опоры на творчество старых мастеров (например, Джона Дауленда, XVI—XVII вв.), однако в целом для него более характерно стремление абстрагироваться от исторического прошлого музыки. Суровый, величественный, бескомпромиссно серьезный — при всей внешней экстравагантности отдельных приемов — этос творчества Б. проистекает из его представления о том, что музыка есть средство передачи глубинных и первичных истин о единственно важных и существенных вещах.

В 1975—84 Б. занимал должность музыкального руководителя лондонского Нац. театра (National Theatre). В 1994—2001 — профессор композиции лондонского Кингс-колледжа.

Оперы: «Панч и Джуди» (Punch and Judy), трагич. комедия или комич. трагедия, одноакт., либр. С. Праслина (1967, пост. 1968, *Олдбро*); «Вниз по Гринвудской стороне» (Down by the Greenwood Side), драм. пастораль, одноакт., либр. *Наймана* по мотивам ср.-век. святочных предст. (1969, Брайтон); «Маска Орфея» (The Mask of Orpheus), лирич. трагедия в 3 актах, либр. П. Зиновьева (1973—75, 1981—84, пост. 1986, Лондон); «Раз, два, три» (Yan Tan Tethera), механич. пастораль, одноакт., либр. Т. Харрисона по мотивам англ. фольклора (1984, пост. 1986, Лондон); «Гауэйн» (Gawain), в 2 актах, либр. Д. Харсента по роману «Сэр Гауэйн и Зеленый рыцарь», XIV в. (1991, Лондон, *Ковент-Гарден*, 2/1994, там же, 3/1999); «Вторая жена Конга» (The Second Mrs Kong), в 2 актах, либр. Р. Хобана (1994, *Глайндбёрн*); «Тайная Вечеря» (The Last Supper), драм. картины, либр. Р. Блейзера (1999, пост. 2000, Берлин, *Немецкая гос. опера*); «История Ио» (The Story of Io), кам., либр. С. Плейдж (2004, Олдбро); «Минотавр» (The Minotaur), в 13 сценах, либр. Харсента (2008, Лондон, Ковент-Гарден).

Др. произв. для муз. театра: «Поле пульсаций» (Pulse Field), импровизированный балет для 6 танцоров и 9 инструменталистов (1977, Снэйп-Малтингс); «Склонись» (Bow Down), импровизированная муз.-театр. пьеса для 5 актеров и 4 музыкантов, текст Т. Харрисона (1977, Лондон); «Коридор» (The Corridor), сцена для сопр., тен. и 6 инстр., либр. Д. Харсента (2009, Олдбро); произв., снятые автором с исполнения.

Орк. муз.: Chorales (1963); «Три части с фанфарами» (Three Movements with Fanfares), кам. орк. (1964); Nomos («Закон»), 4 дух. инстр. с электр. усилением и орк. (1968); «Воображаемый пейзаж» (An Imaginary Landscape), медн. дух., уд. (4 исполн.), 8 кб. (1971); «Триумф времени» (The Triumph of Time), 1972); «Граймторпская ария» (Grimethorpe Aria), медн. дух. (1973); Melencolia I, клар., арфа, 2 стр. орк. (1976); «Танцы Земли» (Earth Dances, 1986); «Бесконечный парад» (Endless Parade), труба, стр. орк., вибр. (1987); Les hoquets du gardien de la lune («Гокеты хранителя Луны») по Машо (1987); Machaut à ma manière («Машо в моем стиле», 1988); «Сэлфордская токката» (Salford Toccata), медн. дух. (1989); «Путешествие Гауэйна» (Gawain's Journey, на осн. оперы «Гауэйн», 1991); «Антифонии» (Antiphonies), фп. и орк. (1993); «Крик Анубиса» (The Cry of Anubis), туба и орк. (1994); «Паника» (Panic), сакс., уд. (1 исполн.) и дух. (1995); «Исход (23:59:59)» (Exody [23:59:59], 1998); Sonance Severance 2000 (1999); «Тень ночи» (The Shadow of Night, 2001); «Игра Тесея» (Theseus Game), большой анс. с 2 лирижерами (2002); «Черная птица ночи» (Night's Black Bird, 2004); фанфары для дух. орк.

Для 6—15 инструменталистов: «Мир обнаружен» (The World is Discovered) по Г. Изаку, 12 инстр. (1961); Tragoedia, дух. квинтет, арфа, стр. квартет (1965); «Строфы для ансамблей» (Verses for Ensembles), 5 дер. дух., 5 медн. дух., уд. (3 исполн.) (1969); Hoquetus David, обр. мотета Машо, 6 инстр. (1969); Ut heremita solus, обр. мотета Окегема для 6 инстр. (1969); «Кое-ка-

...лепестки из моего Туикнемского гербария» (Some Petals from my Twickenham Herbarium), 6 инстр. (1969); «Памяти *Стравинского*» (Tombeau in memoriam Igor Stravinsky), 7 инстр. (1971); «О стыд, о стыд, конек-скакунок позабыт» (For O, For O, the Hobby-Horse is Forgot), церемония для 6 ударников (1976); «Сильберийская ария» (Silbury Air), 15 инстр. (1977); Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum («Нескончаемая механическая песнь Аркадии»), 14 инстр. или кам. орк. (1977); «Меркурий: пластические позы» (Mercure: poses plastiques) по *Сати*, 7 инстр. (1980); «Тихое движение» (Still Movement), 13 стр. (1984); «Тайный театр» (Secret Theatre), 14 инстр. (1984); «Ритуальный фрагмент» (Ritual Fragment), 14 инстр. (1990); «Бахские такты» (Bach Measures) по «Органной книжечке» Баха, 15 инстр. (1996); «Медленный фриз» (Slow Frieze), фп. и 13 инстр. (1996); Sonance 2000, 9 медн. дух. (1999); 17 Tate Riffs, 12 дух. и 3 мар. (2000); Tenebrae David, 10 медн. дух. (2001); Gawain Iambeus («Ямбическая песнь»), 13 инстр. (2005).

Для 1—5 инструменталистов: «Рефрены и хоры» (Refrains and Choruses), дух. квинтет (1957); Précis, фп. (1960); «Стихи» (Verses), клар. и фп. (1965); «Хорал из игрушечного магазина» (Chorale from a Toy-Shop), 5 дух. (1967); Linoi, клар. и фп. (1968); «Любовная песня Дины и Ника» (Dinah and Nick's Love Song), 3 мелодич. инстр. и арфа (1970); Квинтет для клар. и стр. (1980); Pulse Sampler, гоб. и клавес (дер. палочки) (1981); «Дуэты для Стораба» (Duets for Storab), 2 фл. (1983); «Колыбельная Жанны» (Berceuse de Jeanne), фп. (1985); «Заря Гектора» (Hector's Dawn), фп. (1987); «Прерванная бесконечная мелодия» (An Interrupted Endless Melody), гоб. и фп. (1991); «Девять частей для стр. квартета» (Nine Movements for String Quartet, 1991—96); «Пять расстояний для пяти инструментов» (Five Distances for Five Instruments), дух. квинтет (1992); Hoquetus David, 2 фл. и мал. труба (1995); «Часы Харрисона» (Harrison's Clocks), фп. (1998); «Сигнал для Шелкового дома» (The Silk House Tattoo), 2 трубы и уд. (1998); «Остинато с мелодией» (Ostinato with Melody), фп. (2000); The Axe Manual, фп. и уд. (2000); «Толпа» (Crowd), арфа (2005); «Страсти Ио: Утренние серенады и ноктюрны» (The Io Passion: Aubades and Nocturnes), сопр. и стр. квартет (2004); Lied, влч. и фп. (2006); произв. для детей; неопубл. произв.; др. миниатюры.

Вок. муз.: «Монодия для Корпус Кристи» (Monody for Corpus Christi), сопр., фл., влт., скр., староангл. тексты (1959); «Повествование: описание того, как проходит год» (Narration: a Description of the Passing of a Year), хор, сл. из романа «Сэр Гавейн и Зеленый рыцарь», XIV в. (1963); «Антракты и фрагменты из Сафо» (Entr'actes and Sappho Fragments), сопр. и 6 инстр. (1964); «Звони в беззвучные колокола» (Ring a Dumb Carillon), драм. сцена, сопр., клар. и уд., сл. К. Лога (1965); Carmen paschale («Пасхальная песнь»), хор и орг., сл. Седула Скотта, IX в. (1965); Кантата, сопр. и 6 инстр., сл. Сафо (1969); «Ления: смерть Орфея» (Nenia: the Death of Orpheus), драм. сцена, сопр. и 5 инстр., сл. П. Зиновьева (1970); «Меридиан» (Meridian), м.-сопр., 2 жен. хора, влт., влч. и 11 инстр., сл. К. Лога и Т. Уайетта (1971); «Пролог» (Prologue), тен. и 7 инстр., сл. из «Агамемнона» Эсхила (1971); «Эпилог» (Epilogue), бар., 5 медн. дух., 6 тамтамов, сл. из «Бури» Шекспира (1972); «Пляж: 8 арий-воспоминаний» (La plage: 8 Arias of Remembrance), сопр. и 5 инстр., сл. А. Роб-Грийе (1972); «Поля скорби» (The Fields of Sorrow), 2 сопр., хор и 16 инстр., сл. Авсония (1972); обр. 5 хоральных прелюдий Баха для сопр. и 3 клар. (1975); ...agm..., кам. хор и 3 инстр. группы, сл. Сафо (1979); «У самого порога ночи» (On the Sheer Threshold of the Night), мадригал для 16 гол., сл. Боэция (1980); Deowa, сопр. и клар., без слов (1983); «Мои песни» (Songs by Myself), сопр. и 7 инстр., сл. Б. (1984); «Слова над головой» (Words Overhead), сопр., 3 дух. и стр., сл. Б. (1985); «Четыре осенние песни» (Four Songs of Autumn), сопр. и стр. квартет, сл. из япон. лирики (1987); «К музыке» (An die Musik), сопр. и 10 инстр., сл. Р. М. Рильке (1988); «Виноторговец Робин» (The Wine Merchant Robin of Mere), муж. гол. с фп. (1989); «Девять стихотворений [Пауля] Целана» (Nine Settings of Celan), сопр. и 5 инстр. (1989—96); «Четыре стихотворения Яана Каплински» (Four Poems by Jaan Kaplinski), сопр. и 13 инстр. (1991); «Тени пульсаций» (Pulse Shadows), состоят из «Девяти стихотворений Целана» и «Девяти частей для стр. квартета» (1996); «Девять стихотворений Лорин Нидекер» (Nine Settings of Lorine Niedecker), сопр. и влч. (1998—2000); «Любовные крики» (Love Cries), сопр., м.-сопр., тен. и орк. (1998—99, на осн. оперы «Вторая жена Конга»); «Женщина и заяц» (The Woman and the Hare), сопр., чтица и 9 инстр., сл. Д. Харсента (1999); «Три латинских мотета» (Three Latin Motets) из оперы «Тайная Вечеря», кам. хор (1999); «Грусть Комати» (The Sadness of Komachi), тен. и подгот. фп., сл. из пьесы япон. театра Но в англ. пер. (2000); «Круговой танец Назаретянина» (The Ring Dance of the Nazarene), бар., африканский барабан, хор и 6 дух., сл. Харсента (2003); «Три стихотворения *Бренделя*» (Three Brendel Settings), бар. и орк. (2000—2004); 3 арии Баха, сопр., к.-тен. и кам. анс. (2003—04); «26 элегий к Орфею» (26 Orpheus Elegies), гоб., арфа и к.-тен., сл. Рильке (2003—04); «Мадригалы [Пабло] Неруды» (Neruda Madrigales), кам. хор и инстр. анс. с электр. усилением (2005); «Песня о себе» (Song of Myself), бар., кб. и уд. (2006); произв. для детей; др. миниатюры.

Др. произв.: «Сигналы» (Signals), клар. и магн. (1970); «Хронометр» (Chronometer), магн. (1972); «Мирный мобиль» (Placid Mobile), 36 засурдиненных труб (1998); муз. к спектаклям лондонского Национального театра (1975—84) и к одному фильму.

Лит.: M. Hall. Harrison Birtwistle (London, 1984); M. Hall. Harrison Birtwistle in Recent Years (London, 1998); Д. Смирнов. Паника в британском королевстве // Муз. академия, 1999, 2; J. Cross. Harrison Birtwistle: Man, Myth, Music (London, 2000); R. Adlington. The Music of Harrison Birtwistle (New York, 2000).

Бесселер (Besseler), Генрих (2.4.1900, Дортмунд-Хёрде, — 25.7.1969, Лейпциг). Немецкий музыковед. Учился во Фрайбурге у видного специалиста по музыке барокко Вилибальда Гурлитта (Gurlitt, 1889—1963) и у знаменитого философа Мартина Хайдеггера (Heidegger, 1889—1976), в Вене у *Адлера* и др. и в Гёттингене. До образования ГДР преподавал в университетах Фрайбурга и Хайдельберга (откуда после войны был изгнан как лицо, запятнавшее себя слишком тесным сотрудничеством с нацистами), затем — в Йенском университете (1948—56) и Лейпцигском университете (1956—65). Считается одним из самых значительных музыковедов-мыслителей XX в.; внес вклад в историю музыки средневековья и Возрождения (своей высокой репутацией обязан прежде всего опубликованному в 1931 монументальному труду, где музыка, созданная до 1600 года, рассматривается в неразрывной связи с историей идей), баховедение, сравнительную типологию стилей, науку о музыкальных инструментах, музыкальную иконографию (был одним из инициаторов и редакторов серии Musikgeschichte in Bildern [«История музыки в карти-

нах»], которая начала издаваться в 1961), социологию музыки, разработал оригинальную теорию слышания (последнее в трактовке Б. предстает исторически обусловленным феноменом), обогатил терминологию музыкальной науки рядом понятий, объясняющих те или иные аспекты функционирования музыки в общественной жизни, особенности отношений между элементами музыкального языка в разных стилевых контекстах и т. п. Среди многочисленных учеников Б. — Эдуард Э. Ловинский (Lowinsky, 1908—1985) и *Букофцер;* оба они в 1930-х эмигрировали в США, где были опубликованы их фундаментальные труды по музыке Возрождения и барокко, отмеченные влиянием Б.

Осн. труды: Die Musik des Mittelalters und der Renaissance («Музыка средневековья и Возрождения») (Potsdam, 1931); Bourdon und Fauxbourdon: Studien zum Ursprung der niederländischen Musik («Бурдон и фобурдон: об истоках нидерландской музыки») (Leipzig, 1950, 2/1974); Das musikalische Hören der Neuzeit («Музыкальное слышание Нового времени») (Berlin, 1959); др. книги; многочисл. ст., частично в сб. Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte («Статьи по эстетике и истории музыки») (Leipzig, 1978); редакция произв. Машо, Дюфаи и Баха.

Лит.: E. Klemm, Hrsg. Festschrift Heinrich Besseler zum sechzigsten Geburtstag (Leipzig, 1961); P. M. Potter. Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich (New Haven, 1998).

Бетховена, струнный квартет имени. Создан в 1923 студентами (впоследствии профессорами) Московской консерватории, скрипачами Дмитрием Цыгановым (1903—1992) и Василием Ширинским (1901—1965), альтистом Вадимом Борисовским (1900—1972) и виолончелистом Сергеем Ширинским (1903—1974); до 1931 именовался Квартетом Московской консерватории. В 1930—50-х этот ансамбль, культивировавший концертную манеру, рассчитанную на большие залы, мог соперничать по степени популярности с ведущими солистами и оркестрами. Обновляясь, квартет просуществовал до 1987 (1-я скрипка с 1977 — Олег Крыса [р. 1942]). Основу его репертуара составляли Бетховен и *Шостакович;* ансамбль провел премьеры всех квартетов Шостаковича, за исключением первого и последнего, а также его Квинтета для фп. и струнных (с участием автора). Квартеты Шостаковича № 3, 11, 12, 13 и 14 посвящены, соответственно, Квартету имени Бетховена, памяти В. Ширинского, Цыганову, Борисовскому и С. Ширинскому. Ансамбль первым исполнил также все квартеты *Мясковского,* начиная с 4-го.

Беше (Bechet), Сидни (Джозеф) (14.5.1897, Новый Орлеан, — 14.5.1959, Париж). Американский джазовый кларнетист и исполнитель на сопрано-саксофоне, первый выдающийся саксофонист в истории джаза. В 1917 перебрался в Чикаго, где играл на кларнете в джаз-бэндах, в т. ч. под руководством Кинга *Оливера.* В 1919 вместе с популярным «синкопированным» оркестром (Southern Syncopated Orchestra) Уилла Мариона Кука (Cook, 1869—1944) впервые выступил в Европе, где его искусство вызвало широкий резонанс (в частности, его чрезвычайно высоко оценил *Ансерме*). Тогда же Б. освоил сопрано-саксофон, ставший его главным инструментом. В течение 1920-х много путешествовал по Европе (в 1926 гастролировал в СССР) и США, записывался с Луи *Армстронгом,* играл с Дюком *Эллингтоном* (1924—25). В годы т. н. великой депрессии (начало 1930-х) работал портным. Новый пик популярности Б. пришелся на вторую половину 1930-х и начало 1940-х — период т. н. новоорлеанского возрождения, когда Б. стал объектом культа как один из великих пионеров джаза. В 1949 вернулся в Европу, где также пользовался большим почтением; с 1951 жил во Франции. Несдержанный, авторитарный и увлекающийся темперамент Б. отразился в его «горячей», напористой и проникновенной исполнительской манере (не случайно из всех разновидностей саксофона он выбрал ту, которая ярко выделяется на любом фоне).

Автобиогр. Treat It Gentle («Будьте осторожны») (New York, 1960).

Лит.: J. Chilton. Sidney Bechet: the Wizard of Jazz (London, 1987).

Би-Би-Си симфонический оркестр (BBC Symphony Orchestra). Оркестр Британской радиокорпорации (British Broadcasting Corporation), основан в 1930, базируется в Лондоне. Ежегодно участвует в организуемых Би-Би-Си Променад-концертах (BBC Proms, см. *Byd*). Среди главных дирижеров — *Боулт* (1930—50), сэр Малколм Сарджент (Sargent, 1895—1967 [1950—57]), *Дорати* (1962—66), К. *Дэвис* (1967—71), *Булез* (1971—74), *Кемпе* (1975—76), *Рождественский* (1978—81), сэр Джон Причард (Pritchard, 1921—1989 [1982—89]), Э. *Дэвис* (1989—2000), *Слаткин* (2000—04). С 2005 оркестром руководит чешский дирижер Иржи Белохлавек (Bělohlávek, р. 1946). Под эгидой корпорации функционируют также ФО Би-Би-Си (BBC Philharmonic Orchestra), СО в Шотландии и Уэльсе, хор BBC Singers и ряд других коллективов, специализирующихся на исполнении разных родов и типов музыки.

Бибоп — см. *Боп.*

«Билли Бадд» (Billy Budd). Опера *Бриттена* соч. 50 на либретто Эрика Крозье (Crozier) и Эдуарда Моргана Форстера (Forster) по неоконченной повести Германа Мелвилла «Билли Бадд, фор-марсовый матрос» (начата в 1886, опубл. посмертно в 1924). В основе повести — эпизод, происшедший на одном из кораблей британского военного флота в 1797, в период войны с Францией: юный, простодушный и красивый любимец команды матрос Билли Бадд, страдающий заиканием, ложно обвинен в подстрекательстве к бунту; не умея высказаться в свою защиту, он в отчаянии наносит клеветнику смертельный удар; капитан Вир, несмотря на свою симпатию к Бадду, вынужден предать его казни; перед смертью Бадд благословляет капитана. Эта история допускает трактовку в аллегорическом ключе: Бадд, его антагонист старшина Клаггарт и Вир подобны, соответственно, Христу, Иуде и Пилату. В опере, по сравнению с повестью, усилены мотивы влечения Вира к Бадду и угрызений совести Вира, который мог спасти Бадда, но не сделал этого. Опера создавалась в 1950—51. Премьера

первоначальной версии в 4 актах — 1 декабря 1951, Лондон, *Ковент-Гарден*, дирижер автор, в заглавной роли американский баритон Теодор Аппмэн (Uppman, 1920—2005), в роли капитана Вира *Пирс*. В настоящее время чаще ставится переработанная версия оперы в 2 актах с прологом и эпилогом, впервые исполненная 13 ноября 1960 по радио Би-Би-Си п/у автора; сценическая премьера этой же версии состоялась 9 января 1964 в Ковент-Гарден п/у *Шолти*. Продолжительность музыки — ок. 2 часов 40 минут. «Б. Б.» — едва ли не первая в западной музыке XIX—XX вв. полномасштабная опера значительного композитора, не содержащая ни одной, даже эпизодической, партии для женского голоса.

По той же повести Мелвилла создана одноактная опера *Гедини* на либретто выдающегося итальянского поэта Сальваторе Квазимодо (Quasimodo, 1901—1968) (пост. 1949, Венеция, театр Ла Фениче).

Бинг (Bing), сэр Рудольф (9.1.1902, Вена, — 3.9.1997, Нью-Йорк). Британский оперный импресарио австрийского происхождения. До 1933 работал в Берлине и Дармштадте. После прихода нацистов к власти эмигрировал в Великобританию. В 1935—48 — генеральный директор Фестивальной оперы в *Глайндбёрне*. После войны участвовал в организации *Эдинбургского фестиваля* и в 1947—49 был его генеральным директором. В 1950—72 занимал пост генерального менеджера *Метрополитен-опера*, прославился своей исключительной требовательностью к художественному качеству спектаклей, ради которого категорически пресекал любые капризы «звезд». При Б. на сцене Метрополитен-опера дебютировали такие иностранные знаменитости, как *Лос Анхелес, Тебальди, Каллас, Нильсон, Сазерленд, Шварцкопф, Кабалье, Френи, Сьепи, Дель Монако, Бергонци, Гедда, Викерс* и *Корелли* (большинство из них, в соответствии с предпочтениями Б., специализировалось в итальянском репертуаре), и появились первые солисты-афроамериканцы — вначале *Андерсон*, затем Л. *Прайс* и др. Еще одна заслуга Б. — переезд театра в Центр исполнительских искусств им. Линкольна, в здание, оборудованное по последнему слову техники, с беспрецедентно вместительным залом (1966). Перипетии своей карьеры Б. изложил в двух автобиографических книгах.

Кн.: 5000 Nights at the Opera (New York and London, 1972, рус. пер.: За кулисами Метрополитен-опера [М., 2001]); A Knight at the Opera («Рыцарь в опере») (New York, 1981).

Битлз (Битлы, The Beatles, название содержит игру слов: beetles — «жуки», beat — «ритм»). Английская поп-группа. Образована в Ливерпуле в 1956, вначале выступала под названием Quarrymen, переименована в 1960. Ядро группы составили Джон Леннон (Lennon, 1940—1980), Пол Маккартни (McCartney, р. 1942, в 1997 удостоен титула сэра) и Джордж Харрисон (Harrison, 1943—2001); все трое пели и играли на гитарах, иногда также на клавишных и других инструментах. В 1961—62 Б. подолгу работали в клубах Гамбурга. Ансамбль окончательно сформировался в августе 1962, когда в него вошел ударник Ринго Старр (Starr, наст. имя и фам. Ричард Старки [Starkey], р. 1940). Менеджером группы с 1962 был Брайен Эпстайн (Epstein, 1934—1967), под руководством которого Б. обрели свой хорошо известный сценический образ. Музыкальный стиль Б. развивался под существенным влиянием их продюсера, сотрудника фирмы EMI Джорджа Мартина (Martin, р. 1926). Большинство песен Б. создано Ленноном и Маккартни (двойное авторство имеют и песни, написанные только одним из них), несколько песен сочинил Харрисон, две — Старр. Слава пришла к Б. в 1963 после выступления в лондонском театре Палладиум и тура по Великобритании; их дебют на американском ТВ в начале 1964 положил начало всемирной эпидемии «битломании», которая не угасла доныне. Ранние Б. покоряли не столько своим исполнительским мастерством и оригинальностью музыкальных идей (музыка их ранних песен — достаточно обычный гибрид *блюза* и *рок-н-ролла*), сколько непринужденной, общительной и ироничной манерой, юмором, мягкими и проникновенными лирическими интонациями. Стиль песен середины и 2-й половины 1960-х более самобытен, в нем переплавлены разнородные влияния, вплоть до индийских (Б. увлекались индийской эзотерикой, Харрисон брал уроки игры на ситаре у Рави *Шанкара*) и «авангардных», ладовая структура часто восходит к кельтскому фольклору и английским балладам XVII—XVIII вв. Значительно богаче, во многих случаях серьезнее и глубже стала и тематика песен. В августе 1966 Б. дали свой последний концерт, после чего сосредоточились на студийных записях, в т. ч. с использованием новейших по тем временам приемов монтажа, подавления шумов и электронного преобразования звука; фоновое сопровождение записывалось с участием приглашенных музыкантов. Самая знаменитая работа этого периода — альбом Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band («Ансамбль клуба одиноких сердец сержанта Пеппера»), задуманный и выполненный как целостный вокально-инструментальный цикл без пауз между песнями. По распространенному мнению, этот первый в истории массовой музыки «концептуальный альбом» беспрецедентен по уровню интеллектуальной, технической и художественной изысканности. После смерти Эпстайна в августе 1967 между членами группы начались серьезные трения, и в 1970 она распалась. Бывшие «битлы» продолжали выступать по отдельности. В 1980 Леннон был убит в Нью-Йорке обезумевшим битломаном. В 1994—95 его товарищи по группе объединились для «озвучивания» двух его песен, наложив свои голоса и инструментальный аккомпанемент на записи Леннона конца 1970-х. С участием Б. создано несколько фильмов, в т. ч. мультфильм «Желтая подводная лодка». Самым знаменитым из множества подлинно классических «хитов» Б. остается Yesterday (1965; к началу XXI в. было выпущено не менее 3000 разных исполнительских версий этой мелодии Маккартни). Исключительно популярны также пацифистские песни Леннона Give Peace a Chance (1969, не предназначалась для Б.) и Imagine (написана уже после распада Б., 1971). Песни Б. вошли в репертуар академических исполнителей; их обрабатывали и парафразировали такие разные композиторы, как *Такэмицу, Нёргор* и *Адамс*. Особую главу истории массовой культуры составляют более или менее скандальные истории, связанные с Б. и вызванные их пристрастием к галлюциногенным наркотикам и непочти-

тельностью по отношению к сильным мира сего, неосторожными высказываниями Леннона о христианстве, рискованными «перформансами» Леннона и его жены Ёко Оно (Ono) и т. п.

В следующем ниже списке перечислены студийные альбомы и популярнейшие песни Б. (некоторые из них до выхода альбомов публиковались отдельно). Песни, упомянутые без указания авторства, принадлежат Леннону и/или Маккартни.

Альбомы: Please Please Me (1963, включает одноим. песню, Love me do, Ask me why, I saw her standing there); With the Beatles (1963, включает All my loving, Hold me tight, Don't bother me [Харрисон]); A Hard Day's Night (1964, включает одноим. песню, Can't buy me love, Things we said today, I'm happy just to dance with you, You can't do that, When I get home, I'll be back, часть песен использована в одноим. фильме, где Б. играют сами себя); Beatles for Sale (1964, включает Baby's in black, I'm a loser, I'll follow the sun, Eight days a week); Help! (1965, включает одноим. песню, Ticket to ride, Another girl, The night before, You've got to hide your love away, Yesterday, Dizzy miss Lizzy, It's only love, I've just seen a face, I need you [Харрисон], часть песен использована в одноим. фильме); Rubber Soul (1965, включает Norwegian wood, Drive my car, Nowhere man, Run for your life, Michelle, You won't see me, In my life, Girl, Wait, The Word, Think for yourself [Харрисон]); Revolver (1966, включает Taxman [Харрисон], Eleanor Rigby, I'm only sleeping, Love you to [Харрисон], Here, there and everywhere, Yellow submarine, For no one, Tomorrow never knows); Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967, включает одноим. песню [дважды], With a little help from my friends, Lucy in the sky with diamonds, Getting better, She's leaving home, Within you without you [Харрисон], When I'm sixty-four, Lovely Rita, A day in the life); Magical Mystery Tour (1967, включает одноим. песню, The fool on the hill, Strawberry fields forever, Penny lane, I am the walrus, Baby you're a rich man, All you need is love); The Beatles (1968, включает Back in the USSR, Ob-la-di, ob-la-da, Blackbird, Why don't we do it in the road?, Julia, Birthday, Mother nature's son, Sexy Sadie, Helter Skelter, Long, long, long [Харрисон], Revolution 1, Honey pie, Cry baby cry, Revolution 9, Good night); Yellow Submarine (1969, звуковая дорожка к одноим. мультфильму, включает несколько более ранних песен и композиции Мартина); Abbey Road (1969, включает Come together, Something [Харрисон], Oh! Darling, Octopus's garden [Старр], I want you, Here comes the sun [Харрисон], Because, You never give me your money); Let It Be (1970, включает одноим. песню, Two of us, Dig a pony, Across the universe, I me mine [Харрисон], I've got a feeling, The long and winding road, Get back).

Песни, не вошедшие в эти альбомы, в т. ч. She loves you (1963); Hey Jude (1968), Lady Madonna (1968), The ballad of John and Yoko (1969), Give Peace a Chance (1969).

Фильмы: «Вечер трудного дня» (A Hard Day's Night, 1964); «На помощь!» (Help!, 1965); «Волшебная поездка» (Magical Mystery Tour, 1967); «Желтая подводная лодка» (Yellow Submarine), мультфильм (1969); «Да будет так» (Let It Be, 1970).

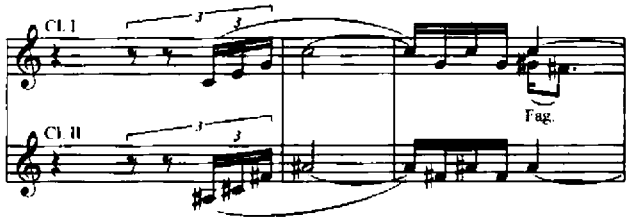
Лит.: H. Davies. The Beatles: the Authorised Biography (London, 1968, 3/1992, рус. пер.: Х. Дэвис. The Beatles. Авторизованная биография [М., 1990]); W. Mellers. Twilight of the Gods: the Beatles in Retrospect (London, 1973); P. Norman. Shout! The Beatles in their Generation (London, 1982); M. Lewisohn. The Complete Beatles Chronicle (London, 1992); G. Martin (with W. Pearson). Summer of Love: the Making of Sgt. Pepper (London, 1993); I. MacDonald. Revolution in the Head: the Beatles' Records and the Sixties (London, 1994, 2/1997); A. F. Moore. The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (Cambridge, 1997); Антология «Битлз» (М., 2002); C. Cross. The Beatles: Day by Day, Song by Song, Record by Record (2005); J. Astley. Why don't we do it in the road? The Beatles Phenomenon (London, 2006).

Битональность. Наиболее распространенная разновидность *политональности* — наложение двух тональностей. Битональный фрагмент есть в пьесе «Самуэль Гольденберг и Шмуль» из «Картинок с выставки» Мусоргского, но самый ранний случай последовательно выдержанной Б. в серьезном произведении — это, по-видимому, хоровой Псалом 67 *Айвза* (ок. 1898), где мужские и женские голоса поют, соответственно, в g-moll и C-dur (лишь в среднем разделе устанавливается тональное единство). Позднее Айвз часто использовал Б. в комплексе с наложением разных метров и темпов для достижения своего излюбленного эффекта — «стереофонического» совмещения пластов, различных по своему музыкальному содержанию. Б. эпизодически встречается у *Штрауса, Бартока, Стравинского, Прокофьева, Равеля*, других видных мастеров первой четверти XX в. В своей простейшей форме — как сочетание двух равноправных, взаимно независимых тональностей, выдерживаемое на протяжении более или менее законченного построения или целой пьесы, — Б. способна выполнить функцию юмористического или эпатирующего приема (образец — крайние разделы 3-й пьесы из «Сарказмов» Прокофьева, где правая и левая руки играют, соответственно, в fis-moll и в b-moll, нотный пример 1), однако в сколько-нибудь значительных дозах такая элементарная механическая Б. рискует произвести впечатление «испорченной», «загрязненной» тональности; показательно творчество *Мийо*, который явно злоупот-

1



2



3



реблял Б. Художественно более значимые случаи Б. в *«Петрушке»* Стравинского (пример 2) и *«Мадагаскарских песнях»* Равеля (пример 3) принципиально отличаются от Б. в духе Мийо или молодого Прокофьева, поскольку могут трактоваться также в терминах единой ладовой основы: сочетание разложенных трезвучий C-dur и Fis-dur в «Петрушке», выступающее в качестве лейтмотива главного героя (объединением нарочито далеких тональностей подчеркивается причудливая двойственность его природы), укладывается в т. н. лад Римского-Корсакова («полутон—тон»: c-cis-dis-e-fis-g-a-ais), а тонально чуждый контрапункт в третьей из «Мадагаскарских песен» Равеля мягко оттеняет слегка «экзотическую» диатонику основной мелодии.

Бичем (Beecham), сэр Томас (29.4.1879, Сент-Хеленс, — 8.3.1961, Лондон). Английский дирижер. Сын промышленника и мецената Джозефа Б. Брал уроки композиции у Чарлза Вула (Wood, 1866—1926) в Лондоне и у Морица Мошковского (Moszkowski, 1854—1925) в Париже. Дирижерскому искусству выучился в основном самостоятельно; его профессиональный дебют состоялся в 1902. В 1909 организовал собственный СО (Beecham Symphony Orchestra). С 1910 проводил оперные сезоны в *Ковент-Гарден*, Театре Его Величества (His Majesty's Theatre) и театре Друри-Лейн (Drury Lane). Познакомил английскую публику с новинками русской и французской симфонической музыки, с произведениями *Штрауса* (в 1910—13 осуществил британские премьеры пяти его опер), значительное внимание уделял пропаганде музыки *Дилиуса*, с которым был дружен. Финансировал лондонские гастроли *Русских балетов* Дягилева (1911, 1913), дирижировал спектаклями дягилевской труппы, в т. ч. *«Жар-птицей»* и *«Петрушкой»* Стравинского, который отзывался о Б. и его оркестре с восхищением. В 1915 основал оперную труппу Beecham Opera Company (под разными названиями функционировала до 1931). В годы 1-й мировой войны продолжал работать с оркестрами Лондона и Манчестера. С 1920 перестал финансировать оперные сезоны. В 1923 возобновил активную концертную деятельность и вскоре стал желанным гостем за пультом ведущих оркестров многих стран. В 1932 основал *Лондонский ФО*, с которым до начала 2-й мировой войны неоднократно гастролировал на континенте. В 1935—39 был художественным руководителем театра Ковент-Гарден, на сцене которого поставил, в частности, «Кольцо нибелунга». Годы 2-й мировой войны провел в США, работал с Сиэтлским СО и др. В 1944 вернулся в Великобританию и в 1946 основал *Королевский ФО*, с которым осуществил множество записей. Осенью 1947 организовал в Лондоне фестиваль музыки Штрауса, имевший значительный политический резонанс. До конца 1950-х много выступал также как приглашенный дирижер; свой последний концерт (с Королевским ФО) дал в мае 1960. Обладал сильной, властной, несколько эксцентричной индивидуальностью, широким кругозором и огромным организаторским даром; долгие годы был доминирующей фигурой на музыкальной сцене Великобритании. Лучшим работам Б. свойственны безупречно выверенные пропорции, естественность фразировки, сдержанный драматизм и внутренняя значительность, о чем свидетельствуют его широко известные, регулярно переиздаваемые записи «Мессии» Генделя, произведений венских классиков (прежде всего «Лондонских симфоний» Гайдна, а также «Волшебной флейты» [с *Берлинским ФО*, 1937—38] и «Похищения из сераля»), Шуберта, Берлиоза, Вагнера, *Сибелиуса*, Дилиуса, «Кармен» Бизе, «Богемы» *Пуччини*. Гедонистическая сторона натуры Б. проявилась в его пристрастии к увертюрам Россини, пьесам И. Штрауса и Зуппе, оркестровым миниатюрам французских композиторов (Сен-Санса, Делиба, Бизе, Форе, Шабрие и др.), которые он исполнял с неподражаемым изяществом.

Лит.: N. Cardus. Sir Thomas Beecham: a Memoir (London, 1961); C. Reid. Beecham: an Independent Biography (London, 1961); A. Jefferson. Sir Thomas Beecham: a Centenary Tribute (London, 1979); A. Blackwood. Sir Thomas Beecham: the Man and the Music (London, 1994); J. Lucas. Sir Thomas Beecham: an Obsession with Music (Woodbridge, 2008).

«Благородные и сентиментальные вальсы» (Valses nobles et sentimentales). Фортепианное произведение *Равеля* (1911). В заглавии обыграны названия двух фортепианных циклов Шуберта: Valses nobles (12 вальсов D 969, опубл. 1827) и Valses sentimentales (34 вальса D 779, опубл. 1825). Цикл Равеля, продолжительностью 15—17 минут, состоит из 7 разнохарактерных вальсов attacca и эпилога, где на фоне выдержанных басовых нот pianissimo проходят реминисценции предыдущих частей. Циклу предпослан красноречивый эпиграф из утончен-

ного французского поэта и прозаика Анри де Ренье (Régnier, 1864—1936): «...восхитительное и всегда новое удовольствие от бесполезного занятия». Произведение посвящено пианисту и композитору Луи Оберу (Aubert, 1877—1969), который первым исполнил его в Париже 9 мая 1911. Оркестровая версия «Б. и с. в.», выполненная Равелем по просьбе балерины Наталии Трухановой, была поставлена на сцене парижского театра Шатле в виде балета «Аделаида, или Язык цветов» (Adélaïde, ou Le langage des fleurs) по сценарию самого композитора о кокетливой красавице и ее поклоннике, дарящих друг другу цветы с символическим подтекстом. Первое представление «Аделаиды...» прошло 22 апреля 1912 п/у автора; в тот же вечер были исполнены одноактные балеты *Дюка* («Пери»), д'*Энди* («Иштар») и *Шмитта* («Трагедия Саломеи»).

Блахер (Blacher), Борис (19.1.1903, Китай, — 30.1.1975, Западный Берлин). Немецкий композитор с эстонскими корнями. В 1924—26 учился в Берлинской ВМШ, в 1927—31 — в Берлинском университете. В 1938—39 преподавал композицию в Дрезденской ВМШ, откуда был изгнан по политическим мотивам. В 1948—70 преподавал в Берлинской ВМШ (с 1953 — директор). Среди учеников Б. — *Айнем, Юн, Баллиф, Хубер,* автор многочисленных опер Гизелер Клебе (Klebe, p. 1925), *Райман.* Стиль Б. складывался под влиянием *Стравинского, Сати, Мийо,* джаза. Музыка Б., как правило, бодра, элегантна, разворачивается в ясных, легко обозримых формах, наделена прозрачной фактурой и гибкой, изменчивой ритмикой; характерный для Б. прием частой смены тактовых размеров восходит к ритмике Стравинского и практике джазового исполнительства. В музыке Б., созданной после начала 1950-х, чередование размеров часто упорядочивается по принципу, сходному с серийным (Б. назвал этот метод «техникой варьируемых метров»). Примерно с того же времени Б. регулярно (хотя и не систематически) пользовался *додекафонией.* В обширном наследии Б. выделяются произведения для музыкального театра на темы из классической и современной литературы (оперы «Ромео и Джульетта», «Двести тысяч талеров», «Ивонна, принцесса Бургундская», балеты «Гамлет», «Лисистрата», «Венецианский мавр», «Тристан» и др.) и эффектные, часто виртуозные, блестяще инструментованные оркестровые партитуры («Концертная музыка», «Вариации на тему Паганини» [16 вариаций на популярнейшую тему 24-го каприса], «Оркестровый орнамент», «Поэма», «Коллаж», несколько инструментальных концертов). Одно из самых значительных достижений Б. — оратория «Великий инквизитор» (по отрывку из «Братьев Карамазовых» Достоевского), написанная в разгар 2-й мировой войны. Серьезность темы и трагичность обстоятельств создания наложили определенный отпечаток на ее музыку; вместе с тем оратория свободна от патетики, в ее инструментовке, как обычно у Б., преобладают светлые краски, а в ритмике — четкая акцентность. Особое место в творчестве Б. занимает бестекстовая «Абстрактная опера № 1» (сценарий *Эгка*), представляющая людей в разных стрессовых ситуациях; до известной степени сходный драматургический замысел был позднее реализован Б. в пьесе для музыкального театра «Инциденты при вынужденной посадке». Б. написал несколько оперных либретто для Айнема.

Его сын Коля Б. (р. 15.1.1963, Берлин) — скрипач, в 1993—99 — концертмейстер 1-х скрипок Берлинского ФО, затем профессор Гамбургской ВМШ, широко концертирует и записывается как солист и ансамблист.

Муз. театр: ок. 20 произв., в т. ч. «Княжна Тараканова» (Fürstin Tarakanowa), опера в 3 актах, либр. К. О. Коха по Г. фон Хюльзену (1940, пост. 1941, Вупперталь), «Ромео и Джульетта» (Romeo und Julia), кам. опера в 3 актах по Шекспиру (1943, пост. 1947, Берлин), «Прилив» (Die Flut), одноакт. кам. опера, либр. Х. фон Крамера по Мопассану (1947, Дрезден), «Козодой» (Die Nachtschwalbe), одноакт. драм. ноктюрн, либр. Ф. Вольфа (1948, Лейпциг), «Прусская сказка» (Preussische Märchen), балет-опера в 5 карт., либр. его же по К. Цукмайеру (1949, пост. 1952, Зап. Берлин), «Гамлет» (Hamlet), балет в 3 сердцах с прологом, либр. Т. Гзовской по Шекспиру (1950, Мюнхен), «Лисистрата» (Lysistrata), балет в 3 карт. по Аристофану (1951, Зап. Берлин), «Абстрактная опера № 1» (Abstrakte Oper no.1), одноакт., сценарий Эгка (1953, Гессенское радио в Мангейм), «Венецианский мавр» (Der Mohr von Venedig), балет в 8 карт. с прологом и эпилогом, либр. Э. Ханки по Шекспиру (1955, Вена), Rosamunde Floris, опера в 2 актах, либр. Г. фон Вестермана по Г. Кайзеру (1960, Зап. Берлин), «Деметрий» (Demeter), балет, либр. И. Георги (1964, Шветцингенский замок), «Тристан» (Tristan), балет, либр. Т. Гзовской (1965, Зап. Берлин), «Инциденты при вынужденной посадке» (Zwischenfälle bei einer Notlandung), репортаж в 2 фазах и 14 ситуациях для инстр., электроники и пения, либр. Х. фон Крамера (1966, Гамбург), «Двести тысяч талеров» (Zweihunderttausend Taler), опера в 3 карт., либр. Б. по Шолом-Алейхему (1969, Зап. Берлин), «Ивонна, принцесса Бургундская» (Yvonne, Prinzessin von Burgund), опера в 4 актах, либр. Б. по В. Гомбровичу (1973, Вупперталь), «Тайна похищенного письма» (Das Geheimnis des entwendeten Briefes), кам. опера в 7 карт., либр. Г. Брауэра по Э. По (1975, Зап. Берлин); музыка к фильмам и театр. постановкам.

Хор. муз.: «Великий инквизитор» (Der Grossinquisitor), оратория в 2 частях для бар., хора и орк., текст Л. Борхарда по Достоевскому (1942—45); «Сны о смерти и жизни» (Träume vom Tod und vom Leben), кантата для тен., хора и орк., сл. Г. Арпа (1955); «Песни о пирате О'Рурке и его подружке Салли Браун» (Die Gesänge des Seeräubers O'Rourke und seiner Geliebten Sally Brown), сопр., певица кабаре, бар., чтец, говорящий хор, орк., сл. Г. фон Ренцори (1958); Реквием, сопр., бар., хор, орк. (1958); Пролог к коллективному произв. «Еврейская хроника» (Jüdische Chronik) для певцов-солистов, хора и орк., сл. Й. Герлаха (1961, авторы др. частей — *Гартман, Дессау, Хенце* и Рудольф Вагнер-Регени [Wagner-Régeny]); «Анакаона» (Anacaona), a cappella, сл. А. Теннисона (1969); др. произв.

Др. вок. муз.: «Джаз-колоратуры» (Jazz-Koloraturen), сопр., сакс., фаг. (1929); «Франческа да Римини» (Francesca da Rimini), сопр. и скр., сл. Данте (1954); «Тринадцать способов взглянуть на черного дрозда» (Thirteen Ways of Looking at a Blackbird), гол. и стр., сл. У. Стивенса (1957); Après lude, 4 песни для гол. с фп., сл. Г. Бенна (1958); «Дополнение к „Евгению Онегину"» (Patergon zum 'Eugen Onegin'), м.-сопр. и мал. орк., сл. Пушкина (1966); «Прелюдия и концертная ария» (Prelude und Konzertarie), м.-сопр. и орк. (1974); др. произв.

Для орк.: «Скрипичная музыка» (Geigenmusik), скр. и орк. (1936); «Концертная музыка» (Concertante Musik, 1937); Симфония (1938); «Гамлет» (Hamlet), симф. поэма (1940); Концерт для стр. (1940); Партита для стр. и уд. (1945); Концерт для джаз-орк. (1946); «Вариации на тему Паганини» (Orchester-variationen über ein Thema von Niccolò Paganini, 1947); Фп. концерт № 1 (1947); Скр. концерт (1948); Концерт для клар., фаг., валт., трубы, арфы и стр. (1950); Фп. концерт № 2 с кам. орк. (1952); «Оркестровый орнамент» (Orchester-Ornament, 1953); «Этюд в pianissimo» (Studie im Pianissimo, 1953); 2 инвенции (1954); Альтовый концерт (1954); «Оркестровая фантазия» (Orchester-Fantasie, 1956); «В честь Моцарта» (Hommage à Mozart, 1956); «Музыка для Кливленда» (Music for Cleveland, 1957); Musica giocosa («Радостная музыка», 1959); «Вариации на тему Клементи» для фп. с орк. (1961); Konzertstück для дух. квинтета и стр. (1963); Влч. концерт (1964); «Виртуозная музыка» (Virtuose Musik), скр., 10 дух., уд., арфа (1966); «Коллаж» (Collage, 1968); Концерт для выс. трубы и стр. (1970); Концерт для клар. и кам. орк. (1971); «Звезды и струны» (Stars and Strings), джаз-анс. и стр. (1972); «Поэма» (Poème, 1974); «Пентаграмма» (Pentagramm), стр. (1974); сюиты из опер и балетов; др. произв.

Кам.-инстр. муз.: 1-й стр. квартет (1930); 2-й стр. квартет (1940); Соната для скр. и фп. (1941); 3-й стр. квартет (1944); Соната для скр. соло (1951); 4-й стр. квартет «Эпитафия» (Epitaph, 1951); Октет для клар., фаг., валт. и стр. квинтета (1965); 5-й стр. квартет (1967); Фп. трио (1970); Соната для 2 влч. и 11 инстр. ad lib. (1972); Дуэт для фл. и фп. (1972); Квинтет для фл., гоб. и стр. трио (1974); «Вариации на тему Чайковского» для влч. и фп. (1974); др. произв., в т. ч. для джазовых анс.

Для фп.: 2 сонатины (1940); «Орнаменты» (Ornamente), 7 этюдов (1950); Соната (1951); 24 прелюдии (1974); др. произв.

Электр. муз.: «Ариадна» (Ariadne), дуодрама для 2 чтецов и электроники, сл. Ф. В. Готтера (1968—71); др. произв.

Лит.: H.H. Stuckenschmidt. Boris Blacher (Berlin, 1985); H. Henrich, ed. Boris Blacher 1903—1975: Dokumente zu Leben und Werk (Berlin, 1993).

Блох (Bloch), Эрнест (24.7.1880, Женева, — 15.7.1959, Портленд, Орегон). Швейцарский и американский композитор. Учился игре на скрипке и композиции в Женеве и Брюсселе (среди учителей — *Жак-Далькроз* и *Изаи*), в 1899—03 совершенствовался по композиции во Франкфурте-на-Майне и Мюнхене у авторитетных педагогов Ивана Кнорра (Knorr, 1853—1916) и Людвига Тюиля (Thuille, 1861—1907). С 1916 жил в США (лишь 1930-е годы провел в основном в Швейцарии); в 1924 принял американское гражданство. Преподавал в Нью-Йорке (1917—20), Кливленде (1920—25), Сан-Франциско (1925—30) и Беркли (1940—52). Среди ранних произведений Б. выделяется опера «Макбет» (Macbeth, пост. 1910, Париж, *Опера-комик*); в ее музыке эклектически сочетаются влияния Мусоргского, *Штрауса*, *Дебюсси*. Элементы *импрессионизма* заметны в гармонии и инструментальной фактуре произведений, составляющих т. н. еврейский цикл Б. — Псалмах 137 и 114 для сопрано и оркестра (1912—14), «Трех еврейских поэмах» (Three Jewish Poems) для оркестра (1913), Псалме 22 для баритона и оркестра (1914), симфонии «Израиль» (Israel) для 5 певцов-солистов и оркестра (1912—16) и популярной еврейской рапсодии для виолончели с оркестром «Шеломо» (Schelomo, 1916). Мелодический материал этих опусов стилизован в ярко выраженной ориентальной манере, с увеличенными секундами, обильной орнаментикой и т. н. ломбардскими (обращенными пунктирными) ритмами, а в «Шеломо» также с *микрохроматическими интервалами*. Еврейскими интонациями, но уже в более «бытовом» восточноевропейском варианте, проникнуты и другие широко известные произведения Б. — «Баал Шем: три картинки из хасидской жизни» (Baal Shem: Three Pictures of Chassidic Life) для скрипки и фп. (1923, оркестровая версия 1939) и «Из еврейской жизни» (From Jewish Life) для виолончели и фп. (1924). В ряде своих работ Б. тяготеет к *неоклассицизму* (1-й фортепианный квинтет [1923], Concerto grosso для струнных и фп. [1925] и др.). Свои патриотические чувства к Швейцарии и США он выразил, соответственно, в оркестровой фреске «Гельвеция» (Helvetia, 1900—29) и трехчастной эпической рапсодии «Америка» (America) для хора с оркестром (1926). В обеих партитурах широко цитируются фольклорные и популярные мелодии (в «Америке» — разнородного этнического происхождения). Самые значительные опусы Б. 1930-х — еврейский богослужебный цикл Avodath hakodesh для баритона, хора и оркестра (1933) и Концерт для скрипки с оркестром (1938), основанный на лейтмотиве, заимствованном из индейского фольклора. В 1940—50-х Б. продолжал сочинять в духе неоклассицизма, эпизодически возвращаясь к разработке еврейских мотивов («Еврейская сюита» [Suite hébraïque] для скрипки или альта с оркестром [1951]) и позволяя себе небольшие «дерзости» в виде тем из 12 неповторяющихся звуков (Sinfonia breve [«Короткая симфония», 1951], 3-й струнный квартет [1952], Симфония Es-dur [1955]). Свой творческий путь Б. завершил серией сюит для струнных соло (3 для виолончели [1956—57], одна для альта и 2 для скрипки [все — 1958]).

Лит.: D. Z. Kushner. Ernest Bloch: a Guide to Research (New York, 1988); J. Lewinski, E. Dijon. Ernest Bloch (1880—1959): sa vie et sa pensée, vols. 1—4 (Genève, 1998—).

«Блудный сын» (франц. L'enfant prodigue). Балет *Прокофьева* в 3 картинах, соч. 46, либретто Бориса Кохно по евангельской притче (Лк. 15:11—24). Последняя работа Прокофьева, осуществленная по заказу *Дягилева* для его труппы (сочинение музыки и оркестровка заняли последние месяцы 1928 и начало 1929). Стилистически «Б. с.» заметно умереннее большинства предшествующих работ Прокофьева зарубежного периода; найденная в балете «простая, ласковая и мягкая» (по выражению Дягилева) манера предвосхищает поворот к «новой простоте», наступивший в творчестве Прокофьева к середине 1930-х, незадолго до его окончательного возвращения в СССР. Напористая, «холерическая» сторона натуры Прокофьева проявляется главным образом в центральном эпизоде попойки из 2-й картины; сравнительно мало развит и столь характерный для Прокофьева скерцозно-гротескный элемент (его средоточием выступает эпизод ограбления из той же картины). Напевная последняя тема («отец обнимает сына», см. нотный пример), завершающая балет на умиротворенной мажорной ноте, была для Прокофьева предметом особой гордости. Премьера балета п/у автора, в хореографии



Джорджа Баланчина (Balanchine) и сценографии Жоржа Руо (Rouault), с участием Сергея Лифаря в главной роли, состоялась 21 мая 1929 на сцене парижского Театра Сары Бернар. Продолжительность «Б. с.» — ок. 40 минут.

Из музыки «Б. с.» Прокофьев почерпнул бо́льшую часть материала для своей четырехчастной 4-й симфонии соч. 47 C-dur (1-е исполнение — 14 февраля 1930, Бостон, *Бостонский СО*, дирижер *Кусевицкий*). Вторая редакция симфонии (соч. 112), выполненная в 1947, накануне роковых для Прокофьева событий *ждановщины*, при жизни автора не звучала (1-е исполнение — 5 января 1957, Москва, дирижер *Рождественский*).

«Блудный сын» (The Prodigal Son). Третья и последняя «притча для церковного исполнения» *Бриттена* соч. 81, текст Уильяма Плоумера (Plomer) по евангельскому рассказу в его более полном, чем у *Прокофьева* (см. выше) варианте, включающем фигуру Старшего сына (Лк. 15:11—32). По сценарию, общему для всех церковных притч Бриттена, представление разыгрывается монахами в храме. Вначале унисонный монашеский хор поет григорианский гимн Jam lucis orto sidere, традиционно исполняемый во время заутрени, затем монахи перевоплощаются в персонажей притчи, причем аббат принимает на себя центральную роль Искусителя (другие действующие лица — Отец, Старший и Младший сыновья). Притча завершается, как и начиналась, унисонным гимном. Функция оркестра поручена октету в составе: флейта, труба, валторна, альт, контрабас, арфа, ударные, орган. Тембр альтовой флейты символизирует пасторальную безмятежность отчего дома, малая труба in D сопровождает обещания наслаждений в речах Искусителя, альт выступает персонификацией главного героя, в партии ударных воспроизводится тембровая атмосфера гамелана (как и в других церковных притчах Бриттена, в «Б. с.» подчеркнут ориентальный элемент). Премьера — 10 июня 1968, Орфордская приходская церковь (близ *Олдбро*), дирижер автор, в партии Искусителя *Пирс*. Продолжительность — ок. 70 минут. Произведение посвящено *Шостаковичу*.

Блумдаль (Blomdahl), Карл-Биртер (19.10.1916, Векшё, — 14.6.1968, Стокгольм). Шведский композитор. Учился в Стокгольме у *Руссенберга*. Стиль Б. складывался под влиянием *Хиндемита*, позднее также *Бартока* и *Берга*. К 1950-м годам Б. стал лидером «прогрессивного» направления в шведской музыке. Его самое известное произведение — опера «Аниара» (Aniara, 1958) по опубликованной в 1956 одноименной философской поэме Харри Мартинсона (Martinson, 1904—1978) о «человеке, времени и пространстве». Впервые поставленная в Стокгольме в 1959, опера была воспринята как сенсационная новинка прежде всего благодаря непривычной глобальности темы (действие происходит на космическом корабле, пассажиры которого — беженцы, спасшиеся от атомной катастрофы), причудливому сочетанию разнообразных музыкальных стилей и использованию электроники. Другие значительные работы Б. — балеты «Сизиф» (Sisyphos, 1954) и «Минотавр» (Minotauros, 1957), 3 симфонии (1943, 1947, 1950), концерты для альта (1941) и скрипки (1947) с оркестром. Преподавал, в т. ч. в Стокгольмской ВМШ (1960—64). Выступал по радио и ТВ с беседами и лекциями о музыке. В 1965 возглавил музыкальный отдел Шведского радио.

Блюз (англ. blues, от blue — «уныние», «хандра»). Жанр афроамериканской светской (преимущественно вокальной) музыки. Для мелодий Б. характерно использование т. н. блюзового лада с пониженными менее чем на полтона 3-й, 7-й, иногда также 5-й ступенями («блюзовыми нотами» [blue notes]). Другое свойство традиционных блюзовых мелодий — печальное, ностальгическое настроение. Вместе с тем подлинный Б. обычно чужд сентиментальности: едва поддавшись чувствам, исполнитель часто переходит на ворчливый тон, начинает петь резким или нарочито неприятным голосом и т. п.

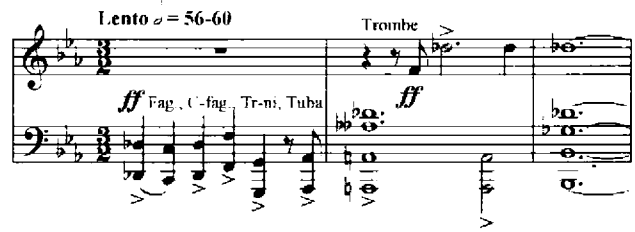
Происхождение Б. не вполне ясно. По-видимому, блюзовый стиль восходит к трудовым и религиозным песням времен рабства. Исполнение Б. традиционно воспринималось как род катарсиса, способ избавиться от уныния. К началу XX в. сложилась типичная форма

блюзовой песни с текстом из трехстрочных строф, по 4 такта на каждую строку; гармония 1-й строки — тоника, 2-й — субдоминанта и тоника, 3-й — доминанта и тоника (во 2-м такте 1-й строфы и перед заключительной тоникой возможно использование субдоминанты). Мелодии, основанные на этом повторяющемся последовании, могут разворачиваться достаточно свободно, иногда довольно заметно отклоняясь от гармонии; тем не менее импровизация в Б. не играет такой же существенной роли, как в *джазе*. Б. традиционно пелись в сопровождении гитары, иногда банджо, стиральной доски, губной гармоники, позднее также фп. (ср. *Буги-вуги*) и инструментальных ансамблей. Первые публикации Б. появились в начале 1910-х; жанр Б. получил широкое признание после выхода в свет пьес «Мемфис-блюз» (Memphis Blues, 1912) и особенно «Сент-Луис-блюз» (St Louis Blues, 1914), автором которых был У(ильям) К(ристофер) Хэнди (Handy, 1873—1958). Ок. 1920 были осуществлены первые записи блюзовых напевов «деревенской» традиции из района дельты Миссисипи. Примерно тогда же появились записи «классических» Б. из репертуара кабаре и мюзик-холлов в исполнении Мэйми Смит (Mamie Smith, 1883—1946), ее однофамилиц Клары Смит (1894—1935) и Бесси Смит (1894—1937, вошла в историю как «императрица Б.»), Сары Мартин (Sara Martin, 1884—1955), Гертруд «Ма» Рейни ('Ma' Rainey, 1886—1939), Эдит Уилсон (Edith Wilson, 1896—1981). В «классическом» Б. объединились две основные линии афроамериканской музыки XX в. — блюзовая (вокальная) и джазовая (инструментальная): профессиональным блюзовым вокалистам аккомпанировали музыканты, игравшие в стиле новоорлеанского джаза. Блюзовые ноты и импровизация на основе 12-тактового блюзового последования вошли в практику джазовых музыкантов, однако Б. и джаз продолжали развиваться как разные жанры. Эмоциональный, лирический стиль ранних Б. культивировали самые популярные блюзовые музыканты начала 1930-х — певец и пианист Лерой Кэрр (Leroy Carr, 1905—1935) и его постоянный партнер, гитарист Скрэппер Блэкуэлл (Scrapper Blackwell, 1903—1962), работавшие в Индианаполисе. Напряженным, патетическим тоном отличаются немногочисленные записи их современника Роберта Джонсона (Johnson, 1911—1938), странствующего музыканта из штата Миссисипи. Среди мигрантов, обосновавшихся в 1920-х в Чикаго, утвердилась более вызывающая, резкая «городская» манера исполнения Б., ведущим мастером которой был «Большой» Билл Брунзи (Big Bill Broonzy, 1893—1958); после войны ее развили Хаулин Вулф (Howlin' Wolf, 1910—1976) и Мадди Уотерс (Muddy Waters, 1915—1983). В конце 1940-х в моду вошел *ритм-энд-блюз* — гибрид Б. и развлекательной музыки более легкого коммерческого толка; из него выросли *рок-н-ролл* и *соул-мюзик*. Б. явился важнейшим источником ранней *рок-музыки*. В 1960-х в Великобритании получил распространение смешанный стиль блюз-рок (самый известный представитель — гитарист и вокалист Эрик Клэптон [Clapton, p. 1945]). Б. продолжает существовать как самостоятельный род популярной музыки; среди ведущих недавних и современных исполнителей — Джон Ли Хукер (John Lee Hooker, 1917—2001), Би-Би-Кинг (B. B. King, p. 1925), Скримин Джей Хокинс (Screamin' Jay Hawkins, 1929—2000), Джуниор Уэллс (Junior Wells, 1934—1998), Бадди Гай (Buddy Guy, p. 1936).

На блюзовом тематизме основаны произведения *Гершвина* (*«Рапсодия в стиле блюз»* для фп. с оркестром), *Равеля* (Соната для скрипки и фп., 2-я часть), *Мийо* и др.

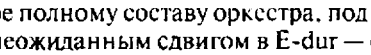
Лит.: P. Oliver. Blues Fell this Morning: the Meaning of the Blues (London, 1960, 2/1990); T. Russell. Blacks, Whites and Blues (London, 1970); P. Garon. Blues and the Poetic Spirit (London, 1975); J. T. Titon. Early Downhome Blues: a Musical and Cultural Analysis (Urbana, IL, 1977, 2/1994); В. Конен. Блюзы и XX век (М., 1980); D. Evans. Big Road Blues: Tradition and Creativity in the Folk Blues (Berkeley, 1982); В. Конен. Рождение джаза (М., 1984); D. Hatch, S. Millward. From Blues to Rock: an Analytical History of Pop Music (Manchester, 1987); T. Russell. The Blues, from Robert Johnson to Robert Gray (London, 1997); G. Kubik. Africa and the Blues: Connections and Reconnections (Jackson, MI, 1999); D. Dicaire. Blues Singers: Biographies of 50 Legendary Artists of the Early 20th Century (Jefferson, 1999).

«Божественная поэма» (франц. Le poème divin). Третья симфония соч. 43 c-moll—C-dur *Скрябина* (1902—04), вершина среднего периода его творчества. Короткая интродукция Lento: divin, grandiose («божественно, грандиозно») вводит «мотив самоутверждения» (см. нотный пример), сквозной для всей симфонии. Части симфонии: 1. «Борьба» (Luttes), Allegro; 2. «Наслаждения» (Voluptés), Lento; 3. «Божественная игра» (Jeu divin), Allegro. Подразумеваемый «сюжет» симфонии — самоутверждение духа через преодоление человеческого и единение с божественным. Эта по-ницшеански амбициозная идея воплощена в рамках вполне традиционной (по следам Симфонии Франка) схемы с масштабным сонатным allegro 1-й части, прозрачно инструментованной средней частью в тональности отдаленного родства E-dur и динамичным финалом, увенчанным торжественной кодой (авторская ремарка — divin), возвращающей к интродукции, но уже в C-dur. Продолжительность частей — ок. 25, 12 и 10 минут. Первое исполнение — 29 мая 1905, Париж, Оркестр Колонна (Colonne), дирижер *Никиш*.



Боз-Ар-трио (Beaux Arts Trio, франц. «трио изящных искусств»). Американское фортепианное трио, основано в 1955, распущено в 2008. Бессменный пианист ансамбля — Менахем Преслер (Pressler, p. 16.12.1923, Магдебург), другие участники неоднократно менялись. Ансамбль прославился технически отшлифованными, стильными интерпретациями традиционного репертуара, записал все трио венских классиков, Шуберта, Мендельсона, Брамса, Дворжака, трио Форе, *Равеля, Грана-*

доса, Турины и др. (наиболее интересные записи были сделаны после 1969). Для Б.-А.-т. писали современные композиторы, в т. ч. *Фортнер* и американские «неоромантики» *Рорем* и *Рочберг*.

«Болеро» (Boléro). Одноактный (ок. 17 минут музыки) балет *Равеля*, созданный в 1928 по заказу танцовщицы и импресарио русского происхождения Иды Рубинштейн (1885—1960). Согласно сценарию героиня, испано-цыганская красавица, танцует на столе в таверне, привлекая все новых и новых мужчин; музыка прекращается и занавес опускается в момент, когда всеобщее возбуждение достигает высшей точки. Балет озаглавлен по названию популярного испанского танца в умеренно быстром темпе и трехдольном размере, исполняемого обычно под аккомпанемент кастаньет; характерная особенность традиционного болеро — разбиение второй половины 1-й доли такта на мелкие длительности (часто триоли). Темп, предписанный Равелем (Moderato assai, ♩=76), несколько медленнее принятого и соответствует скорее другому испанскому танцу — фанданго (первоначально Равель предполагал назвать свой балет именно так). В «Б.» Равеля кастаньеты заменены малым барабаном, который от начала до конца на неуклонном медленном crescendo воспроизводит одну и ту же ритмическую фигуру  . Мелодия в тональности C-dur, складывающаяся из четырех 17-тактовых «колен» по схеме AABB (где части A «белоклавишные», а B содержат пониженные ступени), проходит на этом фоне четырежды, всякий раз в новой, более насыщенной инструментовке. Пятое проведение, порученное полному составу оркестра, под занавес прерывается неожиданным сдвигом в E-dur — одним из самых эффектных тональных отклонений во всей истории музыки. Премьера «Б.» в виде балета состоялась 22 ноября 1928 на сцене *Парижской оперы* (труппа Иды Рубинштейн, хореография Брониславы Нижинской, сценография Александра Бенуа, дирижер Вальтер Страрам [Straram, 1876—1933]), первое концертное исполнение — 11 января 1930 в Париже п/у автора. Как балет «Б.» ставится редко, зато в качестве концертной пьесы он снискал огромную популярность и вызвал немало подражаний (самое известное — «эпизод нашествия» из *«Ленинградской симфонии»* Шостаковича, также построенный по модели постепенного crescendo на фоне гипнотически повторяющейся фигуры у малого барабана, с внезапным тональным сдвигом в момент кульминации).

Болком (Bolcom), Уильям (Элден) (р. 26.5.1938, Сиэтл). Американский композитор, пианист. В 1958—61 учился у *Мийо* в Миллс-колледже (Окленд, Калифорния), в 1961—64 — у Леланда К. Смита (Smith, p. 1925) в Стэнфорде, посещал также класс *Мессиана* в Парижской консерватории. Преподавал в различных учебных заведениях США, в т. ч. в Мичиганском университете (с 1973). В своем творчестве стремится преодолеть грань между «серьезной» и «легкой» музыкой и объединить разнообразные тенденции (не исключая эзотерических и «интеллектуальных», вплоть до *серийной техники*) в «трансцендентный» стиль, отражающий многообразие мира и созвучный плюралистическому менталитету американцев. Пропагандирует американскую популярную музыку разных эпох и стилей; в конце 1960-х сольные пианистические выступления Б. сыграли заметную роль в возрождении интереса широкой публики к жанру *рэгтайма*, а с середины 1970-х он вместе со своей женой, певицей (меццо-сопрано) Джоан Моррис (Morris), дал множество концертов с программами из песен американских композиторов XIX — начала XX в. и эстрадных песен более позднего времени, в т. ч. собственного сочинения. Плодовитый автор опер (выделяются «Вид с моста» [A View from the Bridge] по Артуру Миллеру, пост. 1999, Чикаго, и «Свадьба» [The Wedding] по Роберту Олтмену, пост. 2004, там же), симфоний (всего 8, 1957—2007), других оркестровых, сольных вокальных, хоровых и камерных произведений, а также прикладной музыки, в ряде опусов затрагивает серьезные философские и религиозные вопросы. Самая значительная работа Б. — масштабный (продолжительностью свыше 2 с половиной часов) вокальный цикл («музыкальное озарение») для солистов, хора и оркестра «Песни невинности и опыта» (Songs of Innocence and Experience) на 46 стихотворений выдающегося британского поэта-мистика Уильяма Блейка (1956—81, 1-е исполнение 1984). Здесь установка на эклектику реализована с большим размахом: по словам Б., в «Песнях...» сочетаются все возможные стили «от романтизма до модерна, от кантри до рока».

Большой театр (Гос. академический Большой театр России, ГАБТ). Театр оперы и балета в Москве, открыт в 1825, в начале XX в. располагал лучшими оперными певцами России; звездами Б. т. были *Шаляпин, Собинов, Неждановa*. В советское время Б. т. играл роль идеологической витрины государства. Важным событием его истории явилась постановка «Жизни за царя» под названием «Иван Сусанин», с новым текстом Сергея Городецкого (февраль 1939, дирижер *Самосуд*). Этот приспособленный к советской конъюнктуре вариант народно-патриотической оперы Глинки стал своего рода визитной карточкой Б. т.; спектаклем «Иван Сусанин» открывался каждый сезон почти до конца советской эпохи. При Самосуде — музыкальном руководителе Б. т. в 1936—43 — утвердился сталинский «большой стиль» оперных постановок, принятый в качестве эталона всеми театрами СССР. Преемниками Самосуда в советское время были Арий Пазовский (1887—1953, главный дирижер в 1943—48), *Голованов* (1948—53), *Мелик-Пашаев* (1953—62), *Светланов* (1962—64), *Рождественский* (1964—70), Юрий Симонов (р. 1941, главный дирижер в 1970—85) и Александр Лазарев (р. 1945, главный дирижер в 1987—95). Среди других ведущих дирижеров Б. т. этого периода — Борис Хайкин (1904—1978, вел оперные спектакли с 1954) и Юрий Файер (1890—1971, вел балетные спектакли в 1923—63). С 1964, когда оперная и балетная труппы Б. т. впервые выехали на гастроли за рубеж, опера и особенно балет Б. т. стали важнейшими статьями советского культурного экспорта.

В 1924—59 функционировал филиал Б. т., предназначенный главным образом для постановок современных произведений (новый филиал открылся в 2003); в 1961—89 спектакли Б. т. шли также на сцене Кремлевского

дворца съездов. За последние десятилетия Б. т. утратил прежнее культурное значение, не в последнюю очередь ввиду хронически слабого музыкального руководства.

Боп (bop), или бибоп (bebop, этимология неясна). Джазовый стиль, возникший в Нью-Йорке в 1-й половине 1940-х. Основатель — Диззи *Гиллеспи* (Bebop — название его композиции 1945 года), ведущие представители — Телониус *Монк*, Чарли *Паркер*, Коулмэн *Хокинс*. По сравнению с предшествующими формами джаза Б. характеризуется более прихотливой ритмикой и бóльшим богатством гармонического языка: гармонические структуры меняются очень быстро, обычны неразрешенные диссонансы и политональные наложения. Основное значение в Б. придается виртуозному сольному импровизированию мелодий в быстрых темпах (до 20 четко артикулируемых звуков в секунду), с асимметричной структурой фраз и нерегулярным распределением акцентов; в пении часто используется прием, известный как scat singing (импровизация с бессмысленным набором слогов в подражание музыкальному инструменту).

Лит.: см. при ст. *Джаз*.

Бородина, струнный квартет имени. Основан в 1945 студентами Московской консерватории, с 1955 носит имя Бородина. С начала 1950-х до середины 1970-х его участниками были Ростислав Дубинский (1923—1997), Ярослав Александров (1925—1988), Дмитрий Шебалин (р. 1930) и Валентин Берлинский (1925—2008). Игра квартета в этом составе отличалась мощным и блестящим тоном, виртуозностью и слаженностью, беспрецедентными для советских струнных ансамблей. Квартет приобрел всемирную известность, первым исполнил ряд опусов советских композиторов и познакомил советскую публику со многими выдающимися произведениями мировой квартетной классики и музыки XX в. Его партнерами были, в частности, *Оборин*, С. *Рихтер*, *Ойстрах* и *Ростропович*. В 1974—76 места 1-й и 2-й скрипок заняли Михаил Копельман (р. 1947) и Андрей Абраменков (р. 1935); обновленный ансамбль осуществил примечательные записи всех квартетов Шостаковича, а также (вместе с Рихтером) — фортепианных квинтетов Шостаковича, Франка, Дворжака и Шуберта («Форель»). Очередная смена состава произошла в 1996 (1-я скрипка — Рубен Агаронян [р. 1947], альт — Игорь Найдин [р. 1969]). Берлинский оставил квартет в 2007.

Бостонский симфонический оркестр (Boston Symphony Orchestra). Американский оркестр, основан в 1881. Одним из его первых главных дирижеров был *Никиш* (1889—93). Среди других главных дирижеров — *Мук* (1906—08, 1912—18; под его управлением в 1917 были сделаны первые записи Б. с. о.), *Монтё* (1919—24), *Кусевицкий* (1924—49; при нем стали проводиться ежегодные фестивали в Беркшире [ныне *Тэнглвуд*]), *Мюнш* (1949—62), *Лайнсдорф* (1962—69), Уильям (собств. Вильгельм) Штайнберг (Steinberg, 1899—1978 [1969—72]), *Озава* (1972—2002), *Ливайн* (с 2002).

Бостридж (Bostridge), Иэн (Чарлз) (р. 25.12.1964, Лондон). Английский певец (тенор). Получил гуманитарное образование в Оксфорде и Кембридже, учился пению в школе *Бриттена—Пирса* (*Олдбро*) и у *Фишера-Дискау*. Профессионально выступает с середины 1990-х. Голос Б. мягкой, проникновенной «виолончельной» окраски, характерной в особенности для британских лирических теноров, в сочетании с идеально чистой интонацией и ясной дикцией, служит превосходным инструментом для исполнения партий в барочных, раннеклассических и «неоклассицистских» операх, кантатах и ораториях и всевозможных произведений камерного репертуара. Среди лучших работ Б. в звукозаписи — Орфей в одноименной опере Монтеверди, Евангелист в баховских Страстях (в т. ч. п/у *Херревеге*), заглавная роль в «Идоменее» (дирижер *Макеррас*), Lieder Шуберта, Шумана и Вольфа, *«Дневник исчезнувшего»* Яначека, Том Рэйкуэлл в *«Похождениях повесы»* (дирижер *Гардинер*) и ряд произведений Бриттена, созданных для Пирса. Для Б. пишут современные композиторы, в т. ч. *Хенце*.

Боулт (Boult), сэр Адриан (Седрик) (8.4.1889, Честер, — 22.2.1983, Лондон). Английский дирижер. Учился в Оксфорде и в Лейпцигской консерватории, в т. ч. у *Никиша*. С 1914 — дирижер театра *Ковент-Гарден*. С 1918 до конца жизни активно пропагандировал английскую музыку, прежде всего *Холста*, *Элгара*, *Воан-Уильямса*. В 1924—30 возглавлял Бирмингемский городской СО, в 1930—50 — СО *Би-Би-Си*, который под руководством Б. выдвинулся в ряд лучших оркестров Европы. На этом посту Б. проявил себя как приверженец новой музыки, первым в Великобритании исполнив некоторые опусы *Шёнберга*, *Бартока*, *Стравинского*, *Веберна*, *Берга*, *Хиндемита*. В 1951—57 был музыкальным руководителем *Лондонского ФО*, затем вернулся к руководству Бирмингемским оркестром (до 1960). Выступал до 1978. О присущей Б. сдержанно-величественной исполнительской манере свидетельствуют его поздние записи Генделя, Бетховена, Брамса. Автор книг об искусстве дирижирования. Преподавал в лондонском Королевском музыкальном колледже; среди его учеников — *Норрингтон*.

Кн.: A Handbook on the Technique of Conducting («Пособие по технике дирижирования») (Oxford, 1922, неоднокр. переизд.); Thoughts on Conducting («Мысли о дирижировании») (London, 1963, сокр. рус. пер. в сб. Исполнительское искусство зарубежных стран, 7 [М., 1975]); My Own Trumpet («Моя собственная труба»), автобиогр. (London, 1973).

Лит.: M. Kennedy. Adrian Boult (London, 1987).

Боуман (Боумен, Bowman), Джеймс (Томас) (р. 6.11.1941, Оксфорд). Английский певец (контратенор). Учился в Оксфорде. С 1967 выступал в составе ансамбля старинной музыки под руководством *Манроу*, в том же году дебютировал на оперной сцене в *Олдбро*, исполнив роль Оберона в опере Бриттена *«Сон в летнюю ночь»*. Специально для Б. Бриттен написал партию контратенора в «Путешествии волхвов» (1971) и партию Голоса Аполлона в *«Смерти в Венеции»* (1973). В 1970—80-х Б. был одним из самых востребованных в мире контратеноров; снискал широкую известность прежде всего как интерпретатор Пёрселла и Генделя, а также Баха, Глюка и других композиторов барокко и раннего классицизма, участвовал в премьерах произведений британ-

ских композиторов, в т. ч. опер П. М. *Дэвиса* и *Типпетта* на сцене *Ковент-Гарден*. Голос Б., выразительного «контральтового» тембра, необычайно сильный для певца его амплуа, звучит в многочисленных записях, в т. ч. сделанных п/у ведущих мастеров *аутентичного исполнения* (*Леонхардта, Арнонкура, Норрингтона, Гардинера*, Роберта Кинга [King, p. 1960] и др.).

Брайерс (Bryars), (Ричард) Гэвин (р. 16.1.1943, Гул). Английский композитор. Изучал философию в Шеффилдском университете, занимался музыкой частным образом. В 1960-х играл на контрабасе в джазовых ансамблях, некоторое время провел в Нью-Йорке, где общался с *Кейджем* и деятелями его круга, по возвращении в Англию сотрудничал с различными экспериментальными ансамблями, в т. ч. со «сборным» коллективом Scratch Orchestra под руководством *Кардью*. Преподавал в Портсмутской школе искусств (где в 1970 основал экспериментальный оркестр Portsmouth Symphonia) и в Лестерском политехническом институте (основал факультет музыки и в 1986—94 был его профессором). Самая известная работа раннего Б. — «Гибель Титаника» (The Sinking of the Titanic) для любого состава и магнитофона: своего рода фантазия на тему гимна, который играл корабельный оркестр на тонувшем «Титанике», с разнообразными дополнительными звуковыми эффектами (1-я версия 1969, есть и более поздние версии, так или иначе реконструирующие и комментирующие данное историческое событие). В 1970-х Б. создал ряд других «концептуальных» композиций для неопределенных составов, с музыкой, меняющейся от исполнения к исполнению, часто с наложением «живого» и записанного звука и с использованием заимствованного материала. В 1979 основал ансамбль своего имени (Gavin Bryars Ensemble) для исполнения собственных произведений; состав ансамбля неоднократно менялся, сам Б. играет в нем на контрабасе, клавишных и ударных. С начала 1980-х пишет музыку более обычного типа — консонантную, преимущественно спокойную, ритмически простую и репетитивную. Определенным успехом пользовались оперы Б. «Медея» (Medea, по Еврипиду, пост. 1984, Лион, режиссер Роберт Уилсон [ср. *Гласс*]) и «Опыт доктора Окса» (Doctor Ox's Experiment, по Жюлю Верну, пост. 1999, Лондон). Значительную часть продукции Б. последних двух десятилетий составляют образцы благозвучной религиозной *новой простоты*, часто стилизованной под барокко и Ренессанс, но не без явно современных оборотов, в т. ч. ведущих свое происхождение из *поп-музыки*. Таковы, в частности, опусы Б., предназначенные для *Хильярд-ансамбля* и его участников, в т. ч. Glorious Hill для 4 мужских голосов на слова Пико делла Мирандола, XV в. (1988), Incipit Vita Nova для контратенора и струнного трио на слова его же и Данте (1989), Cadman Requiem для 4 мужских голосов и струнных на тексты из латинского реквиема и Кэдмона, VII в. (1989) и «Четыре стихии» (Four Elements) для 10 инструменталистов и контратенора, без слов (1990). Среди других партитур Б., выдержанных в сходной стилистике, — масштабная кантата «Война в небесах» (The War in Heaven) на тексты современного американского драматурга С. Шепарда и из англосаксонской книги VII в. (1993), виолончельный концерт «Прощание с философией» (Farewell to Philosophy, 1995), поздние мадригалы, лауды и псалмы для вокальных голосов a cappella или с инструментальным сопровождением. В 2002 в Майнце была поставлена третья опера Б., озаглавленная G (ее герой — Гутенберг). Одна из недавних крупных работ Б. — концерт для контрабаса с оркестром «Прощание с Петербургом» (2002, с мужским хором ad libitum на использованные Глинкой слова Кукольника). Многие партитуры Б. первоначально создавались в качестве прикладных.

Браун (Brown), Эрл (Эпплтон) (26.12.1926, Луненберг, Массачусетс, — 2.7.2002, Рай, шт. Нью-Йорк). Американский композитор. Учился в бостонской Шиллингеровской школе (1946—50). В начале 1950-х вошел в круг единомышленников *Кейджа* — экспериментаторов, составивших т. н. Нью-Йоркскую школу. Среди ранних экспериментальных композиций Б. выделяется выполненная в *графической нотации* пьеса «Декабрь 1952» (December 1952) из серии Folio; ее партитура выглядит как белая страница, на которую нанесены тонкие черные прямоугольники (всего 31), различающиеся размерами и ориентацией (горизонтальной или вертикальной). На творческое становление Б. существенно повлияло также знакомство с искусством современных американских художников и скульпторов, прежде всего Александра Колдера (Calder), создателя знаменитых мобилей — подвесных конструкций, образующих при движении разнообразные пространственные и цветовые конфигурации. Отталкиваясь от идеи мобиля, Б. сочинил ряд опусов в т. н. открытой форме (см. *Алеаторика*), с частично детерминированными параметрами отдельных блоков и частично или полностью недетерминированной последовательностью этих блоков. Самый ранний и непритязательный образец алеаторики Б. — «Двадцать пять страниц» (Twenty-Five Pages, 1953), которые могут исполняться в любом порядке любым числом пианистов от 1 до 25, к тому же верх и низ каждой страницы взаимозаменяемы, а отдельные нотные системы могут читаться как в скрипичном, так и в басовом ключе. С большей изобретательностью алеаторика использована в ряде позднейших, более зрелых и серьезных опусов Б., в т. ч. в ансамблевых и оркестровых «Доступных формах». Их партитуры состоят из нескольких несшитых листов партитурной бумаги, каждый из которых разделен на несколько сегментов (блоков или, по терминологии самого Б., «событий»). Часть музыки внутри сегментов записана «эксплицитно» (нотами определенной высоты, в т. ч. с указанием артикуляции и динамики), часть — «имплицитно» (с помощью фигур и линий, указывающих на общие контуры движения). Отношения длительности и координация партий по вертикали намечены лишь приблизительно (свой метод фиксации длительностей Б. именовал «временно́й нотацией» [time-notation]). Задача дирижера (в случае «Доступных форм» № 2 — двух дирижеров) заключается в том, чтобы выбрать порядок «событий», установить их продолжительность (темп) и динамический профиль, обеспечить взаимодействие между инструменталистами; работу дирижера с музыкальным временем и инструментальными

тембрами Б. уподобил работе живописца с холстом и красками. Дирижируя собственными произведениями, Б. предпочитал негромкую динамику, подчеркивая спокойный, до известной степени лирический и даже блаженный характер своей музыки. В ряде партитур Б. 1960—90-х «эксплицитная» и «имплицитная» запись, открытые и детерминированные формы взаимодействуют значительно гибче, что позволяет добиться более плавных переходов между «событиями», большего богатства и разнообразия фактуры. У позднего Б. форма произведений в крупном плане обычно фиксируется достаточно твердо, но внутри нее имеются разделы с более или менее алеаторической структурой. К лучшим и самым известным образцам зрелого стиля Б. принадлежат Струнный квартет, Centering для скрипки и 10 инструментов, Windsor Jambs для 9 исполнителей и Tracking Pierrot для инструментального ансамбля, сходного с ансамблем *«Лунного Пьеро»* Шёнберга.

С середины 1950-х Б. часто выступал в Европе, в т. ч. в Дармштадте; его новации оказали существенное влияние на европейский *авангард*. В 1955—60 он работал редактором и звукорежиссером на звукозаписывающей фирме Capitol Records, а в 1960—73 — продюсером цикла записей современной авангардной музыки на фирме Time-Mainstream Records. Устраивал концерты новой музыки в музеях и картинных галереях городов США и Европы.

Осн. произв.: ранние пьесы для фп. (1949—52); Музыка для скр., влч. и фп. (1952); Folio, частично неопред. состав (1952—53); Octet I, 8 магн. (1952—53); «Двадцать пять страниц» (Twenty-Five Pages), 1—25 фп. (1953); «Забытая пьеса» (Forgotten Piece), фп. (1954); «Индексы» (Indices), 14 инстр. (1954); «Четыре системы» (Four Systems), неопред. состав (1954); Музыка для влч. и фп. (1954—55); «Еще четыре» (Four More), фп. (1956); Octet II, 8 магн. (1957); Pentathis, 10 инстр. (1958); Hodograph I, фл., фп./чел. и уд. (1959); «Доступные формы» (Available Forms), № 1 для 18 инстр. (1961), № 2 для орк. с 2 дирижерами (1962); «Новара» (Novara), 8 инстр. (1962); «Отсюда» (From Here), 20 инстр., хор ad lib. (1963); Times Five, 5 инстр. и магн. (1963); «Корробори» (Corroboree), 3 или 2 фп. (1964); Стр. квартет (1965); «Девять гренок с сыром» (Nine Rarebits), 1 или 2 клав. (1965); Calder Piece, 4 уд. и мобиль А. Колдера (1963—66); Modules I—II, орк. (1966); «Событие: синергия-2» (Event: Synergy II), анс. с 2 дирижерами (1967—68); Module III, орк. (1968—69); «Маленькие пьесы для большого хора» (Small Pieces for Large Chorus), без слов (1969); Syntagm III, 8 инстр. (1970); «Петли» (Loops), хор (без слов) и/или орк. (1972); Sign Sounds, 15 инстр. (1972); Centering, скр. и 10 инстр. (1973); «Поперечные сечения и цветовые поля» (Cross Sections and Color Fields), орк. (1972—75); «Промежутки времени» (Time Spans), орк. (1972); Windsor Jambs, м.-сопр. (без слов) и 8 инстр. (1980); Sounder Rounds, орк. (1982—83); «Трассирующий снаряд» (Tracer), 6 инстр. и магн. (1984); Oh, K (посвящение *Кагелю*), 8 инстр. (1992); Tracking Pierrot, 7 инстр. (1992); Folio II, неопред. состав (1970—93); «Летняя сюита-95» (Summer Suite '95), фп. (1995); «Особые события» (Special Events), влч. и фп. (1999).

Лит.: Е. Дубинец. Эрл Браун: открытия в нотации // Ars nascendi. Нотация в меняющемся мире (М., 1997); D. Nicholls. Getting Rid of the Glue: the Music of the New York School // The New York Schools of Music and the Visual Arts (New York, 2000); Е. Дубинец. Made in the USA: Музыка — это все, что звучит вокруг (М., 2006).

Брейн (Brain), Деннис (17.5.1921, Лондон, — 1.9.1957, Хатфилд). Английский валторнист, сын известного лондонского валторниста Обри Б. (1893—1955) и его ученик в лондонской Королевской академии музыки. Дебютировал в 1938. В 1946 стал первым валторнистом *Королевского ФО*, позднее — оркестра *Филармония*, выступал в составе духового квинтета своего имени. Высочайшее исполнительское мастерство Б. вдохновляло современных ему композиторов, в т. ч. *Бриттена* (*«Серенада»* для тенора, валторны и струнных [1943] и др.) и *Хиндемита* (Концерт для валторны с оркестром, 1949). Среди записей Б. — концерты Моцарта с оркестром Филармония п/у *Караяна*. Памяти Б., погибшего в автокатастрофе, посвящена «Элегия» для валторны и фп. *Пуленка*.

Его брат Леонард Б. (1915—1975) — гобоист, играл в Королевском ФО (1946—73) и в квинтете Б. Брат Обри Б. Алфред Б. (1885—1966) — валторнист, играл в оркестрах Лондона и США.

Брендель (Brendel), Альфред (р. 5.1.1931, Визенберг). Австрийский пианист. Учился в Загребе, Граце, Венской академии музыки, совершенствовался у *Штойермана* и Э. *Фишера*. Дебютировал в 1948 в Граце; с 1949 до 2008 концертировал по всему миру. С 1974 живет в Лондоне. Смолоду освоил обширный репертуар, в котором бравурные пьесы и транскрипции Листа и Бузони соседствовали с произведениями Мусоргского («Картинки с выставки»), *Шёнберга* (Концерт для фп. с оркестром), *Стравинского*, *Прокофьева*; записи молодого Б. (1955—67) свидетельствуют о том, что он, помимо культуры, вкуса, широты художественных интересов и богатого поэтического воображения, обладал всеми данными блестящего виртуоза-экстраверта. Со временем в репертуаре Б. остались только вершины австро-немецкой классики — основная часть фортепианного наследия Гайдна, Моцарта, Бетховена и Шуберта и представленные сравнительно немногими опусами Шуман, Лист и Брамс. Б. неустанно ищет новые подходы к исполняемой музыке, но как бы ни эволюционировали его интерпретации, их главные признаки остаются неизменными: богатый, полнокровный (в т. ч. в piano) звук, образно ясная и рельефная фразировка, нередко с юмористически подчеркнутыми акцентами, благородная сдержанность экспрессии, избегание буквализма при повторениях, сочетание ритмической строгости со свободным отношением к темпу, который, особенно в быстрых частях крупных произведений, может неоднократно меняться. Репертуар Б. весьма полно представлен в его дискографии; многие произведения, в т. ч. все концерты Моцарта и Бетховена, все сонаты Бетховена, последние сонаты Шуберта, записывались им по нескольку раз. Среди ансамблевых партнеров Б. — *Фишер-Дискау* (Б. аккомпанировал ему в песнях Шуберта и Шумана), *Холлигер*, певец (баритон) Маттиас Гёрне (Goerne, р. 1967) и сын Б., виолончелист Адриан Б. Искусство Б. существенно повлияло на музыкантов более молодых поколений; школу Б. прошли, в частности, видные британские пианисты Аймоджен Купер (Cooper,

р. 1949) и Пол Льюис (Lewis, p. 1973). Перу Б. принадлежат эссе и статьи о музыке и пианистическом искусстве, иронические и юмористические стихотворения (некоторые из них положены на музыку, в т. ч. *Берио* и *Бёртуислом*).

Лит. работы (опубл. в Лондоне): Musical Thoughts and Afterthoughts, сб. эссе (1976); Music Sounded Out, сб. эссе (1990); One Finger too Many, стихи в англ. пер. (1998); Alfred Brendel on Music: Collected Essays, ст. и эссе разных лет (2001); Cursing Bagels, стихи в англ. пер. (2004).

Брехт (Brecht), Бертольт (Ойген Фридрих) (10.2.1898, Аугсбург, — 14.8.1956, Восточный Берлин). Немецкий драматург, поэт, режиссер, теоретик театра, один из влиятельнейших реформаторов театрального искусства XX в. Был приверженцем социально ангажированного искусства, в конце 1920-х примкнул к левому движению. С 1933 по 1947 находился в эмиграции, где написал большинство своих самых известных пьес («Мамаша Кураж и ее дети» [1939], «Жизнь Галилея» [1939], «Добрый человек из Сычуани» [1941], «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть» [1941], «Кавказский меловой круг» [1945] и др.). В 1949 обосновался в коммунистической Восточной Германии и основал театр Берлинер Ансамбль (Berliner Ensemble), снискавший международную известность. Теоретически обосновал и практически воплотил концепцию «эпического театра», противопоставив его реалистическому «театру переживания»; театр Б. апеллирует не столько к эмоциям зрителя, сколько к его способности воспринять и понять актуальный, социально значимый смысл пьесы, заключенный в ее «притчевом» (условно-историческом) сюжете. Одним из важных факторов «отчуждения» зрителя (т. е. подчеркивания условности, «невсамделишности» того, что происходит на сцене), по Б., служит музыка, прежде всего т. н. зонги — эстрадные куплеты, выдержанные в эстетике кабаре, доступные для исполнения непрофессиональными музыкантами и, подобно античному хору, «дистанцированные» от собственно действия, подлинный смысл которого они призваны раскрыть. Со 2-й половины 1920-х Б. при сценической реализации своих пьес сотрудничал с близкими ему по духу композиторами — *Вайлем*, *Айслером*, позднее с *Дессау*; сотрудничество Б. с *Хиндемитом* продлилось недолго, т. к. последний оказался слишком серьезным художником, чтобы согласиться на низведение музыки до роли комментария к нравоучительному содержанию. К творчеству Б. часто обращались и более поздние композиторы. Среди заметных опер по драмам Б. — «Осуждение Лукулла» *Сешнса* и «Ваал» *Церхи*; коммунист *Ноно* использовал тексты Б. в своих операх «Нетерпимость 1960» и «Под жарким солнцем любви», критикующих современное буржуазное общество. Тексты Б., наряду с фрагментами из произведений других писателей и мыслителей, фигурируют и в таких крупных «концептуальных» опусах, как «Эпифании» *Берио* и Spes contra spem («Надежда против надежды») *Хубера*. Произведения концертных жанров на слова Б. есть у *Фортнера* (кантата «К потомкам»), *Айнема*, *Бриттена* (хоровая баллада «Детский крестовый поход»), *Денисова* (вокальный цикл «Пять историй о г-не Койнере»), *Альфтера*, *Жевски* и др.

Бридж (Bridge), Фрэнк (26.2.1879, Брайтон, — 10.1.1941, Истборн). Английский композитор. В 1899—1903 учился в лондонском Королевском музыкальном колледже у видного композитора и педагога Чарлза Вильерса Стэнфорда (Stanford, 1852—1924). Приобрел известность как альтист и дирижер. Крупные работы молодого Б. — четырехчастная оркестровая сюита «Море» (The Sea, 1911), симфоническая поэма «Лето» (Summer, 1914), 2-й струнный квартет g-moll (1915) и другие камерно-инструментальные произведения — выполнены более или менее традиционным языком на весьма высоком техническом уровне. Подобно большей части британской композиторской продукции начала века, они отмечены влиянием Брамса, в них слышны также отголоски Вагнера, Грига, иногда Форе (Б. выступал с ним в камерных ансамблях), *Дебюсси* и *Равеля*; преобладающий тон — приподнято-романтический, часто с традиционным для английской музыки пасторальным уклоном. В годы 1-й мировой войны из-под пера Б. вышли два примечательных опуса открыто антивоенной, пацифистской направленности: «Плач» (Lament) для струнного оркестра памяти 9-летней жертвы катастрофы лайнера «Лузитания» (1915) и «Молитва» (A Prayer) для хора и оркестра на слова мистика XV в. Томаса а Кемписа (1916—18). После войны, начиная с Сонаты для фп. (1921—24), в творчестве Б. произошел сдвиг в сторону большего драматизма и импульсивности, более плотной и напряженной тематической работы и смелой гармонии. В 3-м струнном квартете (1926), во 2-м фортепианном трио (1926), в 4-м струнном квартете (1937) Б. местами приближается к границам мажорно-минорной тональности — результат его увлечения *Новой венской школой*, особенно *Бергом*. Другие значительные партитуры зрелого и позднего Б. не столь радикальны по языку, но также достаточно масштабны, сложны, мастерски разработаны, на многих страницах весьма экспрессивны и свидетельствуют о сильной и оригинальной индивидуальности композитора: оркестровая рапсодия «Приходит весна» (Enter Spring, 1927), «впечатление» для малого оркестра «Есть ива над потоком» (There Is a Willow Grows aslant a Brook, 1927), большой одночастный «элегический концерт» для виолончели с оркестром «[Надгробная] речь» (Oration, 1930), «Галлюцинация» (Phantasm) для фп. с оркестром (1931), Соната для скрипки и фп. (1932). Параллельно музыке «серьезных» жанров Б. с юных лет до конца жизни сочинял сравнительно простые фортепианные, камерно-ансамблевые, вокальные и оркестровые пьесы, рассчитанные на более или менее «демократическую» аудиторию (последняя из таких пьес — увертюра «Ребус» [Rebus, 1940]). Музыка Б., несмотря на попытки отдельных исполнителей обратить на нее внимание публики, всегда оставалась в тени. Известность Б. зиждется главным образом на том, что у него учился *Бриттен*, чьи *«Вариации на тему Фрэнка Бриджа»* для струнного оркестра (1937) принадлежат к самым популярным произведениям английской музыки XX в.

Лит.: A. Payne. Frank Bridge: Radical and Conservative (London, 1984).

Брим (Bream), Джулиан (Александер) (р. 15.7.1933, Баттерси). Английский лютнист и гитарист. Учился в Ко-

ролевском музыкальном колледже, в 1950 дал свой первый концерт в Лондоне, с 1954 гастролирует по всему миру, исполняя обширный репертуар, в т. ч. новую музыку. В 1959 основал ансамбль старинной музыки Julian Bream Consort, в котором играл на ренессансной лютне. Был партнером *Пирса* в камерно-вокальном репертуаре елизаветинской эпохи. Для Б.-гитариста писали видные британские композиторы, в т. ч. *Уолтон*, *Типпетт*, *Бриттен*, *Сёрл*, *Смит-Бриндл* и П. М. *Дэвис*, а также *Хенце* и *Такэмицу*.

Лит.: S. W. Button. Julian Bream: the Foundations of a Musical Career (Aldershot, 1997).

Бриндл — см. *Смит-Бриндл*.

Британская музыка. На протяжении двух веков после Перселла (ум. 1695) Великобритания не дала миру ни одного крупного композитора. Между тем в конце XIX в. инфраструктура музыкальной жизни в стране развивалась очень быстро, что подготовило почву для т. н. британского музыкального возрождения. Начало последнего можно датировать июнем 1899, когда в Лондоне впервые прозвучал цикл оркестровых вариаций *Элгара* «Загадка». Если Элгар явно ориентировался на немецких романтиков, прежде всего на Шумана и Брамса, то в творчестве несколько более молодого *Дилиуса*, несмотря на его немецкую выучку, ощутимо влияние Грига и *Дебюсси*; элементы их гармонического языка оказались особенно уместны в пасторальных оркестровых картинах Дилиуса, наделенных характерным неброским, по преимуществу диатоническим колоритом. Пасторальный «топос», представленный картинами природы и сельской жизни, рождественскими и сказочными образами, занял весьма важное место в музыке композиторов, чей расцвет пришелся на первую треть XX в., — *Воан-Уильямса*, *Холста*, *Бриджа* и менее значительных Джона Айрленда (Ireland, 1879—1962), Арнолда Бакса (1883—1953), Герберта Хоуэллса (Howells, 1892—1983), Питера Уорлока (Warlock, 1894—1930), Э. Дж. Морана (Moeran, 1894—1950) и др.; позднее эта линия, иногда в более сложных и изысканных формах, была продолжена Эдмундом Рабброй (Rubbra, 1901—1986), Джеральдом Финци (Finzi, 1901—1956) и др. Плавные диатонические мелодии, благозвучные гармонии, ровная ритмика, избегание контрастов — эти черты долгое время воспринимались как атрибуты исконно английского стиля, укорененного в фольклоре и в светской и духовной музыкальной культуре XVI—XVII вв., когда Англия была одной из ведущих музыкальных держав мира. Хотя творчество Воан-Уильямса, Холста и некоторых других композиторов того же поколения достаточно многогранно и отнюдь не ограничивается пасторальностью и перепевом традиционных английских мотивов, новые континентальные тенденции остались этим мастерам чужды. Некоторые их современники — лорд Бернерс (Berners, 1883—1950), Леннокс Беркли (Berkeley, 1903—1989), Артур Блисс (Bliss, 1891—1975), *Уолтон*, *Ламберт* — нашли для себя подходящие ориентиры во французском *неоклассицизме* и в творчестве представителей *Шестерки*, Алан Росторн (Rawsthorne, 1905—1971) испытал влияние *Хиндемита*, однако к более радикальным течениям Б. м. межвоенного периода оказалась, в общем, невосприимчивой. В 1920—30-х интерес к *Новой венской школе* проявили разве что Уолтон, Бридж (чьи опусы этого периода отмечены известным влиянием *Берга*), его ученик *Бриттен* и *Сёрл*, недолго бравший уроки у *Веберна*. Бриттен в конечном счете избрал сравнительно умеренный (по континентальным меркам середины века — консервативный) путь, тогда как Сёрл после войны стал одним из первых британских приверженцев *додекафонии*. Среди немногих других заметных представителей модернистского крыла Б. м. первых послевоенных лет — иммигранты *Веллес*, *Герхард* и Вальтер Гёр (Goehr, 1903—1960) (все трое в разное время учились у *Шёнберга*, первый приобрел известность как музыковед, третий — как дирижер), а также обосновавшийся в Италии *Смит-Бриндл* и Питер Рейсин Фрикер (Fricker, 1920—1990), чьи свободно-атональные партитуры были восприняты на рубеже 1940—50-х как нечто почти революционное. Так или иначе, модернизм все еще оставался для Великобритании чужеродным явлением. Триумфальная премьера оперы *«Питер Граймс»* (1945) утвердила статус Бриттена как единоличного лидера Б. м.; другой видной фигурой того же поколения был столь же умеренный по языку, но заметно более эклектичный и провинциальный *Типпетт*. Определенным успехом в Великобритании пользовались симфонии, концерты и легкие оркестровые пьесы еще одного консервативного эклектика, Малколма Арнолда (Arnold, 1921—2006), известного также своей киномузыкой.

Важным этапом на пути преодоления разрыва между Б. м. и континентальными течениями стало образование группы новой музыки в Манчестерском музыкальном колледже (1953). Ее лидеры, композиторы Александр Гёр (р. 1932, сын Вальтера Гёра), П. М. *Дэвис* и *Бёртуисл* с энтузиазмом взялись за освоение *серийной техники*, а затем и других достижений *авангарда*, и вскоре удостоились достаточно широкого признания. Их музыку и произведения континентальных авангардистов пропагандировали входившие в Манчестерскую группу исполнители, в т. ч. трубач и дирижер Элгар Хоуарт (Howarth, р. 1935) и пианист Джон Огдон (Ogdon, 1937—1989). Деятельность представителей группы приобрела широкий размах; в 1967 Бёртуисл и Дэвис основали в Лондоне ансамбль современной музыки Pierrot Players, просуществовавший до 1987 (см. *«Лунный Пьеро»*). Превращению Великобритании в прогрессивную музыкальную державу способствовало и назначение критика и пианиста Уильяма Глока (Glock, 1908—2000) руководителем музыкальных программ радиокорпорации Би-Би-Си. За 13 лет своего правления (1959—72) он существенно расширил репертуар музыкальных радиопередач и Променад-концертов (см. *Вуд*), активизировал организационную и финансовую поддержку современной британской музыки (прежде всего ее авангардного крыла), поощрял интерес исполнителей к новой музыке, привлек к работе в Великобритании ряд видных зарубежных музыкантов (в частности, пригласил *Булеза* на пост главного дирижера СО Би-Би-Си). На волне обновления британской музыкальной жизни возникли высококлассные коллективы, специализирующиеся на современном репертуаре, в т. ч. *Нэш-ансамбль* (1964) и

Лондон-симфониетта (1968), позднее *Бродски-квартет* (1972), *Ардитти-квартет* (1974), «феминистский» ансамбль Lontano (по названию одноименного произведения *Лигети*) под руководством Одалин де ла Мартинес (Martinez [1976]) и др. Их существование, наряду с общим повышением уровня исполнительского искусства и непрерывным ростом численности музыкальных учреждений, стимулировало активность новых поколений британских композиторов, и на протяжении последней трети XX в. серьезное музыкальное творчество в Великобритании развивалось более живо и динамично, чем в большинстве других стран Запада. Ведущие британские композиторы, выступившие после Бёртуисла и Дэвиса, представляют весьма широкий спектр стилистических направлений — от поставангардной «новой сложности» (*Фернихоу*, Майкл Финнисси [Finnissy, p. 1946], Джеймс Диллон [Dillon, p. 1950]) до *новой простоты* (*Тавенер*), *минимализма* (*Брайерс, Найман*) и традиционализма, практически не учитывающего опыт XX в. (популярный автор сентиментальной, по преимуществу религиозной хоровой музыки Джон Раттер [Rutter, p. 1945]). Среди виднейших фигур современной Б. м. — Николас Моу (Maw, 1935—2009), *Харви, Нассен, Мак-Миллан, Бенджамин, Тёрнейдж*, Томас Адес (Adès, p. 1971).

В 1960-х британские музыканты заметно потеснили американских на мировом рынке легкой и коммерческой музыки; моду в этой области стали диктовать группы *Битлз, Роллинг Стоунз* и The Who, позднее *Ллойд-Уэббер*.

Лит.: F. Howes. The English Musical Renaissance (London, 1966); L. Foreman, ed. British Music Now (London, 1975); P. Griffiths, ed. New Sounds, New Personalities: British Composers of the 1980s (London, 1985); Л. Ковнацкая. Английская музыка XX века (М., 1986); L. Foreman. From Parry to Britten: British Music in Letters 1900—1945 (London, 1987); R. Stradling, M. Hughes. The English Musical Renaissance 1860—1940: Construction and Deconstruction (London, 1993); O. Karolyi. Modern British Music: the Second British Musical Renaissance — from Elgar to P. Maxwell Davies (London, 1994); S. Banfield, ed. Music in Britain: the Twentieth Century (Oxford, 1995); H. Carpenter. The Envy of the World: Fifty Years of the Third Programme and Radio 3 (London, 1996); A. Blake. The Land Without Music: Music, Culture and Society in Twentieth-Century Britain (Manchester, 1997); J. Day. 'Englishness' in Music (London, 1999).

Бриттен (Britten), лорд (Эдуард) Бенджамин (22.11.1913, Лоустофт, — 4.12.1976, Олдбро). Английский композитор, дирижер, пианист. Музыкальные способности Б. проявились очень рано, его подростковые опыты произвели впечатление на *Бриджа*, у которого Б. взял первые серьезные уроки. В 1830—32 учился в лондонском Королевском музыкальном колледже у Джона Айрленда (Ireland, 1879—1962) (композиция) и Артура Бенджамина (Benjamin, 1893—1960) (фп.). Неудовлетворенный царившим в колледже духом «любительщины и провинциального фольклоризма», Б. почерпнул новые импульсы для своего творческого развития в опере Берга *«Воццек»*, которую он услышал в 1934; он даже планировал продолжить обучение в Вене у *Берга*, однако это намерение не было осуществлено из-за противодействия его матери. В 1935, уже будучи автором ряда публично исполненных и изданных опусов, в т. ч. популярной доныне «Простой симфонии» (основана на материале пьес, написанных в 1922—25), Б. начал сотрудничать с киностудией GPO Film Unit. Вместе с другим сотрудником студии, известным поэтом Уистеном Хью Оденом (Auden, 1907—1973), он работал не только над фильмами, но и над вокальными опусами, в которых социально-критическая направленность текстов удачно дополняется экспрессивной музыкой, изобилующей колоритными иллюстративными деталями (цикл песен «Наши отцы-охотники» для голоса с оркестром, песни для кабаре). Вершиной раннего творчества Б. явились *«Вариации на тему Фрэнка Бриджа»* для струнного оркестра. В них Б. демонстрирует абсолютно уверенную, поистине виртуозную технику письма для струнных, точный расчет архитектонических пропорций и редкое многообразие композиционных решений в четко установленных стилистических границах. С исполнения этого цикла на *Зальцбургском фестивале* 1937 года началась международная известность Б. Молодой Б. испытал влияние *Стравинского, Малера, Равеля, Прокофьева*, с интересом отнесся к *Шостаковичу;* его ранние произведения, будучи сами по себе вполне умеренными по языку (стилистически они ничуть не радикальнее современной им продукции композиторов *Шестерки*), воспринимались как нечто почти вызывающе сложное и экстравагантное на фоне британской музыки 1930-х, лидером которой был *Воан-Уильямс*. До конца жизни Б. сохранил неприязненное отношение к этому композитору и к представляемому им «пасторальному» направлению, а также к Бетховену и Брамсу, которые считались главными образцами для подражания во времена его молодости. Вместе с тем в творчестве самого Б. пасторальные мотивы играют весьма заметную роль (характерна одна из его самых известных партитур — «Обряд Рождественских гимнов» для детского хора с арфой), а своей приверженностью вариационной технике Б. напоминает Бетховена и Брамса.

В 1936[?] Б. познакомился с молодым певцом *Пирсом*. Их дружба вскоре переросла в любовную связь, которая продлилась до конца жизни Б., став для него постоянным источником вдохновения. В апреле 1939 они уехали в Северную Америку и 3 года прожили в США, где Б. смог более свободно развивать и совершенствовать свою индивидуальную манеру — впрочем, не выходя за рамки традиционных форм и тонального языка. В статье, опубликованной в 1941, Б. подверг критике традиционную английскую музыку, которая, по его словам, может обладать «скромной, ни к чему не обязывающей привлекательностью», но почти не содержит «запоминающихся ритмов и интересных мелодий». Стремясь преодолеть эту традицию и насытить свою музыку контрастами и драматизмом, Б. отнюдь не всегда преуспевает в создании «запоминающихся ритмов и интересных мелодий». Из его произведений американского периода с этой точки зрения предпочтительнее вокальные циклы *«Озарения»* и «Семь сонетов Микеланджело», тогда как современные им Концерт для скрипки с оркестром, *«Симфония-реквием»* и 1-й струнный квартет выглядят заметно бледнее; недостаток рельефного тема-

тизма в них лишь отчасти компенсируется тщательно продуманной архитектоникой и подробной тематической работой. В позднейшем творчестве Б. главные достижения также относятся к области вокальной музыки: на творческое воображение Б. особенно стимулирующе воздействовала многозначная поэзия, трактующая об иллюзорности окружающего мира, о ночи, сновидениях, потустороннем, конечности жизни и необратимости времени. В США Б. написал и свое первое произведение для театра — оперетту «Пол Баньян» (по популярной американской сказке), премьера которой не имела успеха.

Б. и Пирс вернулись на родину в апреле 1942 (будучи убежденными пацифистами, они добились освобождения от военной службы). Произведения Б., созданные в первые годы по возвращении в Англию, ассоциируются с английским барокко и отмечены известным влиянием Пёрселла (кантата «Возрадуйтесь Агнцу» [в жанровом отношении она родственна т. н. строфическим антемам XVII в.], вокальный цикл *«Серенада»*, отчасти также «Священные сонеты Джона Донна» и 2-й струнный квартет, завершающиеся вариациями на остинатный бас). Творчество Пёрселла, как высшее проявление английского духа в музыке, оставалось для Б. ориентиром и в дальнейшем. К этому же периоду относится опера *«Питер Граймс»*, ознаменовавшая начало новой эпохи в истории английского музыкального театра. Бесконечно превосходя любую из созданных после Пёрселла британских опер по богатству и разнообразию музыкального содержания, размаху и связности симфонического развития, мастерству психологической характеристики персонажей, «Питер Граймс» следует традициям романтической оперы в том, что касается композиции целого, формы отдельных актов и сцен, использования лейтмотивов. Однако совершенно нетрадиционен центральный герой оперы — изгой и мизантроп (в подтексте — гомосексуалист), преследуемый согражданами и терзаемый психологическими комплексами, перерастающими в помешательство. Отныне противоречие между «странным», необычным индивидом и окружающими его людьми становится одной из сквозных тем творчества Б. Некоторые из позднейших опер Б. скомпонованы более изощренно, но ни одна из них не превосходит его первую оперу по яркости и выразительности музыки. «Питер Граймс» остается самым репертуарным из всех произведений Б. для музыкального театра, а живописные «Четыре морские интерлюдии» и Пассакалья из этой оперы часто исполняются в виде симфонической сюиты.

В 1946 при активном участии Б. была основана оперная труппа (с 1947 — Английская оперная группа [English Opera Group]), на сравнительно скромные ресурсы которой рассчитаны работы Б. 2-й половины 1940-х: оперы *«Поругание Лукреции»* и «Альберт Херринг», обработка «Оперы нищего» (XVIII в.) и детская опера «Маленький трубочист». В первых двух разрабатывается еще одна кардинальная тема творчества Б. — покушение на невинность (в «Поругании Лукреции» она решена в трагическом, в «Альберте Херринге» — в комическом ключе). Тогда же появились и значительные произведения Б. для концертной эстрады: *«Путеводитель по оркестру для молодежи»* и *«Весенняя симфония»*. В 1948 по инициативе Пирса и Б. был учрежден фестиваль в *Олдбро* — их новом месте жительства.

Каждая очередная опера Б. — опыт освоения нового содержания, новых жанровых и стилистических сфер. За бытовой комедией «Альберт Херринг» последовали чисто «мужская» психологическая драма *«Билли Бадд»*, исторический костюмный спектакль «Глориана», символистская фантасмагория *«Поворот винта»* и волшебная сказка *«Сон в летнюю ночь»*. В опере «Оуэн Уингрейв» предметом художественного исследования становится конфликт между семейной традицией и личным выбором (герой оперы — отпрыск военной семьи, ставший пацифистом), а в *«Смерти в Венеции»* — мучительное стремление к недостижимому идеалу. По своим масштабам три последние оперы находятся посередине между камерными «Альбертом Херрингом» и «Поворотом винта» и «большими» «Билли Баддом» и «Глорианой» (обе писались для театра *Ковент-Гарден;* поводом для создания «Глорианы» — на сюжет из жизни английской королевы Елизаветы I, с аллюзиями на английскую придворную музыку рубежа XVI—XVII вв. — стало восшествие на престол Елизаветы II). По мере расширения жанрово-стилистического диапазона творчества Б. его язык обогащался элементами, выходящими за рамки тональной системы. В «Повороте винта» и некоторых более поздних опусах использованы 12-тоновые структуры, а в цикле небольших музыкально-литургических драм, названных церковными притчами (*«Река кроншнепов»*, «Пещное действо» и *«Блудный сын»*), — средневековые церковные лады и пентатоника, восходящая к традиционной дальневосточной музыке. Ориентальные черты — прежде всего ассоциации со звучанием индонезийского гамелана и японского оркестра гагаку — присутствуют и в инструментовке ряда опусов Б., созданных с середины 1950-х, когда Б. и Пирс предприняли свое первое путешествие по Дальнему Востоку. Со временем в музыке Б. возрастает роль двухголосной фактуры (в т. ч. благодаря широкому использованию облигатных инструментов для сопровождения вокальных партий), гетерофонии, звукоизобразительных фигур, прямой иллюстративности. Развитие авангардных тенденций в британской музыке 1960-х никак не сказалось на творчестве Б., чья принципиальная позиция заключалась в отрицании всякой элитарности: «я хочу, чтобы моя музыка была полезна людям, нравилась им, украшала их жизнь».

К важнейшим работам Б., помимо опер, принадлежит монументальный *«Военный реквием»*. Значительное место в его наследии занимают произведения для виолончели, созданные для *Ростроповича:* Соната для виолончели и фп., Симфония для виолончели с оркестром и три сольные сюиты. С мыслью о других любимых исполнителях — *Фишере-Дискау* и *Вишневской* — писались «Песни и поговорки Уильяма Блейка» и цикл на слова Пушкина «Эхо поэта». В ряду многочисленных произведений концертных жанров, написанных для Пирса, выделяются вокальные циклы «Зимние слова», *«Ноктюрн»* и «Шесть фрагментов из Гёльдерлина». Под конец жизни Б. вновь обратился к камерно-инструментальному жанру (3-й струнный квартет).

Б. выступал как дирижер и пианист-ансамблист, мастерски исполняя не только свою музыку, но и произведения других композиторов, от Пёрселла до Шостаковича (последний посвятил Б. свою 14-ю симфонию, тогда как Б. Шостаковичу — церковную притчу «Блудный сын»). В дискографии Б.-дирижера, помимо образцовых интерпретаций собственных произведений, выделяются превосходные записи «Бранденбургских концертов» Баха и «Сцен из „Фауста" Гёте» Шумана с *Английским камерным оркестром;* искусство Б.-пианиста увековечено в записях произведений Моцарта, Шуберта, *Дебюсси* для 2 фп. и фп. в 4 руки (со С. *Рихтером*), сонат Шуберта и Дебюсси (с Ростроповичем), вокальных циклов и отдельных песен Шуберта и Шумана (с Пирсом).

Исключительные заслуги Б. перед английской музыкой были отмечены многочисленными наградами. В 1976 он первым из музыкантов удостоился титула лорда. Памяти Б. посвящен Cantus *Пярта* для струнных и колокола (1977).

Оперы: «Питер Граймс» (Peter Grimes), в 3 актах с прологом соч. 33, либр. М. Слейтера по Дж. Крэббу (1945, Лондон); «Поругание Лукреции» (The Rape of Lucretia), кам., в 2 актах соч. 37, либр. Р. Данкана по А. Обэ (1946, Глайндбёрн); «Альберт Херринг» (Albert Herring), комич. опера в 3 актах соч. 39, либр. Э. Крозье по Г. де Монассану (1947, Глайндбёрн); «Маленький трубочист» (The Little Sweep), дет. опера, 2-я часть развлекательного предст. для детей «Давайте создадим оперу» (Let's Make an Opera) соч. 45, либр. Крозье (1949, Олдбро); «Билли Бадд» (Billy Budd), в 4 актах соч. 50, либр. Крозье и Э. М. Форстера по Г. Мелвиллу (1951, Лондон, 2[в 2 актах с прологом и эпилогом]/1960); «Глориана» (Gloriana), в 3 актах соч. 53, либр. У. Плоумера по Л. Стрейчи (1953, Лондон); «Поворот винта» (The Turn of the Screw), кам., в 2 актах с прологом соч. 54, либр. М. Пайпер по Г. Джеймсу (1954, Венеция); «Ноев потоп» (Noye's Fludde), одноакт. дет. опера соч. 59 по ср.-век. честерскому мираклю (1958, Олдбро); «Сон в летнюю ночь» (A Midsummer Night's Dream), в 3 актах соч. 64, либр. Б. и Пирса по Шекспиру (1960, Олдбро); «Оуэн Уингрейв» (Owen Wingrave), в 2 актах соч. 85, либр. М. Пайпер по Г. Джеймсу (1971, Лондон, ТВ); «Смерть в Венеции» (Death in Venice), в 2 актах соч. 88, либр. Пайпер по Т. *Манну* (1973, Олдбро).

Церк. притчи (одноакт., для группы певцов и 7—8 инстр., либр. У. Плоумера, пост. в Олдбро): «Река кроншнепов» (Curlew River) соч. 71, по Дз. Мотомасе (1964); «Пещное действо» (The Burning Fiery Furnace) соч. 77, по Дан. 1—3 (1966); «Блудный сын» (The Prodigal Son) соч. 81, по Лк. 15 (1968).

Др. произв. для театра: «Пол Баньян» (Paul Bunyan), оперетта в 2 актах с прологом соч. 17, либр. У. Х. Одена (1941, Нью-Йорк, 2/1975); «Принц пагод» (The Prince of the Pagodas), балет в 3 актах соч. 57, либр. Дж. Крэнко (1957, Лондон); «Золота тщета» (The Golden Vanity), водевиль для дет. гол. и фп. соч. 78, либр. К. Грэма по староангл. балладе (1966, Олдбро).

Орк. муз.: «Два портрета» (Two Portraits), стр. (1930); Двойной концерт для скр. и альта с орк. (1932); Симфониетта для кам. орк. соч. 1 (1932); «Простая симфония» (Simple Symphony) для стр. соч. 4 (1934); «Русские похороны» (Russian Funeral) для медн. дух. и уд. (1936); «Вариации на тему Фрэнка Бриджа» (Variations on a Theme of Frank Bridge) для стр. соч. 10 (1937); Концерт для фп. с орк. соч. 13 (1938, 2/1945); Концерт для скр. с орк. соч. 15 (1939, окончат. ред. 1965); «Молодой Аполлон» (Young Apollo) для фп. и стр. соч. 16 (1939); «Канадский карнавал» (Canadian Carnival) соч. 19 (1939); «Симфония-реквием» (Sinfonia da Requiem) соч. 20 (1940); «Развлечения» (Diversions) для фп. (левой руки) с орк. соч. 21 (1940, окончат. ред. 1955); «Американская увертюра» (An American Overture, 1941); «Шотландская баллада» (Scottish Ballad) для 2 фп. с орк. соч. 26 (1941); Прелюдия и фуга для 18 стр. соч. 29 (1943); «Четыре морские интерлюдии» (Four Sea Interludes) соч. 33а и Пассакалья соч. 33б из оперы «Питер Граймс» (1945); «Путеводитель по оркестру для молодежи: вариации и фуга на тему Генри Пёрселла» (The Young Person's Guide to the Orchestra: Variations and Fugue on a Theme of Henry Purcell) соч. 34 (1945); «Увертюра на случай» (Occasional Overture) соч. 38 (1946); Симфония для влч. с орк. соч. 68 (1963); Сюита на темы англ. нар. песен соч. 90 (1974); «Слезы: размышления на песню Дж. Дауленда» для альта и стр. соч. 48а (1976, обр. произв. для альта и фп. 1950 года).

Для 1—4 инстр.: ранние произв. для фп., стр. квартета и др. кам.-инстр. анс. (до 1933); Фантазия для гоб. и стр. трио соч. 2 (1932); «Каникулярный дневник» (Holiday Diary), сюита для фп. соч. 5 (1934); «Две пьесы о насекомых» (Two Insect Pieces) для гоб. и фп. (1935); Сюита для скр. и фп. соч. 6 (1935); 2 колыбельные для 2 фп. (1936); «Временные вариации» (Temporal Variations) для гоб. и фп. (1936); «Побудка» (Reveille), конц. этюд для скр. и фп. (1937); Moderato и Ноктюрн для фп. (1940); «Интродукция и рондо-бурлеска» (Introduction and Rondo alla burlesca) и «Элегическая мазурка» (Mazurka elegiaca) для 2 фп. соч. 23а и б (1940—41); 1-й стр. квартет соч. 25 D (1941); 2-й стр. квартет соч. 36 C (1945); Прелюдия и фуга на тему Виктории для орг. (1946); «Слезы: размышления на песню Дж. Дауленда» (Lachrymae: Reflections on a Song of John Dowland) для альта и фп. соч. 48 (1950); «Шесть метаморфоз по Овидию» (Six Metamorphoses after Ovid) для гоб. соч. 49 (1951); Скерцо и «Альпийская сюита» (Alpine Suite) для 3 блокфл. (1955); «Фанфара для св. Эдмундсбёри» (Fanfare for St Edmundsbury) для 3 труб (1959); Соната для влч. и фп. соч. 65 C (1961); Ноктюрн для фп. (1963); «Ноктюрн» (Nocturnal) по Дж. Дауленду для гит. соч. 70 (1963); 1-я сюита для влч. соч. 72 (1964); вариации «Близнецы» (Gemini Variations) на тему *Кодая* для фл., скр. и фп. в 4 руки (всего 2 исполн.) соч. 73 (1965); 2-я сюита для влч. соч. 80 (1967); Сюита для арфы соч. 83 (1969); 3-я сюита для влч. соч. 87 (1971, 2/1974); 3-й стр. квартет соч. 94 (1975); тема «*Захер*» (Sacher) для влч. (1976).

Для хора a cappella: «Гимн Деве» (A Hymn to the Virgin), сл. анон. (1930, 2/1934); «Рождество Христово» (Christ's Nativity), сюита, сл. разных авт. (1931); «Родился Младенец» (A Boy was Born), хор. вариации соч. 3, сл. анон. и К. Россетти (1933); «Поддержите демократию» (Advance Democracy), сл. Р. Суинглера (1938); AMDG, сл. Дж. М. Хопкинса (1939); «Гимн св. Цецилии» (Hymn to St Cecilia) соч. 27, сл. У. Х. Одена (1942); «Пять песен о цветах» (Five Flower Songs) соч. 47, сл. разных авт. (1950); «Голоса для дня нынешнего» (Voices for Today) с орг. ad lib. соч. 75, сл. Вергилия и др. (1965); «Священное и мирское» (Sacred and Profane), 8 стихотв. из ср.-век. поэзии (1975).

Для хора (в т. ч. с солистами) и орг.: Jubilate Deo (1934); Te Deum (1934); «Возрадуйтесь Агнцу» (Rejoice in the Lamb), праздничная кантата соч. 30, сл. К. Смарта (1943); «Праздничный Te Deum» (Festival Te Deum) соч. 32 (1944); «Свадебный гимн» (A Wedding Anthem) соч. 46, сл. Р. Данкана (1949); «Гимн св. Петру» (Hymn to St Peter) соч. 56а (1955); Антифон соч. 56б, сл.

Дж. Герберта (1956); Missa brevis (Короткая месса), дет. хор, орг. соч. 63 (1959); Jubilate Deo (1961); Venite exultemus Domino (1961); «Гимн св. Колумбы» (A Hymn of St Columba, 1962).

Для хора с фп.: песни (1932—33); «Под вечер в пятницу» (Friday Afternoons), 12 дет. песен соч. 7, сл. разных авт. (1935); «Причуда» (Fancie), унисонный хор, сл. Шекспира (1961); «Быки» (The Oxen), жен. хор, сл. Т. Харди (1967).

Др. хор. муз.: Te Deum, версия для хора со стр. орк. и фп. (1934); «Пацифистский марш» (Pacifist March) для 2-гол. хора с орк., сл. Р. Данкана (1937); «Баллада о героях» (Ballad of Heroes) для сопр. или тен., хора и орк. соч. 14, сл. Р. Суинглера и У. Х. Одена (1939); «Обряд Рождественских гимнов» (A Ceremony of Carols) для дет. хора с арфой соч. 28, сл. разных авт. и анон. (1942); «Св. Николай» (St Nicolas) для тен., дет. голосов, хора, фп. в 4 руки, уд., орг. и стр. орк. соч. 42, сл. Э. Кроше (1948); «Весенняя симфония» (Spring Symphony) для сопр., к.-а., тен., смеш. и дет. хоров и орк. соч. 44, сл. из англ. поэзии (1949); Cantata academica, carmen basiliense («Академическая кантата, базельское песнопение») для сопр., к.-а., тен., баса, хора и орк. соч. 62, сл. хартии Базельского университета и др. (1959); «Военный реквием» (War Requiem) для сопр., тен., бар., смеш. и дет. хоров, кам. и симф. орк. и орг. соч. 66, текст лат. Реквиема и стихи У. Оуэна (1961); Псалом 150 для дет. хора и инстр. анс. соч. 67 (1962); «Кантата милосердия» (Cantata misericordium) для тен., бар., кам. хора, стр. квартета, стр. орк., фп., арфы и литавр соч. 69, сл. П. Уилкинсона (1963); «Детский крестовый поход» (Children's Crusade) для дет. гол., уд., 2 фп. и орг. соч. 82, сл. *Брехта* в англ. пер. (1968); «Приветственная ода» (Welcome Ode) для дет. хора и школьного орк. соч. 95, сл. Т. Деккера, Дж. Форда, Г. Филдинга и анон. (1976); «Прославим великих мужей» (Praise we Great Men) для сопр., м.-сопр., тен., баса, хора и орк., сл. Э. Ситуэлл, неоконч. (1976).

Для гол. с орк.: 4 франц. песни, сл. В. Гюго и П. Верлена (1928); «Наши отцы-охотники» (Our Hunting Fathers), симф. цикл для выс. гол. соч. 8, сл. У. Х. Одена, анон. и Т. Равенскрофта (1936); «Озарения» (Les illuminations) для выс. гол. и стр. орк. соч. 18, сл. А. Рембо (1939); «Серенада» (Serenade) для тен., влт. и стр. орк. соч. 31, сл. англ. поэтов (1943); «Ноктюрн» (Nocturne) для тен., 7 облигатных инстр. и стр. орк. соч. 60, сл. англ. поэтов (1958); «Федра» (Phaedra), драм. кантата для м.-сопр., стр., уд., влч. и клав. соч. 93, сл. Р. Лоуэлла по Расину (1975).

Для гол. или неск. гол. с инстр.: ранние песни для гол. с фп. (до 1936); «На этом острове» (On this Island), 5 песен для выс. гол. с фп. соч. 11, сл. У. Х. Одена (1937); др. песни для гол. с фп. на сл. Одена и др. (1937—42); «Семь сонетов Микеланджело» (Seven Sonnets of Michelangelo) для тен. с фп. соч. 22 (1940); «Священные сонеты Джона Донна» (The Holy Sonnets of John Donne), 9 песен для тен. с фп. соч. 35 (1945); Кантик № 1 (Canticle I) для тен. с фп. соч. 40, сл. Ф. Куорлса (1947); «Волшебство колыбельных» (A Charm of Lullabies), 5 песен для м.-сопр. с фп. соч. 41, сл. разных поэтов (1947); Кантик № 2 «Авраам и Исаак» (Abraham and Isaac) для к.-а. и тен. с фп. соч. 51, сл. ср.-век. честерского миракля (1952); «Зимние слова» (Winter Words), 8 песен для выс. гол. с фп. соч. 52, сл. Т. Харди (1953); Кантик № 3 для тен., влт. и фп. соч. 55, сл. Э. Ситуэлл (1954); 3 песни для тен., влт. и фп., сл. Ситуэлл (1956); «Китайские песни» (Songs from the Chinese), 6 песен для тен. с гит. соч. 58, пер. А. Уэйли (1957); «Шесть фрагментов из Гельдерлина» (Sechs Hölderlin-Fragmente) для тен. с фп. соч. 61 (1958); «Песни и поговорки Уильяма Блейка» (Songs and Proverbs of William Blake), 7 песен для бар. с фп. соч. 74 (1965); «Эхо поэта» (The Poet's Echo), 6 песен для выс. гол. с фп. соч. 76, сл. Пушкина (1965); «Кто эти дети?» (Who are these Children?), 12 песен для тен. с фп. соч. 84, сл. У. Соутара (1969); Кантик № 4 «Путешествие волхвов» (The Journey of the Magi) для к.-тен., тен. и бар. с фп. соч. 86, сл. Т. С. Элиота (1971); Кантик № 5 «Смерть св. Нарцисса» (The Death of Saint Narcissus) для тен. с арфой соч. 89, сл. его же (1974); «Подарок на день рождения» (A Birthday Hansel), 7 песен для тен. с арфой соч. 92, сл. Р. Бёрнса (1975).

Муз. к фильмам (1935—38), **радиопередачам** (1937—46), **театр. спект.** (1935—55).

Обр. англ., франц., шотл., ирл. нар. песен для гол. с фп., гол. с гит., гол. с арфой, гол. с орк. (1941—76).

Обр. произв. др. комп., в т. ч. «Музыкальных вечеров» (Soirées musicales) Россини (1936), произв. Пёрселла (1939—71), «Оперы нищего» (The Beggar's Opera) Гея—Пепуша (XVIII в.) (1948); каденции к концертам Гайдна и Моцарта.

Ст. о муз. в сб. Britten on Music (Oxford, 2003).

Лит.: I. Holst. Britten (London, 1963, 3/1980); E. W. White. Benjamin Britten: his Life and Operas (London, 1970, 2/1983); A. Kendall. Britten (London, 1973); Л. Ковнацкая. Бенджамин Бриттен (М., 1974); P. Evans. The Music of Benjamin Britten (London, 1979, 2/1996); A. Blyth. Remembering Britten (London, 1981); C. Palmer, ed. The Britten Companion (London, 1984); H. Carpenter. Benjamin Britten: a Biography (London, 1992); M. Cooke, ed. The Cambridge Companion to Benjamin Britten (Cambridge, 1999); D. Matthews. Britten (Life and Times) (London, 2002).

Бродски-квартет (Brodsky Quartet). Английский струнный квартет, основан в 1972 группой учащихся музыкальной школы, назван в честь русского скрипача Адольфа Бродского (1851—1929) и его знаменитого в свое время квартета. Первая скрипка до 1999 — Майкл Томас (Thomas, p. 1960), его сменил Эндрю Хейверон (Haveron, p. 1975). Ансамбль специализируется прежде всего на Бетховене и на музыке XX в., от *Яначека, Шёнберга, Шостаковича* и *Бриттена* (дискография Б.-к. включает элегантные, ритмически раскованные, технически отшлифованные интерпретации их квартетов) до опусов, написанных для Б.-к. композиторами разных направлений, в т. ч. работающими на стыке академической и *поп-музыки;* широкую известность приобрели совместные альбомы Б.-к. и английского песенника Элвиса Костелло (Costello, p. 1954), исландской поп-певицы Бьорк (Björk, p. 1966) и Пола Маккартни из группы *Битлз.*

Брубек (Brubeck), Дэйв (собств. Дэвид Уоррен) (p. 6.12.1920, Конкорд, Калифорния). Американский джазовый пианист и композитор. В 13 лет начал карьеру профессионального джазмена. Получил академическое музыкальное образование; отслужив в действующей армии (1942—45), прошел курс композиции у *Мийо* в Миллс-колледже (Окленд, Калифорния), где создал экспериментальный ансамбль Джазовая мастерская (Jazz Workshop Ensemble). В 1949 основал трио своего имени (Dave Brubeck Trio: фп., ударные и бас). В 1951 к ансамблю присоединился саксофонист Пол Десмонд (Paul Desmond, 1924—1977). Этот квартет базировался в Сан-

Франциско и с большим успехом выступал в университетских кампусах. Б. и его музыканты работали в относительно сдержанной («прохладной», англ. cool) манере, не без своеобразной интеллектуальной изысканности. Их самой значительной работой считается альбом 1959 года Time Out с композициями в необычных размерах (особенно популярна сочиненная Десмондом пьеса Take Five, на 5/4). В сходном духе выдержаны альбомы начала 1960-х — Time Further Out, Time in Outer Space и Time Changes. В 1967 Б. и саксофонист Джерри Маллиген (Mulligan, 1927—1996) создали новый квартет (просуществовал до 1973). В дальнейшем Б. сформировал ряд других ансамблей, в т. ч. с участием своих сыновей. Перу Б. принадлежит ряд крупных произведений в традиционных академических формах, в т. ч. «Праздничная месса к надежде» (Festival Mass to Hope, 1980; по ее завершении Б. перешел в католицизм).

Брузон (Bruson), Ренато (р. 13.1.1936, Эсте). Итальянский певец (баритон). Учился в Падуе. Дебютировал в 1961 в Сполето (ли Луна). В 1969 впервые выступил в *Метрополитен-опера* (Энрико в «Лючии ди Ламмермур»). С 1972 карьера Б. связана прежде всего с театром *Ла Скала*, он поет и на других крупнейших сценах мира. Большой мастер бельканто и многогранный артист, в 1970—90-х был ведущим исполнителем партий в операх Верди (от «Набукко» до «Отелло» и «Фальстафа») и Доницетти. В репертуаре Б. фигурируют также Моцарт (Дон Жуан), Пуччини (Скарпиа), партии из редко исполняемых опер XVIII в. и др. Среди многочисленных работ Б., зафиксированных на дисках и видео, — Поза и Ричард II/у *Аббадо*, Ричард II/у *Шолти*, Риголетто II/у *Синополи* и незабываемый Фальстаф II/у *Джулини* (1982).

Бруннер (Brunner), Эдуард (р. 14.7.1939, Базель). Швейцарский кларнетист. Учился в Базеле, затем в Парижской консерватории у выдающегося виртуоза Луи Каюзака (Cahusac, 1880—1960). До начала 1990-х был первым кларнетистом СО *Баварского радио*, с 1992 — профессор Саарбрюккенской ВМШ. Известнейший современный исполнитель, владеет универсальным репертуаром, в котором заметное место занимает новейшая музыка; искусством Б. вдохновлены произведения *Юна, Куртага, Денисова*, К. *Альфтера, Губайдулиной, Канчели, Лахенмана, Мейера, Рима* и др. Выступает и записывается со многими крупнейшими инструменталистами; среди его ансамблевых партнеров — *Николе, Брендель, Холлигер, Гутман, Каган, Кремер, Хаген-квартет*.

Брюгген (Brüggen), Франс (р. 30.10.1934, Амстердам). Нидерландский флейтист и дирижер. Учился в Амстердамском музыкальном лицее (флейта) и Амстердамском университете (музыковедение). Рано приобрел международную известность как виртуозный исполнитель на старинных продольных флейтах; помимо музыки XVIII в. играл написанные по его заказу произведения современных композиторов, в т. ч. *Берио* и *Андриссена*, и основал ансамбль новой музыки Sourcream. В 1981 основал в Амстердаме Оркестр XVIII века (Orchestra of the Eighteenth Century), специализирующийся на *аутентичном исполнении* музыки не только XVIII, но и первых десятилетий XIX в., вплоть до Россини и Мендельсона. О выдающихся достоинствах оркестра Б. — одного из самых популярных современных коллективов этого рода — особенно ярко свидетельствуют энергичные и острохарактерные интерпретации симфоний Гайдна, Моцарта, Бетховена и Шуберта. Б. дирижирует и другими камерными, а также симфоническими оркестрами. Главный приглашенный дирижер *Оркестра Века Просвещения* (с 1992). В 1991 дебютировал как оперный дирижер («Идоменей» Моцарта в Нидерландской опере). Среди учеников Б. — Бартольд *Кёйкен*.

Буги-вуги (boogie-woogie). Стиль исполнения *блюзов* на фп., зародившийся в начале XX в. и получивший особенно широкое распространение после 1938: левой рукой пианист в быстром темпе повторяет одно и то же 12-тактовое блюзовое последование, чаще всего ломаными октавами, а правой импровизирует в свободном ритме.

Будапештский квартет (Budapest Quartet). Струнный квартет, основан в 1917 оркестрантами Королевской оперы в Будапеште, выступал до 1967. До 1932 1-й скрипкой был Эмиль Хаузер (Hauser), его сменил Иосиф Ройзман (Roisman). К 1936 квартет состоял из музыкантов российского происхождения. С начала 1920-х гастролировал по всему миру, а в 1938 обосновался в США; до 1962 официальным местопребыванием Б. к. была Библиотека Конгресса в Вашингтоне. Почти ежегодно выступал с исполнением полного цикла квартетов Бетховена, между 1933 и 1961 по меньшей мере трижды записал все квартеты; эти записи снискали большой успех и считались эталонными. К выдающимся памятникам ансамблевого исполнительства принадлежат также записи произведений Моцарта и Брамса в интерпретации музыкантов Б. к. с участием пианистов *Сэлла, Серкина* и *Кёрзона*, альтиста Уолтера Трэмплера (Trampler, 1915—1997), кларнетистов *Гудмена* и Дэвида Оппенхайма (Oppenheim, 1922—2007) и др.

Один из членов Б. к., Александр Шнайдер (Schneider, 1908—1993, 2-я скрипка в 1932—44 и 1955—67), был также постоянным ансамблевым партнером *Касальса*, некоторое время возглавлял собственный квартет, в 1972 основал камерный оркестр Brandenburg Players, выступал с оркестрами США как приглашенный дирижер.

Бузони (Busoni), Ферруччо (Данте Микеланджело Бенвенуто) (1.4.1866, Эмполи, — 27.7.1924, Берлин). Композитор, пианист, дирижер, педагог, литератор. Сын музыкантов, немки и итальянца, принадлежал в равной степени к обеим культурам. Сочинял и концертировал с 7—8 лет. В 1876 семья Б. обосновалась в Граце, где он в 1880—81 занимался у видного композитора и педагога Реми (Rémy, псевдоним Вильгельма Майера [Mayer, 1831—1898]). Продолжил образование в Лейпциге (1885—88), затем некоторое время преподавал игру на фп. в Хельсинки, где с ним общался молодой *Сибелиус*. В 1890 стал победителем санкт-петербургского *конкурса* Антона Рубинштейна как композитор. После недолгого периода работы в Москве переехал в США, а в 1894 обос-

новался в Берлине. Вел классы исполнительского мастерства в Веймаре (1900—01), Вене (1907—08), Базеле (1910). Среди учеников Б. — видные пианисты Эгон Петри (Petri, 1881—1962), *Штойерман*, *Хаскил*. В 1913 возглавил Болонский музыкальный лицей, но вскоре подал в отставку, поскольку его новаторские устремления не нашли отклика в Италии. В конце 1915, после длительного турне по США, поселился в Швейцарии. В 1920 вернулся в Берлин, чтобы занять должность профессора композиции Прусской академии искусств; среди его учеников этого периода — композитор, в будущем известный педагог Владимир Фогель (Vogel, 1896—1984), *Митропулос*, *Вайль*.

Широкая публика знала и знает Б. прежде всего как пианиста-виртуоза (выступал до 1922) и автора бравурных фортепианных транскрипций и парафраз, из которых наибольшей популярностью доныне пользуется переложение Чаконы Баха. Следуя примеру Антона Рубинштейна, Б. устраивал циклы «исторических концертов», в которых исполнял музыку разных эпох, уделяя преимущественное внимание Баху, Листу и Моцарту. Как дирижер, организатор музыкальной жизни и музыкальный писатель, Б. проявлял более последовательный интерес к новому. В программах симфонических концертов, которые он давал в Берлине между 1902 и 1909, фигурировали произведения *Дебюсси*, *Бартока*, Сибелиуса, других композиторов-современников. Постоянный контакт с новой музыкой способствовал расширению стилистического и жанрового диапазона собственного творчества Б. Вершина его первого периода — огромный по объему, тяжеловесный пятичастный Фортепианный концерт с хоровым финалом на текст «Гимна Аллаху» датского драматурга Адама Эленшлегера (Oehlenschlaeger); здесь Б. еще предстает эпигоном листовского «трансцендентного» пианизма. Немного времени спустя Б. проявил себя подлинным модернистом, опубликовав небольшую книгу Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst («Эскиз новой эстетики музыкального искусства»), где предугаданы, в частности, *микрохроматические интервалы* и *электронная музыка*. Центральная мысль книги гласит: «Музыка рождена свободной, и ее предназначение — вернуть себе свободу». Важнейшим проявлением «несвободы» музыки, по мнению Б., выступает императив следования традиционным, устоявшимся архитектоническим схемам; Б. призывает вернуться к «естественному развертыванию мотивов», не скованному «архитектоническими, акустическими и эстетическими догмами». Под непосредственным влиянием Б. формировались взгляды некоторых представителей «левого» крыла музыки первых десятилетий XX в., в т. ч. *Вареза* и *Лурье*, однако сам Б. в своем творчестве так и не стал революционером и лишь изредка и в умеренных дозах отдавал должное новейшим тенденциям. Отдельные произведения для фп., созданные после публикации книги («Элегии», «Контрапунктическая фантазия» на темы из «Искусства фуги» Баха, 1-я и особенно 2-я сонатина), свидетельствуют о том, что Б. не остался равнодушен к опытам высоко ценимого им *Шёнберга* по расширению границ тональности. Свое представление об органическом, «естественном» развертывании музыкальных идей Б. впечатляюще воплотил в «Элегической колыбельной» — самой известной и, вероятно, самой утонченной и совершенной по выполнению из всех его оркестровых партитур (Б. посвятил ее памяти матери).

В 1922, в открытом письме редактору музыкального журнала Melos, Б. сформулировал еще одну важную эстетическую концепцию, которую он назвал «младоклассичностью» (нем. junge Klassizität, ср. *Неоклассицизм*). Неодобрительно относясь к традиции субъективной программности, заложенной Бетховеном в его 9-й симфонии и развитой Вагнером, Б. призывал к синтезу всего лучшего, что было создано в рамках «чистой», абсолютной музыки со времен Баха и Моцарта. Сложный комплекс разнонаправленных творческих устремлений — «младоклассичности» и «модернизма», итальянской легкости и немецкой основательности, листовской порывистости и моцартовской уравновешенности — воплотился в коротких операх Б. «Арлекин» и «*Турандот*», восходящих к гротескной итальянской комедии масок (commedia dell'arte), и неоконченной большой философской опере «*Доктор Фауст*». Герой последней — другое «Я» самого композитора — неутомимо стремится к преумножению знания и опыта, жертвуя целостностью собственной личности и обретая покой лишь после того, как из посеянных им духовных семян рождается новое. Либретто этих опер, написанные самим Б. на немецком языке, свидетельствуют о его блестящем литературном даре и поэтическом мастерстве, а их музыка местами отличается незаурядной выразительной силой; лишь некоторый недостаток мелодического обаяния мешает им занять почетное место в ряду оперных шедевров XX в.

Оперы (либр. Б.): «Выбор невесты» (Die Brautwahl), по Э. Т. А. Гофману, в 3 актах (1908—11, пост. 1912, Гамбург); «Арлекин, или Окна» (Arlecchino, oder Die Fenster) соч. 50, одноакт. (1916, пост. 1917, Цюрих); «Турандот» (Turandot), по К. Гоцци, в 2 актах (1917, там же); «Доктор Фауст» (Doktor Faust), в 8 сценах (1916—24, неоконч., завершена Филиппом Ярнахом [Jarnach], пост. 1925, Дрезден).

Орк. муз. (осн. произв.): Концертштюк для фп. с орк. соч. 31a (1890); 2-я сюита для орк. «Воинственная» (Geharnischte Suite) соч. 34a (1895, 2-я ред. 1903); Концерт для скр. с орк. соч. 35a (1897); «Увертюра к комедии» (Lustspielouvertüre) соч. 38 (1897); Концерт для фп. с орк. соч. 39, с муж. хором в финале, сл. А. Эленшлегера (1904); «Турандот» (Turandot), сюита из муз. к пьесе К. Гоцци соч. 41 (1905); Элегия № 1 «Элегическая колыбельная» (Berceuse élégiaque) соч. 42 (1909); Элегия № 2 «Симфонический ноктюрн» (Nocturne symphonique) соч. 43 (1913); «Индейская фантазия» (Indianische Fantasie) для фп. с орк. соч. 44 (1914); Элегия № 3 «Рондо-арлекинеска» (Rondò arlecchinesco) соч. 46 (1915); Элегия № 4 «Индейский дневник-2: Хороводная песнь духов» (Indianisches Tagebuch, II: Gesang vom Reigen der Geister) соч. 47 (1915); Концертино для клар. и мал. орк. соч. 48 (1918); Элегии № 5 и 6 «Сарабанда и шествие: два этюда к „Доктору Фаусту"» (Sarabande und Cortège: Zwei Studien zu Doktor Faust) соч. 51 (1918—19); Дивертисмент для фл. с орк. соч. 52 (1920); «Танцевальный вальс» (Tanzwalzer) соч. 53 (1920); «Романс и скерцо» (Romanza e scherzoso) для фп. с орк. соч. 54 (1921).

Кам.-инстр. муз. (осн. произв.): Стр. квартет соч. 26 d (ок. 1887); 1-я соната для скр. и фп. соч. 29 e (ок. 1890); 2-я соната для скр. и фп. соч. 36a e (1900).

Фп. муз. (осн. произв.): 24 прелюдии соч. 37 (1881); 6 этюдов соч. 16 (1883); «Вариации и фуга в свободной форме на Прелюдию c-moll Шопена» (Variationen und Fuge in freier Form über Fr. Chopins c-moll Präludium) соч. 22 (1884, 2/1922, под назв. «Десять вариаций» [Zehn Variationen]); 2 пьесы соч. 30a (1890, 2/1914, под назв. «Две танцевальные пьесы» [Zwei Tanzstücke]); «Балетная сцена № 4» (Ballettszene no. 4) соч. 33a (1894, 2/1913, под назв. «Вальс и галоп» [Walzer und Galopp]); 6 пьес соч. 33b (1895—96); «Элегии» (Elegien), 6 пьес (1907); «Контрапунктическая фантазия» (Fantasia contrapuntistica) на осн. последней, неоконч. фуги из «Искусства фуги» Баха (полная ред. 1910, сокращенная ред. 1912, ред. для 2 фп. 1922); [1-я] сонатина (1910); 2-я сонатина (Sonatina seconda, 1912); «Индейский дневник-1» (Indianisches Tagebuch, I, 1915); [3-я] сонатина «для детей» (ad usum infantis, 1915); Импровизация на хорал Баха Wie wohl ist mir, 2 фп. (1916); Фантазия и фуга a-moll и Канонические вариации и фуга по Баху (1916–17); [4-я] сонатина «на день Рождества Христова 1917» (in diem Nativitatis Christi MCMXVII); «Клавирное упражнение» (Klavierübung, 1917—22); [5-я] сонатина «в честь Иоанна Себастьяна Великого» (in signo Joannis Sebastiani Magni, 1918); Маленький концертный дуэт (Duettino concertante) на тему финала 19-го фп. концерта Моцарта (1919); [6-я] сонатина на темы оперы «Кармен» (1920); Токката (1920).

Фп. транскрипции произв. Баха, а тж. Моцарта, Вагнера (траурный марш из «Заката богов»), Брамса, Шёнберга (фп. пьеса соч. 11 № 2) и др.; каденции к фп. концертам Моцарта, скр. концертам Бетховена и Брамса.

Песни для гол. с орк. и для гол. с фп., хоры.

Редакции фп. произв. Баха, Бетховена, Листа и др.

Лит. работы: эссе, в т. ч. Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst (Trieste, 1907, 2/1916, рус. пер. «Эскиз новой эстетики музыкального искусства», СПб., 1912), Von der Einheit der Musik («О единстве музыки») (Berlin, 1922), афоризмы, оперные либр., стихи.

Лит.: G. Busoni. Erinnerungen an Ferruccio Busoni (Berlin, 1958); Г. Коган. Ферруччо Бузони (М., 1964, 2/1971); H. H. Stuckenschmidt: Ferruccio Busoni: Zeittafel eines Europäers (Zürich, 1967); J. Kindermann. Thematisch-chronologisches Verzeichnis der Werke von Ferruccio Busoni (Regensburg, 1980); S. Sablich. Busoni (Torino, 1982); A. Beaumont. Busoni the Composer (London and Boston, 1985); A. Beaumont, ed. Ferruccio Busoni: Selected Letters (London, 1987); A. Riethmüller. Ferruccio Busonis Poetik (Mainz, 1988); T. Levitz. Teaching New Classicality: Ferruccio Busoni's Master Class in Composition (Frankfurt, 1996).

Букофцер (Bukofzer), Манфред Ф(рид) (17.3.1910, Ольденбург, — 7.12.1955, Окленд, Калифорния). Американский музыковед немецкого происхождения. Учился в Хайдельберге (в т. ч. у *Бесселера*), Берлине (в т. ч. у А. *Шеринга*, *Закса* и *Хиндемита*) и Базеле у выдающегося музыковеда-медиевиста Жака Хандшина (Handschin, 1886—1955). С 1939 — в США; с 1941 преподавал в Калифорнийском университете (Беркли). Научное мировоззрение Б. основывалось на методе сравнительного анализа стилей. Классический в своем роде образец применения этого метода — пионерские исследования английской полифонии XIV—XV вв. в сопоставлении с континентальным материалом той же эпохи. Б. продемонстрировал значимость фигуры Джона Данстейбла (1-я половина XV в.) в общеевропейском масштабе и осуществил редакцию полного собрания его произведений (1953). Вершиной научного творчества Б. считается фундаментальный обзор музыки барокко (1947). Б. внес вклад и в другие области музыкальной науки, в т. ч. в этномузыкознание; в последние годы жизни Б. предметом его особого внимания были общие проблемы музыкознания, в т. ч. ее отношение к другим гуманитарным дисциплинам.

Осн. труды: Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen («История английского дисканта и фобурдона по теоретическим источникам») (Strasbourg, 1936); John Dunstable and the Music of his Time («Дж. Данстейбл и музыка его времени») // Proceedings of the Musical Association, LXV (1938—39); Music in the Baroque Era («Музыка эпоху барокко») (New York, 1947); Studies in Medieval and Renaissance Music («Исследования по музыке средневековья и Ренессанса») (New York, 1950); The Place of Musicology in American Institutions of Higher Learning («Место музыкознания в системе высшего образования США») (New York, 1957).

Букурешлиев (Boucourechliev), Андре (28.7.1925, София, — 12.11.1997, Париж). Французский композитор, музыкальный писатель болгарского происхождения. Учился на фортепианном отделении Софийской консерватории, с 1949 совершенствовался в парижской Эколь-нормаль (École normale de musique), там же в 1951—59 преподавал игру на фп. Концертировал как пианист. Начал сочинять в 1954, позднее посещал курсы новой музыки в *Дармштадте*, в 1956—59 сотрудничал с Миланской студией *электронной музыки* (Studio di fonologia musicale) под руководством *Мадерны* и *Берио*, с Группой музыкальных исследований (Groupe de recherches musicales) Французского радио и ТВ под руководством П. *Шеффера*. Композиции Б., созданные во 2-й половине 1950-х и в начале 1960-х и впоследствии частично исключенные им из своего авторского каталога, фигурировали в программах *Домен мюзикаль* под руководством *Булеза*. В отличие от Мадерны, Берио и Булеза Б. никогда не увлекался *серийной техникой*; до конца жизни он сохранил верность свободной *атональности*, изредка (прежде всего в «Тенях», сочиненных к 200-летию со дня рождения Бетховена) «оттеняя» ее вкраплениями из классики. В 1963—64 провел несколько месяцев в США, где общался с композиторами и художниками круга *Кейджа* и заинтересовался опытами *Брауна* в «открытой форме» (см. *Алеаторика*). На творческое развитие Б. существенно повлиял и трактат известного итальянского гуманитария Умберто Эко (Eco) «Открытое произведение» (Opera aperta, 1962). По возвращении во Францию Б. создал серию инструментальных партитур под общим названием «Архипелаг», где также реализуется идея открытой или мобильной формы. Единицы формы (фрагменты музыки, обладающие определенной законченностью и целостностью) представлены на нотных страницах «Архипелагов» в виде «островов»; исполнитель, подобно путешественнику, «переплывает» с одного острова на другой в избранном им самим порядке и волен либо подробно исследовать те или иные острова (играя соответствующие фрагменты медленно, повторяя их по нескольку раз и т. п.), либо бросать на них беглый взгляд, либо обходить их стороной. Внутри «островов» допускается значительная вари-

бельность звуковысотных и ритмических характеристик: заданные интервальные структуры могут трактоваться как последования звуков или как созвучия, отношения длительностей указываются приблизительно и эскизно. По утверждению Б., партитура каждого из «Архипелагов» ограничивает круг возможностей, открывающихся перед исполнителями, но не предопределяет пути реализации этих возможностей. Специфика подхода Б. к музыкальной композиции отражена в заглавии 5-го, самого радикального из «Архипелагов»: «Анархипелаг» (входящие в его состав инструментальные партии могут исполняться по отдельности, как самостоятельные произведения). По тому же принципу, что и «Архипелаги», построен более поздний Концерт для фп. и оркестра. Для структурирования своих «открытых форм» Б. прибегал и к другим метафорам — таким, как «береговые ориентиры», франц. Amers (в партитуре одноименного опуса, посвященного выдающемуся поэту Сен-Жон Персу [Saint-John Perse, 1887—1975], автору поэмы Amers, единицы формы расположены в виде розы компаса), «созвездия», «спутники». В иных, по преимуществу поздних, произведениях Б. «архипелаги» вписаны в контекст обычной («закрытой») формы. Заметное место в творчестве Б. занимает музыка для фп.; его «Шесть этюдов по Пиранези» — интересный опыт сочетания открытой формы с «трансцендентной» виртуозностью в традициях романтизма.

Б. работал ассистентом *Мессиана* в Парижской консерватории (1974—76), вел курс современных проблем музыкознания в Экс-ан-Прованском университете (1977—84) и семинары по новой музыке в Эколь-нормаль (1985—87), а также музыкальные передачи по радио и ТВ. Написал биографии ряда выдающихся композиторов, работы по общим вопросам музыкальной теории и по различным проблемам новой музыки.

Опера «Имя Эдипа» (Le nom d'Oedipe), либр. Э. Сису (Cixous) (1977, пост. 1978, Авиньон).

«Архипелаги» (Archipels, ед. Archipel): № 1, 2 фп. и 2 уд. ad lib. (1967); № 2, стр. квартет (1968); № 3, фп. и 6 уд. (1969); № 4, фп. (1970); № 5, «Анархипелаг» (Anarchipel), арфа, клав., орг., фп. и 2 уд. (1971).

Др. инстр. муз. (осн. произв.): «Тени (посвящение Бетховену)» (Ombres [Hommage à Beethoven]), 12 стр. (1970); «Гробница — памяти Ж.-П. Гезе́ка» (Tombeau — à la memoire de Jean-Pierre Guézec), клар. и уд. или фп. (1971); «Лица» (Faces), 2 орк., 2 дирижера (1971—72); «Береговые ориентиры» (Amers), 19 инстр. (1973); Концерт для фп. и орк. (1975); «Шесть этюдов по Пиранези» (Six études d'après Piranèse), фп. (1975); «Орион-1» (Orion I), орг. (1979); «Улисс» (Ulysse), ф.-п. и уд. (1981); «Орион-2» (Orion II), фп., 2 трубы, 3 трбн. и уд. (1982); «Орион-3» (Orion III), фп. (1982); «Ноктюрны» (Nocturnes), клар. и фп. (1984); «Волосы Вероники» (La chevelure de Bérénice), 20 инстр. (1988); «Зеркало-2» (Miroir II), стр. квартет (1990); «Квартет-3» (Quatuor III), стр. квартет (1995).

Вок. муз.: «Гродек» (Grodek), сопр., фл. и 3 уд., сл. Г. Тракля (1963, 2/1969); «Снежная постель» (Lit de neige), сопр. и 19 инстр., сл. П. Целана (1984); «Зеркало» (Le miroir), м.-сопр. и орк., сл. Ж.-П. Бюргара (1987); «Три фрагмента из Микеланджело» (Trois fragments de Michelangelo), сопр., фл. и фп. (1995).

Для магн.: Texte I (1958); Texte II, 2 магн. (1959); «Погребальная песнь» (Thrène) по неоконч. поэме С. Малларме (1974).

Осн. труды о муз.: Schumann (Paris, 1956, 2/1996); Beethoven (Paris, 1963, 2/1996); Stravinsky (Paris, 1982); Essai sur Beethoven («Опыт о Бетховене») (Arles, 1991); Le langage musical («Музыкальный язык») (Paris, 1993); Dire la musique («Высказать музыку»), сб. статей (Paris, 1995); Regards sur Chopin («Взгляды на Шопена») (Paris, 1996); Debussy. La révolution subtile («Дебюсси. Нежная революция») (Paris, 1998).

Лит.: F. Bayer. De Schönberg à Cage (Paris, 1981); F. Escal. Le compositeur et ses modèles (Paris, 1984).

Буланже (Boulanger), Надя (Жюльетт) (16.9.1887, Париж, — 22.10.1979, там же). Французский педагог композиции, дирижер, органистка. Дочь композитора и скрипача, профессора Парижской консерватории Эрнеста Александра Б. (1815—1900). В возрасте 10 лет поступила в Парижскую консерваторию, училась у Габриэля Форе и Шарля-Мари Видора (Widor, 1844—1937) (композиция), Луи Вьерна (Vierne, 1870—1937) и Александра Гильмана (Guilmant, 1837—1911) (орган) и др. До конца 1910-х создала ряд вокальных и инструментальных миниатюр, но после смерти своей сестры Лили (см. ниже) перестала сочинять. Творческий дар Б., судя по всему, был невелик, но она обладала обширными знаниями, феноменально острым слухом, блестящим аналитическим умом и была абсолютно компетентна во всех вопросах музыкальной теории и практики, что предопределило ее успехи на педагогическом поприще. Вела классы композиции в парижской Эколь-нормаль (École normale de musique, 1920—39) и в Американской консерватории Фонтенбло под Парижем (с 1921, директор с 1948). В 1940—46 работала в США, в т. ч. в Джульярдской школе (Нью-Йорк). В 1946—57 преподавала также в Парижской консерватории. Из композиторов-современников Б. выше всех ценила *Стравинского*, чья музыка, наряду с творчеством Форе, явилась тем эталоном, на который она ориентировалась в своей педагогической деятельности. Ее многочисленные европейские и американские ученики представляют разнообразные направления современной музыки, но в большинстве своем тяготеют к *неоклассицизму*: Б. была сторонницей строгой классической дисциплины и в своем классе не признавала «вольностей» в обращении с гармонией и контрапунктом. Среди наиболее известных воспитанников Б. — американцы *Копленд*, *Томсон*, Уолтер Пистон (Piston, 1894—1976), *Харрис* (все они до конца жизни сохранили верность ее эстетическим установкам), *Картер* и *Гласс*, плодовитый французский композитор Жан Франсе (Françaix, 1912—1997), польские композиторы *Бацевич*, Витольд Рудзиньский (Rudziński, 1913—2004), Михал Списак (Spisak, 1914—1965), *Сероцкий*, Войцех Киляр (Kilar, p. 1932), *Краузе* и *Мейер*, датчанин *Нёргор*. Школу Б. прошли и многие известные исполнители, в т. ч. *Кёрзон*, *Маркевич*, *Липатти*, Х. *Шеринг*, *Баренбойм*, *Гардинер*, Р. *Левин*. Авторитет и влияние Б. с неудовольствием воспринимались в лагере *авангарда*, где ее методы считали «близорукими». Как дирижер Б. пропагандировала музыку Возрождения и барокко, творчество своей сестры, исполняла произведения современных композиторов (осуществила премьеры «Литаний Черной Богоматери» *Пуленка* [1936] и концерта Стравинского *«Дамбартон-Оукс»* [1938]), а из

традиционного концертного репертуара — прежде всего Реквием Форе. Была первой женщиной, вставшей за пульт ряда ведущих оркестров, в т. ч. *Бостонского СО* и *Филадельфийского оркестра*. Самая известная запись Б. — собрание мадригалов Монтеверди в исполнении основанного ею в 1936 вокального ансамбля (Б. сопровождает пение игрой на фп.); благодаря этой записи, вышедшей в конце 1930-х, музыка Монтеверди впервые стала достоянием массовой аудитории. Б. приняла участие в премьерах Псалма 47 *Шмитта* (1904) и 1-й симфонии Копленда (1925), исполнив партию органа.

Лит.: A. Kendall. The Tender Tyrant: Nadia Boulanger, a Life Devoted to Music (London, 1976); B. Monsaingeon. Mademoiselle: entretiens avec Nadia Boulanger (Luynes, 1980); L. Rosenstiel. Nadia Boulanger: a Life in Music (New York, 1982); D. G. Campbell. Master Teacher: Nadia Boulanger (Washington, 1984); J. Spycket. Nadia Boulanger (Lausanne, 1987).

Ее сестра Лили (Мари Жюльетт Ольга) Б. (21.8.1893, Париж, — 15.3.1918, Мезн) — композитор. В раннем детстве обнаружила исключительные способности, в 1913 удостоилась Римской премии — самой почетной награды для молодых композиторов (первая женщина-лауреат). В ее небольшом по объему наследии центральное место занимает вокальная музыка, прежде всего произведения для хора и оркестра, проникнутые глубоким религиозным чувством (Псалмы 24, 129 и более масштабный Псалом 130, «Старая буддийская молитва» [Vieille prière bouddhique] с солирующим тенором). Последняя работа Лили Б., молитва Pie Jesu для сопрано, струнного квартета, арфы и органа, была записана под ее диктовку Надей Б. Сказочная опера Лили Б. «Принцесса Мален» (La princesse Maleine, по М. Метерлинку) осталась неоконченной.

Лит.: L. Rosenstiel. The Life and Works of Lili Boulanger (Rutherford, NJ, 1978); B. Stiévenard-Salomon. Lili Boulanger: l'oeuvre retrouvée (Paris, 1993).

Булез (Boulez), Пьер (р. 26.3.1925, Монбризон). Французский композитор и дирижер. В 1944—45 учился в Парижской консерватории у *Мессиана*, от которого унаследовал 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. В 1945—46 изучал *серийную технику* под руководством *Лейбовица* и вскоре дебютировал 1-й сонатой для фп. и Сонатиной для флейты и фп. — произведениями сравнительно скромных масштабов, выполненными в основном по рецептам *Шёнберга*. Другие, более значительные ранние опусы Б. — монументальная, смоделированная по бетховенским образцам, четырехчастная 2-я соната для фп., кантаты «Свадебный лик» и «Солнце вод» (обе — на сюрреалистические стихи Рене Шара [Char]), «Книга для квартета» — создавались под совместным влиянием обоих учителей, а через них также *Дебюсси* и *Веберна*. Индивидуальность Б. проявилась прежде всего в беспокойном, нередко агрессивном характере музыки, в обилии резких динамических, темповых, фактурных контрастов; для музыки Б. всех периодов особенно типично контрастное сопоставление длительно тянущихся звучаний и изломанных пассажей мелкими нотами. В начале 1950-х Б. демонстративно отошел от ортодоксальной додекафонии, которой его обучал Лейбовиц (в своем некрологе главе *Новой венской школы*, вызывающе озаглавленном «Шёнберг мертв», он объявил укорененную в позднем романтизме музыку Шёнберга эстетически неактуальной), и занялся экспериментами по серийной организации ритма, динамики, артикуляции (см. *Сериализм*). Их самым радикальным итогом стала 1-я книга «Структур» для 2 фп. К этому времени Б. вместе со *Штокхаузеном* уверенно возглавил молодое авангардное направление в европейской музыке; со 2-й половины 1950-х он вел курсы в *Дармштадте*, преподавал в Базеле, Париже и других центрах, ориентируя своих учеников и последователей в направлении многопараметровой серийной техники, мобильной или открытой формы (см. *Алеаторика*), других новейших приемов и методов композиции. У Б. учились композиторы *Ами* Поль Мефано (Méfano, p. 1937), *Элуа*, *Холлигер* и др.

Свою безоговорочную приверженность новому музыкальному порядку, новым техникам организации звукового материала Б. 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, «бесполезен». Впрочем, его взгляды смягчились под влиянием знакомства с творчеством таких не менее радикально настроенных, но не столь догматичных коллег, как *Кейдж*, *Варез*, *Ксенакис*, позднее *Лигети* (музыка последних троих со временем утвердилась в репертуаре Б.-дирижера). Стиль Б.-композитора также эволюционировал в сторону большей гибкости. В 1955 он завершил *«Молоток без мастера»* — девятичастный цикл для контральто, альтовой флейты, ксилоримбы, вибрафона, ударных, гитары и альта на слова Шара. В «Молотке...» нет явно выраженных серий в привычном смысле, вместе с тем вся совокупность параметров звучащей ткани произведения определяется идеей серийности, отрицающей длительную периодичность и целеустремленное развитие и утверждающей самоценность дискретных элементов. Уникальная тембровая атмосфера цикла определяется сочетанием низкого женского голоса и инструментов близкого к нему (альтового) регистра. В некоторых местах возникают экзотические эффекты, напоминающие звучание индонезийского гамелана, японского кото и т. п. (*Стравинский*, очень высоко оценивший «Молоток...», сравнил его звуковую атмосферу со звоном кристалликов льда, бьющихся о стенку стеклянного стакана). Поэтика серийности в «Молотке...» не противоречит своеобразному мелодизму, выразительность которого определяется гибкой и изменчивой ритмикой, избеганием симметричных и повторяющихся структур, богатой и изощренной мелизматикой (см. нотный пример к статье *Мелодия*). «Молоток...» остался в истории как одна из самых изысканных, эстетически бескомпромиссных, образцовых в своем роде партитур *авангарда*.

Источником новых идей стала для Б. опубликованная в 1957 неоконченная «Книга» (Livre) французского поэта-символиста Стефана Малларме, задуманная как собрание автономных, не упорядоченных линейно, но внутренне связанных между собой художественных фраг-

ментов. «Книга» подсказала Б. идею т. н. мобильной формы или «произведения, пребывающего в постоянном становлении» (по-английски — work in progress). Первым опытом такого рода в творчестве Б. стала 3-я соната для фп.; ее разделы («форманты») и отдельные эпизоды внутри разделов могут исполняться в произвольном порядке, но одна из формант («Констелляция» [Constellation]) непременно должна находиться в центре. К числу других «мобильных форм» Б. относятся 2-я книга «Структур» для 2 фп. и опусы с труднопереводимыми заглавиями Figures-Doubles-Prismes (букв. «Фигуры—Двойники—Призмы»), Eclat/Multiples (букв. «Вспышка/Многократные»), ...explosante-fixe... (букв. «взрывающаяся—неподвижная»); все они постоянно пересматриваются и редактируются композитором, т. к. принципиально не могут иметь завершения. Более непосредственное отношение к творчеству Малларме имеет пятичастный цикл Б. для сопрано с оркестром *«Складка за складкой»*. Сохраняя верность поэтике серийности и разработанному в «Молотке...» мелодическому стилю, Б. насытил эту партитуру тематическими связями, придав ей черты своего рода вокальной симфонии с обширным статичным вступлением и динамичным финалом, между которыми располагается триптих на слова сонетов Малларме («Импровизации по Малларме»), где каждая очередная часть крупнее предыдущей.

С середины 1950-х Б. активизировал свою деятельность в качестве дирижера. Еще в 1946 он занял пост музыкального руководителя парижского драматического театра Мариньи (Marigny), во главе которого стоял известный актер и режиссер Жан-Луи Барро (Barrault); до 1956 Б. аранжировал музыку ко всем спектаклям театра и дирижировал ею. В 1954 под эгидой театра Б. учредил концертную организацию *Домен мюзикаль*, которой руководил до 1967. Специального дирижерского образования Б. не получил; по вопросам дирижерской техники его консультировали *Дезормьер*, *Шерхен* и *Розбауд* (впоследствии первый исполнитель «Молотка без мастера» и «Импровизаций по Малларме»). В 1960-х Б. начал регулярно выступать с ведущими симфоническими оркестрами Европы и США. В 1970—72 возглавлял *Кливлендский оркестр*, в 1971—74 — СО *Би-Би-Си*, в 1971—77 — *Нью-Йоркский ФО*. В обширном дирижерском репертуаре Б. выделяются две основные области: французская музыка (Берлиоз, Дебюсси, *Равель*) и классика XX в. (*Скрябин*, Шёнберг, *Барток*, Стравинский [преимущественно русского периода], Варез, Веберн, *Берг*, Мессиан). Из музыки австро-немецкой традиции Б. чаще других исполняет произведения Вагнера (в 1966—68, 1970, 2004 и 2005 дирижировал в *Байройте* «Парсифалем», в 1976—80 — «Кольцом нибелунга») и *Малера*, в последние годы также эпизодически Брукнера и *Штрауса*. Часто исполняет собственную музыку и произведения близких по духу композиторов-современников, в т. ч. *Картера*, *Куртага*, *Бёртуисла*, *Гризе*, а из более молодых — Марка-Андре Дальбави (Dalbavie, p. 1962), Маттиаса Пинчера (Matthias Pintscher, p. 1971) и др. Сильнейшие стороны Б.-дирижера — высочайшая ритмическая дисциплина, тщательная выверенность всех взаимоотношений по вертикали и горизонтали, необычайно ясная и отчетливая артикуляция даже в самых сложных фактурных нагромождениях. О новаторстве Б.-интерпретатора особенно выразительно свидетельствуют его записи Дебюсси и Равеля: под управлением Б. эта музыка, ничего не теряя в смысле изящества, мягкости переходов, разнообразия и утонченности тембровых красок, обнаруживает кристальную прозрачность и чистоту линий, а местами также неукротимый ритмический напор и широкое симфоническое дыхание.

В 1975 появилось одно из немногих крупных поздних произведений Б. с заданной (не «мобильной») формой — торжественный *«Ритуал памяти Бруно Мадерны»* для оркестра, разделенного на 8 групп различного состава. Затем композиторская деятельность Б. на несколько лет приостановилась. Одной из причин этого, наряду с развитием дирижерской карьеры, стала интенсивная работа по организации в Париже центра новой музыки — *Института музыкальных и акустических исследований* (IRCAM). Технологической базой IRCAM Б. воспользовался в нескольких опусах, самый значительный из которых — *«Респонсорий»*. В 1990-х в Париже был реализован другой большой проект Б. — концертно-музейно-образовательный комплекс Город музыки (Cité de la musique). Как дирижер Б. продолжает выступать с лучшими коллективами Европы и США (*Парижским оркестром*, *Берлинским ФО*, *Венским ФО*, *Чикагским СО*, Кливлендским оркестром и др.) и с международным ансамблем современной музыки *Ансамбль Энтерконтампорен*. В 2007 объявил о прекращении своей деятельности в качестве оперного дирижера (последняя работа — «Из мертвого дома» *Яначека* в *Венской гос. опере*, Амстердаме и Экс-ан-Провансе). Многие считают, что влияние Б. на французскую музыку слишком велико, что его IRCAM — заведение сектантского типа, будто бы искусственно культивирующее схоластический род музыки, который в других странах давно утратил актуальность; чрезмерным присутствием Б. в музыкальной жизни Франции объясняют тот факт, что современным французским композиторам, не принадлежащим к кругу Б., и французским дирижерам среднего и молодого поколений не удается сделать солидную международную карьеру. Если как композитор и деятель Б. вызывает к себе разное отношение, то Б.-дирижера можно уверенно назвать одним из крупнейших представителей этой профессии за всю историю ее существования.

В следующем ниже списке указаны даты появления относительно завершенных версий опусов Б. Некоторые произведения существуют и исполняются в более ранних и более поздних редакциях.

Вок. муз.: «Солнце вод» (Le soleil des eaux), кантата для сопр., тен., баса, хора и орк., сл. Р. Шара (1950, на осн. муз. к радиопостановке, 1948); «Свадебный лик» (Le visage nuptial), кантата для сопр., м.-сопр., хора и орк., сл. его же (1952, на осн. версии для сопр., м.-сопр., 2 *волн Мартено* и уд., 1946); «Молоток без мастера» (Le marteau sans maître), к.-а. и 6 инструменталистов, сл. его же (1954); «Складка за складкой (портрет Малларме)» (Pli selon pli [portrait de Mallarmé]), сопр. и орк., сл. С. Малларме (1957—62); «каммингс — Поэт» (cummings ist der Dichter), хор и кам. орк., сл. э. э. каммингса[1] (1970).

[1] Поэт настаивал на том, чтобы его фамилия и инициалы писались со строчной буквы.

Орк. муз.: «Поэзия для власти» (Poésie pour pouvoir) по стихам А. Мишо, 2 орк. и магн. (1958); Figures-Doubles-Prismes (1964); «Книга для струнных» (Livre pour cordes, 1968, на осн. «Книги для квартета», 1949); Eclat/Multiples, кам. орк. и ул. (1970); «Ритуал памяти Бруно *Мадерны*» (Rituel: in memoriam Bruno Maderna, 1975); Notations, 4 пьесы (1980, на осн. пьес для фп., 1945); «Респонсорий» (Répons), кам. орк., 2 фп., арфа, вибр., колокольчики, цимбалы, электр. (1981, последняя ред. 1984); «Оригинал» (Originel), фл. и кам. орк. (1993, на осн. ...explosante-fixe..., 1971); ...explosante-fixe..., *MIDI*-фл., орк., электр. (1993, на осн. одноим. произв. для фл., клар. и трубы, 1971).

Кам.-инстр. муз.: Сонатина для фл. и фп. (1946); «Книга для квартета» (Livre pour quatuor, 1949); Polyphonie X, 18 инстр. (1951, партитура недоступна); «Вспышка» (Eclat), 15 инстр. (1965); «Владения» (Domaines), клар. и 6 групп инстр. (1968); ...explosante-fixe... памяти Стравинского, фл., клар., труба (1971); Messagesquisse, анс. влч. (1975); «Дрейф-1» (Dérive I), фл., клар., скр., влч., вибр., фп. (1984, на осн. «Респонсория», 1981); Memoriale, фл. и 8 инстр. (1985, на осн. ...explosante-fixe..., 1971); «Диалог двойной тени» (Dialogue de l'ombre double), клар. и электр. (1985, на осн. «Владений», 1968); «Дрейф-2» (Dérive II), 11 инстр. (1990, на осн. «Респонсория», 1981); Anthèmes, скр. (1991, на осн. ...explosante-fixe..., 1971); sur Incises, фп. соло, 2 фп., 3 арфы, 2 вибр., мар. (1996, на осн. фп. пьесы Incises, 1994); Anthèmes II, скр. и электр. (1997, на осн. Anthèmes, 1991).

Фп. муз.: Notations I—12 (1945); 3 сонаты (1946, 1948, 1957); 2 тетради «Структур» (Structures I, II) для 2 фп. (1952, 1961); Incises (1994).

Кн. и ст., в т. ч. Penser la musique aujourd'hui («Мыслить музыку сегодня») (Paris, 1963), Relevés d'apprenti («Заметки подмастерья», сб. ст.) (Paris, 1966); Par volonté et par hasard: entretiens avec Célestin Deliège («Произвольное и случайное», беседы с С. Дельжем) (Paris, 1975); Points de repère (Paris, 1981, сокр. рус. пер.: Ориентиры I. Избранные статьи [М., 2004]).

Лит.: A. Goléa. Rencontres avec Pierre Boulez (Paris, 1958); J. Peyser. Boulez: Composer, Conductor, Enigma (London, 1977); P. Griffiths. Boulez (London, 1978); D. Jameux. Pierre Boulez (Paris, 1984); W. Glock, ed. Pierre Boulez: a Symposium (London, 1986); L. Kohlyakov. Pierre Boulez: a World of Harmony (Chur, 1990); G. Born. Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde (Berkeley, 1995); Pierre Boulez // Musik-Konzepte, 89—90 (1995); M. Breatnach. Boulez and Mallarmé: a Study in Poetic Influence (Aldershot, 1996); Pierre Boulez II // Musik-Konzepte, 96 (1997); С. Курбатская, Ю. Холопов. Пьер Булез. Эдисон Денисов. Аналитические очерки (М., 1998); Н. Петрусёва. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции (М., 2002); P. Olivier. Pierre Boulez: Le maître et son marteau (Paris, 2005).

Бур (Bour), Эрнест (20.4.1913, Тьонвиль, — 20.6.2001, Страсбург). Французский (эльзасский) дирижер. Учился в Страсбургском университете и Страсбургской консерватории, в 1933—34 брал уроки дирижирования у *Шерхена*. В 1940-х работал преимущественно в Мюльхаузене (ныне Мюлуз): дирижировал местным СО и возглавлял консерваторию. С 1950 работал с оркестрами Страсбурга, в 1964—79 возглавлял СО Юго-Западного радио (Баден-Баден), с которым осуществил множество записей. Сотрудничал и с другими коллективами Франции и ФРГ, а также Нидерландов, Италии и др. Владел обширным репертуаром, был известен прежде всего как энтузиаст современной музыки. В первые послевоенные годы активно содействовал возвращению запрещенной нацистами классики XX в. на эстрады Франции и других стран Западной Европы, позднее зарекомендовал себя как в высшей степени компетентный и ответственный интерпретатор технически сложных новейших партитур. Первый исполнитель произведений *Фортнера, Юна*, Б. А. *Циммермана, Лигети* («Явления», Lontano), *Берио, Штокхаузена* («Транс»), *Денисова* («Живопись»), *Буссотти, Пендерецкого, Гурецкого* («*Симфония скорбных песен*»), *Шнитке* (...pianissimo...), *Фернихоу, Рима, Шьяррино* и др.

Буссотти (Bussotti), Сильвано (р. 1.10.1931, Флоренция). Итальянский композитор, художник, сценограф, поэт, прозаик, режиссер, актер, певец. Родился в семье с художественными традициями, с детства занимался живописью и музыкой, учился во Флорентийской консерватории (в т. ч. у *Далапикколы*), однако не окончил ее из-за войны. В 1949—56 самостоятельно совершенствовался в композиции. Решающую роль в творческом становлении Б. сыграло пребывание в Париже (1956—58), где он занимался у ученика *Шёнберга* Макса Дойча (Deutsch, 1892—1982), общался с *Булезом* и сблизился с идеологом *авангарда* Хайнцем-Клаусом Мецгером (Metzger, р. 1932). Последний ввел его в круг дармштадтских адептов новой музыки и познакомил с *Кейджем* (1958). В *Дармштадте* Б. установил творческие контакты с *Тюдором* и *Берберян*. Вскоре он уверенно занял место на крайне левом фланге европейского *авангарда*. Активный интерес к обычным приемам из дармштадтского арсенала (таким, как изощренные формы *серийной техники*, различные варианты *алеаторики*, сколь угодно нетрадиционные способы вокального и инструментального звукоизвлечения) изначально сочетался у Б. со стремлением к «эстетизации» внешнего вида нотной записи: Б. широко пользуется разнообразными формами *графической нотации*, и многие его партитуры выглядят как произведения изобразительного искусства. Склонность Б. к демонстративному эротизму способствовала несколько скандальной известности его главных опусов 1960-х — камерной мистерии «Страсти по Саду» и «Рара-реквиема» (слово «рара» [гага], часто встречающееся в заглавиях работ Б., происходит от инициалов его многолетнего партнера и сотрудника Романо Амидеи [Romano Amidei]). Эти и многие другие произведения Б. почти неприкрыто автобиографичны; «эксгибиционизм», местами прямо нарушающий общепринятые этические нормы, сочетается в них с изощренностью конструктивных решений и тщательной интеллектуальной проработкой литературной основы. Для музыки Б. характерна густая, вязкая фактура с «вкраплениями» кантиленных мелодий и благозвучных гармоний, отчасти разряжающих общую напряженную атмосферу; нередки моменты почти старомодного романтического пафоса. Начиная с оперы «Лоренцаччо» (включающей «Рара-реквием» в качестве 4-го и 5-го актов) и балета «Горный хрусталь», Б. последовательно воплощает в жизнь идею «тотального театра», где все компоненты сценического действа подчиняются еди-

ной художественной воле. Как правило, Б. сам режиссирует свои композиции и проектирует декорации и костюмы; его указания, относящиеся к режиссуре и сценографии, подробно зафиксированы в партитурах и обязательны для всех последующих постановок. Начиная с 1974 он объединяет все свои опусы под общим названием BUSSOTTIOPERABALLET (сокращенно B.O.B.). Многие из них основаны на классических сюжетах, обогащенных ассоциативными подтекстами, словно увиденных сквозь сюрреалистическую призму снов или галлюцинаций. Б. часто переделывает свои «оперо-балеты», трансформируя их в новые звенья цикла; на материале театральных партитур он создает произведения концертных жанров и также включает их в B.O.B. Ряд таких произведений возник, например, на основе проекта Il catalogo è questo, названного по первым словам арии Лепорелло «со списком»). Таким образом цикл постоянно обогащается новыми внутренними связями, которые, по мысли Б., укрепляют его цельность. С середины 1980-х внутри B.O.B. складывается цикл меньшего масштаба tredici trame — «тринадцать сюжетов», разнообразных по типу художественного воплощения и исполнительскому составу. Сам Б. характеризует свое творчество как совокупность фрагментов некоей утопии, которая в полном виде не может быть воссоздана и существует лишь в его сознании.

В 1975—79 Б. был художественным руководителем венецианского оперного театра Ла Фениче, в 1982—83 возглавлял фестиваль *Пуччини* в Торре-дель-Лаго. Преподает композицию, анализ, историю музыкального театра в консерваториях Италии, руководит собственным фестивалем и театральной школой в Дженаццано близ Рима, ставит и оформляет оперы композиторов-классиков, выставляется как живописец и график, публикует стихи.

До B.O.B. (осн. произв.): «Пьесы плоти» (Pièces de chair), 14 пьес для разл. исполн. (1958—60), в т. ч. «Пять пьес для Дэвида Тюдора» (Five Pieces for David Tudor), фп. (1959); «Семь листков» (Sette fogli), разные исполн. (1959); «Торс» (Torso), чтец, гол., орк., текст А. Брабанти (1960—63); «Память» (Memoria), чтец, актеры, певцы, хор, орк. (1962); «Семена Грамши» (I semi di Gramsci), стр. квартет и орк. (1962—71); «Страсти по Саду» (La passion selon Sade), одноакт. камерная мистерия с живыми картинами, по Л. Лабé (1965); «Пять фрагментов „К Италии"» (Cinque frammenti all'Italia), вок. секстет и хор (1968); «Рара-реквием» (The Rara Requiem), 4 певца-солиста, вок. секстет, хор, гит., влч., дух., фп., арфа, уд., сл. из разл. источников (1969); «Лоренцаччо» (Lorenzaccio), романтич. мелодрама с танцами в 5 актах, по А. де Мюссе (1969—72, включает «Рара-реквием»); «Горный хрусталь» (Bergkristall), одноакт. балет по А. Штифтеру (1973).

B.O.B. (для театра и для конц. исполнения, осн. произв.): Syro-Sadun-Settimino, 12 гол. (1974); «Любимый предмет» (Oggetto amato), бар., м.-сопр. и др. гол., фп. и магн. (1975); «Ночью» (Nottetempo), лирич. драма по Микеланджело и Софоклу (1976); le rarità, Potente («редкости, Могучий»), одноакт. лирич. представление (1978); Il catalogo è questo: I (Opus Cygne), орк. с облигатными фл. (1979); Le Racine, pianobar pour Phaidre, пролог, 3 акта и интермеццо по Расину (1980); «Федра/Гелиогабал» (Phaidra/Heliogabalus) в 4 балетах и 3 интермеццо (1981); «Бал Миро» (Le Bal Mirò), балет-пантомима, орк. (1981); Il catalogo è questo: II (Raragramma), скр. и орк. с облигатными фл. (1982); «Горный хрусталь» (Cristallo di Rocca), балет по А. Штифтеру, солисты, хор и орк. (1983, расширенная ред. произв. 1973 года); Il catalogo è questo: III (Intermezzo), альт и орк. (1984); In memoriam (Cathy Berberian), гол., фл., альт и фп. (1984); Il catalogo è questo: IV (I Poemi), солисты, хоры, актер и орк. (1988); «Федра» (Fedra), лирич. трагедия в 3 актах с «интермеццо» по Расину (1988); «Вдохновение» (L'ispirazione), мелодрама в 3 актах по Э. Блоху (1988); Intégrale Sade, фильм-опера по произв. 1965 года, 5 гол. и 15 инстр. (1989); «Сицилийский эскиз» (Bozzetto siciliano), одноакт. опера для орк. с «белым» гол. по Э. Наварро делла Миралья (1990); «Японский календарь» (Calendario giapponese), 12 инстр. (1992); «Свидетель» (Tieste), трагедия в 3 актах с прологом и эпилогом по Сенеке, солисты, 2 кам. хора и 10 инстр. (1993); «Неистовый» (Furioso), вердиевские парафразы для м.-сопр., фп. и мал. орк. (1994); «Неведомые языки» (Lingue ignote), бас и 7 инстр. (1994); «Родной язык» (Madrelingua), муж. хор, арфа и орк. (1994); «Воспоминания об Италии» (Souvenirs d'Italie), орк. (1996); «Сатиреска» (La Satiresca), маленькая опера без пения в 5 балетах с 2 бисами, 4 инстр. (1997, на осн. работ 1949—54 годов); «Бесконечность (идиллия по Дж. Леопарди)» (L'infinito [idillio leopardiano]), опера-сновидение, 3 солиста и инстр. ансамбль (1998); «Поэзия Мальдорору» (Poésies à Maldoror), 8 влч. (2000); Te Deum, хор и орк. (2004); Pater doloroso («Отец скорбящий»), драма в 2 частях и 5 актах (2005); Orchestre mozartiane I 'nel Nome', орк. (2005); Orchestre mozartiane I 'Rebus bene gestis', орк. и мал. труба in D (2006); Silvano Sylvano. Rappresentazione della vita («Лесной Сильвано. Представление жизни»), кам. опера, сопр., тен., бас, чтец и мал. орк. (2006).

Лит. работы, в т. ч. I miei teatri («Мои театры») (Palermo, 1982); Letterati ignoranti («Безграмотные умники»), сб. стихов (Siena, 1986); многочисл. комментарии к собств. произв.; ст. о муз. др. комп.

Лит.: F. Degrada, ed. Bussottioperaballet: Sylvano Bussotti e il suo teatro (Milano, 1976); D. Osmond-Smith. Bussotti // Viking Opera Guide (London, 1993).

Буш (Busch), Адольф (Георг Вильгельм) (8.8.1891, Зиген, — 9.6.1952, Гилфорд, Вермонт). Немецкий скрипач и композитор, брат Ф. *Буша*. Учился в Кёльнской консерватории. С 1907 выступал с *Регером*, участвовал в премьерах ряда его камерно-инструментальных опусов. В 1919 организовал струнный квартет, во главе которого гастролировал во многих странах, исполняя обширный репертуар, в т. ч. новую музыку. В 1927 обосновался в Базеле, где у него учился, в частности, *Менухин*. В 1930-х в Англии основал камерный оркестр Busch Chamber Players, с которым осуществил, в частности, широко известную запись «Бранденбургских концертов» Баха. В 1939 эмигрировал в США, за ним последовали остальные члены его квартета. В США Б. возродил свой камерный оркестр, выступал также в сонатном дуэте с *Серкиным* (который был женат на дочери Б.) и в трио с Серкиным и со своим младшим братом, виолончелистом Германом Б. (1897—1975). В 1950 Б. основал консерваторию (Marlboro School of Music) в штате Вермонт. Среди лучших, эталонных для своего времени ансамблевых записей с участием Б. — поздние квартеты, отдельные сонаты и трио Бетховена, сонаты, трио, квартеты Брамса, Трио Es-dur и квартеты Шуберта и Фортепи-

анный квинтет Шумана. Б. сочинял камерно-инструментальную, оркестровую, вокальную и хоровую музыку в академическом стиле.

Лит.: T. Potter. Adolf Busch: the Life of a Musician (London, 2000).

Буш (Busch), Фриц (13.3.1890, Зиген, — 14.9.1951, Лондон). Немецкий дирижер и пианист, старший брат Адольфа *Буша*. Учился в Кёльнской консерватории. Работал в Риге (с 1909), Ахене (с 1912), руководил оперными театрами Штутгарта (1918—22) и Дрездена (1922—33). В Штутгарте Б. осуществил премьеры опер *Хиндемита* «Убийца, надежда женщин» и «Нуш-Нуши» (1921), в Дрездене — опер *Штрауса* («Интермеццо», 1924, «Елена Египетская», 1928), *Бузони* («*Доктор Фауст*», 1925), Хиндемита («*Кардильяк*», 1926) и др. В 1933 покинул Германию. В 1930-х работал в Буэнос-Айресе, Дании (с Королевским СО), Швеции (со Стокгольмским ФО), в 1940-х сотрудничал с коллективами США и Южной Америки, но самые яркие страницы карьеры Б. были связаны с Фестивальной оперой в *Глайндбёрне*, которой он руководил в 1934—39 и 1950—51. Постановки опер Моцарта п/у Б. высоко оценивались за тщательность музыкальной подготовки и верность авторскому тексту; примечательными историческими документами являются осуществленные в 1930-х записи его глайндбёрнских спектаклей «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан» и «Так поступают все женщины».

Лит.: S. Hughes. Glyndebourne: a History of the Festival Opera (London, 1965); G. Busch. Fritz Busch, Dirigent (Frankfurt, 1970); B. Dopheide. Fritz Busch (Tutzing, 1970).

«Бык на крыше» (Le boeuf sur le toit). Одноактный балет-пантомима *Мийо* соч. 58 по сценарию *Кокто*, высмеивающему американский «сухой закон» (1919). Музыка «Б. н. к.» основана на латиноамериканских мелодиях и ритмах, с которыми Мийо столкнулся в свою бытность секретарем Поля Клоделя (Claudel) — известного поэта и драматурга, посла Франции в Бразилии в 1916—18. Партитура, инструментованная для оркестра из 25 музыкантов, по форме представляет собой рондо, рефрен которого сочинен Мийо в стиле бразильского быстрого синкопированного двудольного танца машиши, тогда как между его проведениями (всего 15, в 12 разных тональностях) цитируются различные танцы и песни из бразильского карнавального репертуара («Б. н. к.» — название популярной самбы). Премьера — 21 февраля 1920, Париж, Театр Елисейских полей (в один вечер с произведениями *Орика*, *Пуленка* и *Сати*), постановка Кокто, с участием знаменитых цирковых комиков Фрателлини, дирижер Владимир Гольшман (Golschmann, 1893—1972), декорации Рауля Дюфи. Продолжительность — ок. 20 минут.

Бьёрлинг (Björling), Юсси (собств. Юхан) (Юнатан) (5.2.1911, Стура-Туна, — 9.9.1960, Стокгольм). Шведский певец (тенор). Сын оперного певца, в детстве и отрочестве пел в популярном семейном вокальном квартете. Учился в Стокгольмской консерватории. В 1930 был принят в труппу Шведской королевской оперы и вскоре стал желанным гостем ведущих театров Европы и Америки; с 1938 (с перерывом на время войны) регулярно выступал на сцене *Метрополитен-опера*, где пользовался особым расположением публики. Первым среди скандинавских теноров XX в. завоевал мировую известность в итальянском и французском репертуаре. По красоте и насыщенности тембра и владению бельканто не уступал никому из самых блистательных «латинских» теноров, а с точки зрения музыкальности, культуры и чувства меры превосходил большинство из них. Среди его лучших партий — вердиевские Манрико, Ричард, Дон Карлос и Радамес, Фауст и Ромео из опер Гуно, Рудольф, Каваradосси и Калаф из произведений Пуччини. О выдающихся артистических достоинствах Б. лучше всего свидетельствует знаменитая запись «Богемы» п/у *Бичема*, с *Лос Анхелес* в роли Мими (1956). Голос Б. звучит также в записях п/у *Тосканини* («Торжественная месса» Бетховена и Реквием Верди), *Райнера* (Реквием Верди), Лайнсдорфа («Тоска», «*Турандот*») и др. В концертном репертуаре Б. фигурировали песни скандинавских, итальянских и немецких композиторов.

Бэббитт (Баббитт, Беббитт, Babbitt), Милтон (Байрон) (р. 10.5.1916, Филадельфия). Американский композитор, музыкальный теоретик, педагог. Получил математическое образование, учился композиции в Нью-Йоркском университете, брал уроки у *Сешнса*. С 1938 преподавал в Принстонском университете (с 1948 на постоянной основе), с 1973 — в нью-йоркской Джульярдской школе. Считается основоположником т. н. Принстонской школы 12-тоновой композиции (среди его учеников — *Хиллер*, *Жевски*, *Харви*). Написал ряд исследований по теоретическим проблемам современной музыки, в т. ч. по принципиальным вопросам анализа атональной и серийной музыки; значительная часть соответствующей англоязычной терминологии была впервые введена в научный обиход именно в трудах Б. Композиторский стиль Б. формировался под влиянием *Веберна* и, в еще большей степени, поздних серийных композиций *Шёнберга*, формы которых, согласно Б., определяются внутренними структурными особенностями лежащих в их основе додекафонных *серий*. В своих первых опубликованных произведениях (Три композиции для фп., Композиция для 12 инструментов) Б., пользуясь специально разработанным методом установления структурных аналогий между звуковысотным и другими аспектами музыки, применил принцип серийной организации к ритму и тембру; наряду с *Мессианом* он явился одним из пионеров многопараметрового *сериализма*. Более радикальные шаги в этом направлении были сделаны им позднее, когда в его распоряжении оказался такой идеальный инструмент для контроля над всеми серийно организованными параметрами музыки, как *синтезатор* Американской радиокорпорации (RCA). С использованием последнего написано, в частности, самое известное произведение Б. — «Филомела» для сопрано и магнитофона на текст Дж. Холландера по мотивам греческого мифа о женщине, превращенной в соловья; сочетая «живой» голос с голосом, записанным на пленку, и синтезированными звучаниями, Б. добивается любопытной игры переходов между человеческим и «нечеловеческим» пением. Методология, лежащая в ос-

нове композиций Б., как правило, подробно излагается в его теоретических работах и выглядит сложно. В своих заявлениях и статьях Б. предстает не столько художником, сколько исследователем и «манипулятором», вся фантазия которого направлена на изобретение новых способов фильтрации, систематизации, преобразования и комбинирования неких абстрактных конфигураций. Значительный отклик имела статья Б., опубликованная в 1958 под заглавием «Не все ли равно, слушаете ли вы?» (Who Cares if You Listen?). В ней Б. сравнил ситуацию современного серьезного композитора с ситуацией физика или математика: по мнению Б., сложная новая музыка, подобно современной науке, не может быть понята неспециалистом, и поэтому для подлинно современного композитора естественно стремление ограничить свою аудиторию узким кругом профессионалов. В глазах широкой публики Б. олицетворяет характерный для американской действительности 2-й половины XX в. феномен «университетского композитора» — представителя щедро финансируемой интеллектуальной элиты, активно утверждающей свою самодостаточность. Возможно, музыке Б., особенно созданной после начала 1970-х, не совсем чужды артистизм, изящество, а иногда и юмор, однако его творческая установка остается крайне рациональной и конструктивистской, а его упорная приверженность сериализму и изощренной наукообразной терминологии производит впечатление неизжитого инфантилизма.

Заслуги Б. не ограничиваются областью музыки. В годы 2-й мировой войны он служил в военно-разведывательном ведомстве США, выполнял сверхсекретные задания. Б. известен также как знаток развлекательного репертуара времен своей молодости, когда он безуспешно пытался сделать карьеру автора популярной музыки.

Для орк.: ранние произв.; Relata I (1965); Relata II (1968); Ars combinatoria («Искусство сочетаний»), мал. орк. (1981); 1-й концерт для фп. с орк. (1985); «Преображенные ноты» (Transfigured Notes), стр. орк. (1986); 2-й концерт для фп. с орк. (1998); Concerti (2004).

Для 2—12 инстр.: Композиция для 4 инстр., фл., клар., скр., влч. (1948); Композиция для 12 инстр., дух. квинтет, труба, арфа, чел., стр. трио, кб. (1948, 2/1954); Композиция для альта и фп. (1950); Квинтет для дер. дух. (1953); 2-й стр. квартет (1954); All Set, джаз-бэнд (1957); Sextets, скр. и фп. (1966); 3-й стр. квартет (1970); 4-й стр. квартет (1970); Arie da capo, фл., клар., фп., скр., влч. (1973—74); «Парафразы» (Paraphrases), 9 дух. и фп. (1979); Dual, влч. и фп. (1980); 5-й стр. квартет (1982); Groupwise («Групповое»), фл., стр. трио, фп. (1983); Four Play, клар. и фп. трио (1984); The Joy of More Sextets, скр. и фп. (1986); Фанфара, 12 медн. дух. (1987); «Ужин» (Souper), чтец, фл., клар., фп. трио (1987); «Взвихренная серия» (Whirled Series), сакс. и фп. (1987); The Crowded Air, фл., гоб., клар., фаг., фп., мар., гит., стр. трио, кб. (1988); Consortini, фл., фп., вибр., мар., влч. (1989); Soli e Duettini, 2 гит. (1989); Soli e Duettini, скр. и альт (1990); Counterparts, квинтет медн. дух. (1992); Septet, but Equal, 3 клар., стр. трио, фп. (1992); «Фанфара для всех» (Fanfare for All), квинтет медн. дух. (1993); 6-й стр. квартет (1993); «Речитатив с сопровождением» (Accompanied Recitative), сакс. и фп. (1994); «Прибытия и отбытия» (Arrivals and Departures), 2 скр. (1994); «Триада» (Triad), клар., альт, фп. (1994); «Фанфара на 250-летие» (Bicenquinquagenary Fanfare), квинтет медн. дух. (1995); Фп. квинтет (1995); Квинтет для клар. и стр. (1996); «Когда мы втроем встретимся вновь?» (When Shall We Three Meet Again?), фл., клар., вибр. (1996); «Малое долговечно» (Little Goes a Long Way), скр. и фп. (2000); «Первая лебединая песня» (Swan Song No. 1), фл., гоб., гит., манд., скр. и влч. (2003); «Бис» (An Encore), скр. и фп. (2006).

Для фп.: Три композиции (1947); «Дуэт» (Duet, 1956); «Полупростые вариации» (Semi-Simple Variations, 1956); Partitions (1957); Post-Partitions (1966); «Картины» (Tableaux, 1972); Minute Waltz (3/4±1/8) (1977); Playing for Time (1) (1977); My Complements to Roger (1978); About Time (1982); Don, фп. в 4 руки (1981); «Каноническая форма» (Canonical Form, 1983); Playing for Time (2) (1983); It Takes Twelve to Tango (1984); «Подарочек» (Lagniappe, 1985); «Добавочное время» (Overtime, 1987); «По его собственным словам» (In his Own Words), чтец и фп. (1988); «Эмблемы» (Emblems [Ars emblematica], 1989); «Посвящение» (Envoi), фп. в 4 руки (1990); Прелюдии, интерлюдии и постлюдия (1991); Tutte le corde (1994); «Старый порядок меняется» (The Old Order Changeth, 1998); Allegro Penseroso (1999).

Для др. инстр. соло: «Мои концы — мои начала» (My Ends are My Beginnings), клар. (1978); «Мелизмы» (Melismata), скр. (1982); Sheer Pluck, гит. (1984); «Проповедь» (Homily), мал. барабан (1987); «Проторенные дороги» (Beaten Paths), мар. (1988); «Сыграй это еще раз, Сэм» (Play it Again Sam), альт (1989); «Всего лишь одинокая флейта» (None but the Lonely Flute), фл. (1991); «Вокруг рога» (Around the Horn), валторна (1993); «Множественная музыка» (Manifold Music), орг. (1995); Композиция для одного инструмента, чел. (1999); Concerto piccolino, вибр. (1999); «Еще „Мелизмы"» (More Melismata), влч. (2006).

Для хора a cappella: ранние произв.; «Еще „Фонемены"» (More Phonemena), 12 гол. (1978); «Елизаветинский секстет» (An Elizabethan Sextette), жен. хор (1979); «Глоссы» (Glosses), хор мальчиков (1988).

Для гол. с инстр.: «Весенний плач вдовы» (The Widow's Lament in Springtime), сопр. и фп., сл. У. К. Уильямса (1950); Du, вок. цикл, сопр. и фп., сл. А. Штрамма (1951); Два сонета, бар., клар., альт, влч., сл. Дж. М. Хопкинса (1955); «Звуки и слова» (Sounds and Words), сопр. и фп. (1960); Композиция для тен. и 6 инстр. (фл., гоб., стр. трио, клав.) (1960); «Фонемены» (Phonemena), сопр. и фп. (1970); A Solo Requiem, сопр. и 2 фп., сл. Шекспира, Дж. М. Хопкинса, Дж. Мередита, А. Штрамма, Дж. Драйдена (1977); «Изголовье кровати» (The Head of the Bed), сопр., фл., клар., скр., влч., сл. Дж. Холландера (1982); «Вёрджинельная книга» (The Virginal Book), к.-тен. и фп. (1988); «Четыре рыцарские песни» (4 Cavalier Settings), тен. и гит., сл. Р. Херрика и Т. Кэрью (1991); Mehr 'Du', м.-сопр., альт, фп., сл. А. Штрамма (1991); «Катрены» (Quatrains), сопр., 2 клар. (1993); «Дальнейшее не совсем ясно» (No Longer Very Clear), сопр., фл., клар., скр., влч. (1994); «Пантуны» (Pantuns), сопр. и фп., сл. Дж. Холландера (2000); «Из Псалтири» (From the Psalter), сопр. и стр. орк., сл. Ф. Сидни (2002); «Вечер за вечером» (Now Evening after Evening), сопр. и фп., сл. Д. Уолкотта (2002); «Вальс в доме» (The Waltzer in the House), сопр. и вибр., сл. С. Куница (2003); «Автобиография глаза» (Autobiography of the Eye), сопр. и влч., сл. П. Остера (2004).

Для сопр. и маги.: «Видение и молитва» (Vision and Prayer), сл. Д. Томаса (1961); «Филомела» (Philomel), сл. Дж. Холландера (1964); «Фонемены» (Phonemena, 1975).

Для маги.: Композиция для синт. (1961); «Ансамбли для синтезатора» (Ensembles for Synthesizer, 1964); «Вариации на случай» (Occasional Variations, 1971).

Для инстр. и магн.: «Соответствия» (Correspondences), стр. орк., магн. (1967); «Рефлексии» (Reflections), фп., магн. (1975); Concerti, скр., мал. орк., магн. (1976); «Образы» (Images), сакс., магн. (1979).

Др. произв.: «Сказочное путешествие» (Fabulous Voyage), мюзикл по «Одиссее» Гомера (1946).

Ст. о разл. аспектах современной муз. и музыкознания, в т. ч. в сб. Words about Music, ed. by S. Dembski and J. N. Straus (Madison, WI, 1987).

Лит.: A. Mead. An Introduction to the Music of Milton Babbitt (Princeton, 1994).

Бэрд — см. *Берд.*

Бэттл (Баттл, Battle), Кэтлин (р. 13.8.1948, Портсмут, Огайо), Американская певица (сопрано). Училась в консерватории г. Цинциннати. После дебюта на фестивале в Сполето (партия сопрано в «Немецком реквиеме» Брамса, 1972) была приглашена *Ливайном* в *Метрополитен-опера.* Обладательница несильного, выровненного во всех регистрах голоса и безупречной техники (чистейшая интонация, исключительные piano и legato, непринужденная колоратура), в свои лучшие годы была вокально и актерски неподражаемой субреткой и инженю (Блондхен, Сюзанна, Церлина, Деспина, Памина, Розина, Адина, Норина, Софи, Цербинетта и др.), с тонким чувством стиля исполняла партии в операх-сериа, ораториях и кантатах XVIII в., а также в мессах и реквиемах более позднего времени; концертный репертуар Б. включает Lieder Шуберта, французские романсы, произведения американских композиторов XX в. (*Гершвина, Барбера, Превена*), афроамериканские спиричуэлы и др. После 1994 оперная карьера Б. пошла на убыль, но она продолжает концертировать. Б. много записывалась с Ливайном («Волшебная флейта», «Любовный напиток», *«Ариадна на Наксосе»*, Месса c-moll Моцарта, «Сотворение мира» Гайдна, песни Шуберта, где Ливайн аккомпанирует Б. на фп., и другие работы), ее элегантное искусство увековечено также в записях под управлением других выдающихся дирижеров, в т. ч. *Караяна* («Дон Жуан», «Коронационная месса» Моцарта и др.), *Шолти* («Похищение из сераля», «Бал-маскарад» с Б. в роли Оскара), *Джулини* (Реквием Форе), *Аббадо* («Севильский цирюльник», с неожиданным *Доминго* в роли Фигаро), *Мути* («Свадьба Фигаро», «Так поступают все женщины»).

В

Ваарт — см. *Де Ваарт.*

Вайкль (Weikl), Бернд (р. 29.7.1942, Вена). Австрийский певец (баритон). Учился в Майнце и Ганновере. Начинал свою карьеру солистом оперных театров Ганновера (1968—70) и Дюссельдорфа (1970—73). В 1971 дебютировал на *Зальцбургском фестивале*, с 1972 регулярно поет в *Байройте*, выступает и на других ведущих сценах мира. Огромный и разносторонний репертуар В. включает партии в Страстях Баха и «Немецком реквиеме» Брамса, операх Моцарта (Граф, Дон Жуан, Гульельмо), Россини (Фигаро), Доницетти (Белькоре [«Любовный напиток»], Малатеста [«Дон Паскуале»]), Верди (Риголетто, ди Луна, Поза, Амонасро, Форд), Вагнера (Голландец, Вольфрам, король Марк, Ганс Закс, Гунтер, Амфортас), Чайковского (Онегин, Томский), *Пуччини* (Скарпиа), *Дебюсси* (Голо), *Штрауса* (Кунрад [«Погасшие огни»], Иоканаан, Орест, Мандрыка) и менее известных композиторов, в т. ч. Николаи, д'*Альбера* и *Пфицнера*, песни Шуберта и *Малера* и др. В. — первый исполнитель роли Фердинанда в опере *Айнема* «Коварство и любовь» (1976, Вена). В своих лучших работах В. демонстрирует блестящую технику, четкую дикцию и дар к перевоплощению; о его выдающихся достоинствах как вокалиста и интерпретатора свидетельствуют, в частности, записи обеих упомянутых опер Доницетти п/у Хайнца Вальберга (Wallberg, 1923—2004), «Майстерзингеры» и «Парсифаль» с байройтских спектаклей п/у Хорста Штайна (Stein, 1928—2008) и *Синополи*, студийные «Майстерзингеры» п/у *Заваллиша*, *«Саломея»* п/у *Меты* и «Волшебный рог мальчика» Малера п/у *Тенштедта*, где партнершей В. выступает *Нопп.*

Кн. Vom Singen und andere Dingen (Wien, 1998, рус. пер.: О пении и прочем умении [М., 2000]).

Вайль (Вейль, Weill), Курт (Юлиан) (2.3.1900, Дессау, — 3.4.1950, Нью-Йорк). Немецкий композитор. Его отец Альберт В. был синагогальным кантором, сочинял духовную музыку. В 1918—24 (с перерывом) В. учился композиции в Берлине, в т. ч. у известного оперного композитора и педагога Энгельберта Хумпердинка (Humperdinck, 1854—1921) и у *Бузони*, который, по признанию В., научил его «не бояться банальностей». Среди его ранних опусов примечательны хоровая партитура Recordare и Концерт для скрипки и духовых, отмеченные влиянием *неоклассицизма* Бузони и *Стравинского.* К середине 1920-х В., подобно многим другим художникам и интеллектуалам Веймарской республики, перешел на позиции политически и социально ангажированного искусства. Поначалу не отказываясь от элементов «продвинутого» диссонантного музыкального языка, он стал все активнее применять популярные идиомы, в т. ч. джаз; характерны кантата «Новый Орфей» и одноактная пьеса с музыкой «Королевский дворец» на тексты поэта-экспрессиониста Ивана Голля (Goll) и две оперы на либретто драматурга-экспрессиониста Георга Кайзера (Kaiser) — «Протагонист» и «Царь фотографируется». В 1926 женой В. стала актриса и певица кабаре Лотте Ленья ([Lenya], наст. имя и фам. Каролине Бламауэр [Blamauer], 18.10.1898, Вена, — 27.11.1981, Нью-Йорк); вскоре она прославилась как первая исполнительница центральных партий в произведениях В. для музыкального театра, а также песен В.

В конце 1920-х В. сотрудничал с ведущим немецким левым драматургом *Брехтом.* На либретто Брехта написаны самые значительные работы В. — «Трехгрошовая опера» (по мотивам знаменитой «Оперы нищего» [The Beggar's Opera] на текст Джона Гея [Gay], пост. 1729, Лондон), «Возвышение и падение города Махагони», «Счастливый конец», «Человек, говорящий „да"». По замыслу авторов, вульгарный язык коммерческой музыки должен был функционировать в них как средство социальной критики. Однако сенсационный долговременный успех этих произведений был обусловлен, конечно же, не столько их «антикапиталистической» направленностью, сколько характерным для музыки В. элементом *китча*, который в восприятии широкой публики доныне служит символом «шикарной» жизни

1920-х. В сходной «китчевой» стилистике выдержаны и оперы на злобу дня, созданные В. в начале 1930-х без участия Брехта («Поручительство», «Серебряное озеро» [последнее — вновь на либретто Кайзера]).

После прихода к власти нацистов (1933) В. эмигрировал во Францию, где ненадолго возобновил сотрудничество с Брехтом (балет с пением «Семь смертных грехов»). С 1935 он жил в Нью-Йорке и сочинял главным образом *мюзиклы* для бродвейских театров и прикладную музыку (в частности, написал музыкальное оформление к масштабному действу Бена Хехта [Hecht] «Мы никогда не умрем», посвященному жертвам Холокоста и показанному во многих городах США).

Муз. театр: «Волшебная ночь» (Zaubernacht), одноакт. дет. балет-пантомима, либр. В. Борича (1922, Берлин); «Протагонист» (Der Protagonist), одноакт. опера, либр. Г. Кайзера (1926, Дрезден); «Королевский дворец» (Royal Palace), одноакт. опера-балет, либр. И. Голля (Берлин, 1927); «Махагони» (Mahagonny), пьеса с песнями (Songspiel) в 3 частях, либр. Брехта (1927, Баден-Баден); «Царь фотографируется» (Der Zar läßt sich photographieren), одноакт. опера-буффа, либр. Г. Кайзера (1928, Лейпциг); «Трехгрошовая опера» (Die Dreigroschenoper), пьеса с муз. в 3 актах с прологом, либр. Брехта и Э. Гауптман по «Опере нищего» Гея (1928, Берлин); «Возвышение и падение города Махагони» (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny), опера в 3 актах, частично на осн. «Махагони» (1929, пост. 1930, Лейпциг); «Счастливый конец» (Happy End), комедия с муз. в 3 актах, либр. Э. Гауптман и Брехта (1929, Берлин); «Человек, говорящий „да“» (Der Jasager), школьная опера в 2 актах, либр. Брехта по пьесе япон. театра Но (1930, там же); «Поручительство» (Die Bürgschaft), опера в 3 актах, либр. К. Неэра по И. Г. Гердеру (1932, там же); «Серебряное озеро: зимняя сказка» (Der Silbersee: ein Wintermärchen), пьеса с муз. в 3 актах, либр. Г. Кайзера (1933, Лейпциг, Эрфурт и Магдебург); «Семь смертных грехов» (Die sieben Todsünden), балет с пением в 8 частях, либр. Брехта (1933, Париж); «Путь обетования» (Der Weg der Verheissung), библ. драма в 4 актах, либр. Ф. Верфеля (1935, пост. 1999, Хемниц, сокр. англ. версия — «Вечный путь» [The Eternal Road], пост. 1937, Нью-Йорк); «Джонни Джонсон» (Johnny Johnson), мюзикл в 3 актах, либр. П. Грина (1936, там же); «Праздник ньюйоркцев» (Knickerboker Holiday), мюзикл, либр. М. Андерсона (1938, там же); «Железные дороги на параде» (Railroads on Parade), живые картины, либр. Э. Хангерфорда (1939, там же); «Дама в темноте» (Lady in the Dark), мюзикл в 2 актах, либр. М. Харта, текст песен А. *Гершвина* (1940, Бостон); «Прикосновение Венеры» (One Touch of Venus), муз. комедия, либр. С. Дж. Перелмана и О. Нэша (1943, Нью-Йорк); «Флорентийский подстрекатель» (The Firebrand of Florence), оперетта, либр. Э. Дж. Майера по Б. Челлини, текст песен А. Гершвина (1945, там же); «Уличная сцена» (Street Scene), амер. опера в 2 актах, либр. Э. Райса, текст песен Л. Хьюза (1946, Филадельфия); «Вниз в долину» (Down in the Valley), одноакт. фолк-опера, либр. А. Сунгора (1948, Блумингтон); «Люби жизнь» (Love Life), водевиль в 2 частях, либр А. Дж. Лернера (1948, Нью-Йорк); «Потерянный в звездах» (Lost in the Stars), муз. трагедия, либр. М. Андерсона (1949, там же); неоконч. произв.; муз. к фильмам, спектаклям (в т. ч. к действу «Мы никогда не умрем» [We Will Never Die], пост. 1943, Нью-Йорк, партитура частично утеряна) и радиопостановкам.

Для орк.: 1-я симфония (1921); Дивертисмент (1922); Sinfonia sacra («Священная симфония», 1922); Концерт для скр. и дух. (1924); 2-я симфония (1933—34); сюиты из муз. к театр. произв.

Вок. муз.: Recordare, дет. и смеш. хоры, библ. текст (1923); «Новый Орфей» (Der neue Orpheus), сопр., скр., орк., сл. И. Голля (1925); «О смерти в лесу» (Vom Tod im Wald), бас, 10 дух., сл. Брехта (1927); «Берлинский реквием» (Das Berliner Requiem), тен., бар., муж. хор, дух., сл. его же (1928); «Полет Линдберга» (Der Lindberghflug), тен., бар., хор, сл. его же (1929, на осн. муз. к радиопостановке, написанной совместно с *Хиндемитом*); «Легенда о мертвом солдате» (Die Legende vom toten Soldaten), хор, сл. его же (1929); «Киддуш» (Kiddush), тен., хор, орг. (1949); песни для гол. с фп.

Кам.-инстр. муз.: 1-й стр. квартет (1918); Соната для влч. и фп. (1920); 2-й стр. квартет (1923).

Лит. работы: Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften («Музыка и музыкальный театр. Избранные работы») (Mainz, 2000).

Лит.: D. Jarman. Kurt Weill: an Illustrated Biography (Bloomington, 1982); Kurt Weill. Die frühen Werke 1916—1928 // Musik-Konzepte, 101—102 (1998); J. Schebera. Kurt Weill (Reinbek, 2000); M. E. von der Linn. Degeneration, Neoclassicism, and the Weimar-Era: Music of Hindemith, Krenek, and Weill (Ann Arbor, 2000); P. Huynh. Kurt Weill, ou La conquête des masses (Arles, 2000).

Вайнберг, Мечислав (собств. Моисей) Самуилович (8.12.1919, Варшава, — 26.2.1996, Москва). Советский композитор родом из Польши (эмигрировал в СССР после прихода в Польшу нацистов). До начала 2-й мировой войны учился в Варшавской консерватории, затем (1939—41) — в Минской консерватории по классу композиции Василия Золотарева (1872—1964). В 1941—43 находился в эвакуации в Ташкенте, затем обосновался в Москве. В годы войны сблизился с *Шостаковичем*. В конце 1940-х В. избежал серьезных преследований за т. н. *формализм*, а его 1-я симфониетта даже удостоилась похвального отзыва главы Союза композиторов *Хренникова* как удачный образец крупной инструментальной формы, построенной на фольклорном (еврейском) материале, но в начале 1953 он был на несколько месяцев репрессирован в связи с делом «врачей-убийц». До начала 1990-х весьма продуктивно сочинял во всевозможных жанрах, в т. ч. для ведущих советских исполнителей — *Кондрашина, Гилельса,* трубача Тимофея Докшицера (1921—2005), *Баршая, Когана, Ростроповича, Квартета им. Бородина, Федосеева, Башмета;* был одним из самых востребованных в СССР композиторов прикладной музыки. Формально не будучи учеником Шостаковича, В. считал себя представителем его школы. Вслед за Шостаковичем тяготел к крупным многогранным концепциям, придерживался расширенно-тонального языка, часто с еврейским ладовым колоритом, но примерно с середины 1960-х допускал в свою музыку и более смелые гармонии. Шостакович посвятил В. свой 10-й струнный квартет (1964), В. исполнил партию фп. на премьере вокального цикла Шостаковича «Семь стихотворений Александра Блока» (1967). При всей своей стилистической зависимости от Шостаковича (весьма заметной уже в одной из первых зрелых партитур В., сравнительно широко исполняемом пятичастном Квинтете для фп. и струнных), а также от *Бартока* и *Малера*, В. был не слишком склонен к характерным для этих

мастеров темповым и динамическим крайностям, гротеску, драматическим столкновениям; даже самым трагическим страницам музыки В. — композитора, в чьем творчестве важнейшее место занимала антивоенная и антифашистская тема, — как правило, присущ сдержанный, несколько отстраненный тон. Своей самой значительной работой В. считал оперу «Пассажирка» по известному рассказу польской писательницы Зофии Посмыш (опубл. 1962) о случайной встрече бывшей надзирательницы и бывшей узницы нацистского концлагеря; не допущенная к постановке в СССР, опера В. впервые была исполнена уже в XXI в. Значительная часть обширного наследия В. не опубликована и либо никогда не звучала, либо практически забыта (лишь в последние годы на Западе наметился подъем интереса к его творчеству).

Муз. театр (осн. произв.): «Золотой ключик», балет по А. Н. Толстому (1955, 2/1962, Москва); «Пассажирка», опера в 2 актах, либр. Ю. Лукина и А. Медведева по З. Посмыш (1968, пост. 2006, Москва); «Мадонна и солдат», опера в 3 актах, либр. А. Медведева по В. Богомолову (1970, Ленинград); «Любовь д'Артаньяна», комич. опера в 3 актах, либр. Е. Гальперина по Дюма (1972, пост. 1975, Москва); «Мазлтов» [«Поздравляем!»], опера в 2 актах, либр. В. по Шолом-Алейхему (1975, пост. 1983, Москва); «Портрет», опера в 3 актах, либр. А. Медведева по Гоголю (1980, пост. 1983, Брно); «Идиот», опера в 4 актах, либр. его же по Достоевскому (1986, пост. 1991, Москва); оперетты.

Симфонии: № 1 (1942); № 2, стр. орк. (1946); № 3 (1949, 2/1959); № 4 (1957, 2/1961); № 5 (1962); № 6, с дет. хором, сл. С. Галкина, Л. Квитко и М. Луконина (1963); № 7, клав. и стр. орк. (1964); № 8 «Цветы Польши», с тен. соло и хором, сл. Ю. Тувима в рус. пер. (1964); № 9 «Уцелевшие строки», с чтецом и хором, сл. В. Броневского и Ю. Тувима (1940—67); № 10, стр. орк. (1968); № 11, с хором, сл. Демьяна Бедного, А. Богданова, Максима Горького и П. Эдиета (1969); № 12 (памяти Шостаковича, 1976); № 13 (1976); № 14 (1977); № 15 «Я верю в эту землю», с сопр., бар. и жен. хором, сл. М. Дудина (1977); № 16 (1981); № 17 «Память», по Ахматовой (1982—84); № 18 «Война — жесточе нету слова», с хором, сл. С. Орлова и А. Твардовского (1982—84); № 19 «Светлый май», по Ахматовой (1985); 1-я кам. симфония (1987); 2-я кам. симфония (1987); № 20 (1988); 3-я кам. симфония (1990); № 21 (1991); 4-я кам. симфония (1992); симфония «Каддиш» (1992).

Др. орк. муз. (осн. произв.): 1-я симфониетта (1948); Концертино для скр. и стр. орк. (1948); Концерт для влч. с орк. (1948); «Молдавская рапсодия», скр. и орк. (1949); «Рапсодия на молдавские темы» (1949); Серенада (1949); Фантазия для влч. с орк. (1951—53); «Рассвет», симф. поэма (1957); Концерт для скр. с орк. (1960); 2-я симфониетта, стр. орк. и литавры (1960); 1-й концерт для фл. и стр. орк. (1961); Концерт для трубы с орк. (1967); Концерт для клар. и стр. орк. (1970); «Знамена мира», симф. поэма (1986); 2-й концерт для фл. и стр. орк. (1987).

Др. вок. муз. (осн. произв.): кантаты, в т. ч. «Дневник любви», тен., дет. хор и кам. орк., сл. С. Высоцкого (1965), «Петр Плаксин», к.-а., тен. и кам. орк., сл. Ю. Тувима (1965), «Хиросимские пятистишия», хор и орк., сл. М. Фукагавы (1966); «Реквием», сопр., дет. и смеш. хоры и орк., сл. М. Дудина, Ф. Гарсиа Лорки, Д. Кедрина, А. Твардовского и др. (1967); «Триптих», бас и орк., сл. Л. Стаффа (1968); «Три пальмы», сопр. и стр. квартет, сл. Лермонтова (1977); песни и вок. циклы для гол. с фп., в т. ч. на сл. И. Л. Переца («Еврейские песни», цикл 1, 1943), С. Галкина («Еврейские песни», цикл 2, 1944), Ю. Тувима, Шекспира, О. Туманяна, Блока, Г. Мистраль, Жуковского, Баратынского, Фета и др.

Стр. квартеты: № 1 (1937, 2/1985); № 2 (1940); № 3 (1944); № 4 (1945); № 5 (1945); № 6 (1946); № 7 (1957); № 8 (1959); № 9 (1963); № 10 (1964); № 11 (1966); № 12 (1970); № 13 (1977); № 14 (1978); № 15 (1980); № 16 (1981); № 17 (1986).

Др. инстр. муз. (осн. произв.): 6 сонат для фп. (1940, 1942, 1946, 1955, 1956, 1960); 5 сонат для скр. и фп. (1943, 1944, 1947, 1947, 1953); Квинтет для фп. и стр. (1944); 2 сонаты для влч. и фп. (1945, 1959); Фп. трио (1945); Соната для клар. и фп. (1945); Сонатина для скр. и фп. (1949); Стр. трио (1950); Партита для фп. (1954); Соната для 2 скр. (1959); 4 сонаты для влч. соло (1960, 1964, 1971, 1986); 3 сонаты для скр. соло (1964, 1967, 1979); 24 прелюдии, влч. (1968); 4 сонаты для альта соло (1971, 1978, 1982, 1983); Соната для кб. соло (1971); Трио для фл., альта и фп. или арфы (1979); дет. пьесы; др. миниатюры.

Прикл. муз., в т. ч. к фильмам «Укротительница тигров» Н. Кошеверовой и А. Ивановского (1954), «Летят журавли» М. Калатозова (1957), «Последний дюйм» Т. Вульфовича и Н. Курихина (1958), «Афоня» Г. Данелии (1975), «Тегеран-43» А. Алова и В. Наумова (1980), мультфильмам Ф. Хитрука «Каникулы Бонифация» (1965) и о Винни-Пухе (1969, 1971, 1972).

Лит.: Л. Никитина. Симфонии М. Вайнберга (М., 1972); P. Skans. M. Weinberg (London, forthcoming).

Вайнбергер — см. *Вейнбергер.*

Вайнгартнер (Вейнгартнер, Weingartner), (Пауль) Феликс, кавалер фон Мюнцберг (Münzberg) (2.6.1863, Цара, ныне Задар, — 7.5.1942, Винтертур). Австрийский дирижер, композитор. Учился в Граце и Лейпциге. До 1891 работал в Кёнигсберге (ныне Калининград), Данциге (ныне Гданьск), Мангейме, Гамбурге, затем стал капельмейстером берлинской Придворной оперы (оставался на этом посту до 1898) и возглавил королевские концерты оркестровой музыки. В 1898—1903 дирижировал также Концертами Кайма (Kaim) в Мюнхене. В 1908 стал преемником *Малера* на посту руководителя венской Придворной оперы. Оставив оперу в 1911, сохранил за собой руководство симфоническими сезонами Венской филармонии (до 1927). С 1898 регулярно сотрудничал также с Королевским филармоническим обществом в Лондоне и с *Лондонским СО;* с 1905 дирижировал в США (преимущественно в Нью-Йорке и Бостоне). После 1-й мировой войны деятельность В. проходила главным образом в Вене и Базеле; в 1927—33 он возглавлял Базельскую консерваторию. В Базеле у В. учился *Захер,* в Вене — *Крипс* и *Панufник.* Один из крупнейших дирижеров своего времени, выдающийся интерпретатор Бетховена, Шуберта, Вагнера, культивировал объективную, интеллектуальную исполнительскую манеру; для искусства В. были характерны прежде всего точность жеста и ясность артикуляции. В. — один из первых выдающихся дирижеров, чье искусство относительно полно запечатлено в записях. Среди его произведений — 7 симфоний (1899—1937) и несколько опер, которые в свое время широко ставились в театрах Австрии и Германии. В. переложил для оркестра 29-ю сонату для фп. соч. 106 Бетховена, его же «Большую фугу», «При-

глашение к танцу» Вебера, написал книги об искусстве дирижирования и об интерпретации классических симфоний.

Кн.: Über das Dirigieren (Leipzig, 1896, рус. пер.: Ф. Вейнгартнер. О дирижировании [Л., 1927], тж. в сб. Дирижерское исполнительство [М., 1976]); Die Symphonie nach Beethoven («Симфония после Бетховена») (Leipzig, 1898); Ratschläge für Aufführungen klassischer Symphonien, I, II (Leipzig, 1907, 1923, рус. пер.: Ф. Вейнгартнер. Исполнение классических симфоний. Советы дирижерам, т. I [М., 1965]); Akkorde: gesammelte Aufsätze («Аккорды. Избранное») (Leipzig, 1912); Lebenserinnerungen, автобиогр. (Wien, 1923, 2/1928–29).

Валле́н (Vallin), Нинон, наст. имя Эжени (8.9.1886, Монтальё-Версьё, — 22.11.1961, Лион). Французская певица (сопрано). Училась в Лионской консерватории. В 1911 дебютировала в Париже (сольная партия в кантате *Дебюсси* «Дева-избранница», затем партия сопрано в премьере его же *«Мученичества св. Себастьяна»*). Восхищенный искусством В., Дебюсси избрал ее первой исполнительницей своих «Трех стихотворений Малларме». В. мастерски, с тонким пониманием нюансов пела романсы Форе, Дюпарка, Шоссона и более легковесного Рейнальдо Ана (Hahn, 1874—1947), Lieder Шумана и *Штрауса* (по-французски), песни *Фальи* и других испаноязычных авторов. Оперная карьера В. началась лишь в 1912, когда она дебютировала на сцене *Опера-комик* (Микаэла). Будучи связана с этим театром на протяжении нескольких десятилетий (с перерывами), она выступала также в *Ла Скала* (1916—17), буэнос-айресском театре Колон (1916—35), *Парижской опере* (дебютировала в роли Таис, 1920) и др. Основным амплуа В. были лирические и колоратурные партии во французских операх (в т. ч. Миньон, Маргарита, Джульетта, три героини «Сказок Гофмана», Манон в одноименной опере Массне, Шарлотта, Луиза в одноименной модной опере Гюстава Шарпантье, Мелизанда). В репертуаре В. фигурировали также партии из произведений Моцарта (Графиня, Церлина), итальянских и испанских опер, французских оперетт. Ее голосу с сильным, звучным средним регистром и глубокими низами была подвластна и роль Кармен. Среди записей, сделанных В. с 1913 по 1956, — «Вертер» Массне (1931, в заглавной роли популярный тенор Жорж Тиль [Thill, 1897—1984]), многочисленные арии и романсы.

«Вальс» (La valse). Хореографическая поэма (poème dansé) *Равеля* для большого оркестра (1919—20). Создавалась по заказу *Дягилева* для *Русских балетов*. Продолжительность — ок. 13 минут. Согласно сценарию, действие разыгрывается в зале австрийского императорского дворца ок. 1855 (по исходному замыслу, возникшему у Равеля еще ок. 1906, балет должен был называться «Вена» [Wien]). Туман, которым поначалу окутана сцена, рассеивается, открывая взорам зрелище элегантных вальсирующих пар. По форме поэма представляет собой серию вальсов, стилизованных в характерном венском духе, напоминающем о музыке И. Штрауса (явные реминисценции «Императорского вальса»), отчасти также Рихарда *Штрауса* (*«Кавалер розы»*) и особенно *Малера* (3-я часть 7-й симфонии — «призрачное» [нем. schattenhaft] скерцо). Подобно более позднему *«Болеро»*, «В.» решен как своего рода апофеоз танцевального жанра, не лишенный трагизма: ближе к концу гибкий вальсовый ритм перерождается в лихорадочную скачку, и целое завершается «катастрофической» кульминацией, красноречиво символизирующей крах привлекательного, но нежизнеспособного мира, породившего роскошную куртуазную культуру. Дягилев отверг партитуру, что привело к разрыву его отношений с Равелем. Первое концертное исполнение — 12 декабря 1920, Париж, оркестр Концерты Ламурё (Concerts Lamoureux), дирижер Камиль Шевийяр (Chevillard, 1859—1923). Премьера в виде балета — 23 мая 1929, *Парижская опера*, труппа Иды Рубинштейн, хореография Брониславы Нижинской, дирижер Гюстав Клоэз (Cloëz).

Вальтер (Walter), наст. фам. Шлезингер (Schlesinger), Бруно (15.9.1876, Берлин, — 17.2.1962, Лос-Анджелес). Немецкий дирижер. Учился в берлинской Консерватории Штерна. В 1894 дебютировал как дирижер в Кёльне. В 1894—1901 работал в театрах Гамбурга (под руководством *Малера*, распознавшего в молодом В. крупный талант), Бреслау (ныне Вроцлав), Пресбурга (ныне Братислава), Риги, Берлина. В 1901 стал ассистентом Малера в венской Придворной опере, где продолжал работать и после отставки Малера. В 1910 впервые выступил в *Ковент-Гарден* («Тристан и Изольда»). После смерти Малера провел премьеры его *«Песни о земле»* (1911) и 9-й симфонии (1912). В 1913 был назначен баварским королевским музикдиректором и до 1922 работал в Мюнхене, где на сцене Придворной оперы осуществил премьеру *«Палестрины»* Пфицнера (1917). С 1923 регулярно выступал в США. В 1924—31 руководил исполнением немецких опер в Ковент-Гарден. С 1925 был постоянным участником *Зальцбургских фестивалей*. В 1925—29 работал генералмузикдиректором Берлинской городской оперы и регулярно выступал с *Берлинским ФО* (в 1927 первым на Западе исполнил 1-ю симфонию *Шостаковича*), затем возглавил лейпцигский *Гевандхауз-оркестр*. После прихода к власти нацистов (1933) переехал в Австрию, где до начала 1938 дирижировал *Венским ФО* и спектаклями *Венской гос. оперы* (в 1936—38 был ее художественным руководителем). Тогда же много выступал с оркестром *Консертгебау*, гастролировал в США, Италии и др. В 1938 был вынужден бежать во Францию, затем в США; работал с *Лос-Анджелесским ФО*, *Нью-Йоркским ФО*, дирижировал в *Метрополитен-опера* (1941—59). С 1947 снова концертировал в Европе (Эдинбург, Зальцбург, Вена, Амстердам, Мюнхен, Берлин, Париж). Специально для В. в Лос-Анджелесе был сформирован оркестр Columbia Symphony, с которым он осуществил ряд записей (1954—62). В конце жизни стал адептом антропософии Р. Штайнера. Не будучи дирижером-«диктатором», В. относился к оркестровым музыкантам как к коллегам, а к каждому очередному исполнению — как к возвышенному и радостному акту совместного воссоздания музыки. Остался в истории прежде всего полнокровными, энергичными, часто в высшей степени выразительными интерпретациями австро-немецкой классики. К самым примечательным

позициям дискографии В. относятся записи поздних симфоний Моцарта и всех симфоний Бетховена и Брамса (с Нью-Йоркским ФО, Венским ФО, Columbia Symphony), отдельных симфоний Гайдна, Шуберта, Брукнера и Малера, «Песни о земле» и некоторых песен Малера (с Венским ФО и *Ферриер*), 1-го акта «Валькирии» (с *Леман* и *Мельхиором*, Вена, 1935), опер Моцарта и Бетховена (со спектаклей Зальцбургского фестиваля, 1937, и Метрополитен-опера, 1940-е). Выступал также как пианист-солист и аккомпаниатор (в т. ч. с Леман и Ферриер). До 1910 сочинял музыку; среди произведений — две симфонии (1907, 1910).

Лит. работы: Von den moralischen Kräften der Musik («О нравственной силе музыки») (Wien, 1935); Gustav Mahler (Wien, 1936); Theme and Variations: an Autobiography (New York, 1946, рус. пер.: Тема с вариациями // Исполнительское искусство зарубежных стран, 4 [М., 1969]); Von der Musik und vom Musizieren (Frankfurt, 1957, рус. пер.: О музыке и музицировании // Исполнительское искусство зарубежных стран, 1 [М., 1962]); эссе о Брукнере, Малере и др.

Лит.: B. Gavoty. Bruno Walter (Genève, 1956); E. Ryding, R. Pechefsky. Bruno Walter: a World Elsewhere (New Haven, 2001).

Вальха (Walcha), Гельмут (27.10.1907, Лейпциг, — 11.8.1991, Франкфурт-на-Майне). Немецкий органист и клавесинист. В 1922—27 учился в Лейпцигской консерватории у будущего кантора Томаскирхе (и, соответственно, отдаленного преемника Баха) Гюнтера Рамина (Ramin, 1898—1956). К 16 годам полностью потерял зрение, что, по признанию В., открыло ему путь к глубинному постижению музыки. Концертировал с 1924. В 1929 переехал во Франкфурт-на-Майне, где до 1977 служил церковным органистом, а в 1933—72 преподавал во Франкфуртской ВМШ (с 1938 возглавлял факультет церковной музыки). Выступал во многих странах. Считался авторитетнейшим интерпретатором баховской органной музыки, которую исполнял на «аутентичных» барочных органах, скрупулезно придерживаясь буквы текста и пользуясь тщательно продуманной регистровкой, позволявшей максимально рельефно артикулировать все голоса полифонической фактуры. Дискография В. включает два эталонных полных собрания органных произведений Баха, его же клавирную музыку, в т. ч. «Хорошо темперированный клавир» и «Гольдберг-вариации», его же сонаты для скрипки и клавира (с Х. *Шеригом*), произведения предшественников и современников Баха (Букстехуде, Пахельбеля, Георга Бёма и др.). Автор органных хоральных прелюдий (опубликованы в 4 томах).

Ван Дам (Van Dam), барон Жозе, собств. Жозеф Ван Дамм (Van Damme) (р. 25.8.1940, Брюссель). Бельгийский певец (бас-баритон). Учился в Брюсселе. В 1960 дебютировал в Льеже (Дон Базилио). В 1961—65 пел в *Парижской опере* и *Опера-комик*, затем недолго выступал в Женеве, а в 1967 стал солистом западноберлинской *Немецкой оперы*. С начала 1970-х выступает на крупнейших сценах мира. Выдающийся мастер вокального искусства, разносторонний и вдумчивый музыкант и актер, с успехом поет во французских, немецких, итальянских операх, демонстрируя звучный голос благородного тембра, верность букве музыкального текста, необычайное внимание к слову и совершенное искусство ровного и гибкого звуковедения. В 1970—80-х был постоянным участником команды солистов, которую *Караян* ангажировал для записи крупных вокально-оркестровых партитур («Сотворение мира» Гайдна, «Коронационная месса» и Реквием Моцарта, 9-я симфония и «Торжественная месса» Бетховена, Te Deum Брукнера, «Немецкий реквием» Брамса, Реквием Верди). Записал п/у Караяна также ряд оперных партий, как эпизодических (Дон Фернандо в «Фиделио», Фараон в «Аиде», Лодовико в «Отелло»), так и более значительных (Фигаро в «Свадьбе Фигаро», Зарастро, Эскамильо, Голландец, Амфортас, Голо, Иоканаан). Среди других партий В. Д., по большей части увековеченных на дисках и видео п/у крупных дирижеров, — Дон Жуан, Лепорелло, Дон Альфонсо, Мефистофель в «Осуждении Фауста» Берлиоза и «Фаусте» Гуно, Филипп II, Ганс Закс, Скарпиа, четыре злодея в «Сказках Гофмана», Фальстаф, Дон Кихот в одноименной опере Массне, Эдип в одноименной опере *Энеску*, св. Франциск Ассизский в одноименной опере *Мессиана* (В. Д. — первый исполнитель этой роли). Выступает также во французском и немецком камерно-вокальном репертуаре.

Варез (Varèse), Эдгар (Виктор Ашиль Шарль) (22.12.1883, Париж, — 6.11.1965, Нью-Йорк). Французский и американский композитор. В 1904—05 учился в ведущем парижском учебном заведении Schola cantorum, в т. ч. у *Русселя* (контрапункт и фуга) и д'*Энди* (композиция). Под руководством основателя Schola cantorum Шарля Борда (Bordes, 1863—1909) изучал старинную музыку, интерес к которой сохранил на всю жизнь. В 1906—07 продолжил учебу в Парижской консерватории у Шарля-Мари Видора (Widor, 1844—1937). В 1908 переехал в Берлин, где некоторое время пользовался покровительством *Штрауса* и сблизился с *Бузони*, чьи идеи о необходимости радикального обновления музыки оказали на В. сильное влияние. В Берлине В. работал хормейстером и преподавал; музыка В. не имела успеха у публики и критики (единственное исполнение его симфонической поэмы «Бургундия» [Bourgogne, 1908], организованное в 1910 по протекции Штрауса, завершилось провалом), и в 1913 он вернулся в Париж. Начало дирижерской карьеры В. было прервано 1-й мировой войной. В декабре 1915 В. эмигрировал в Нью-Йорк. Все его ранее написанные произведения к этому времени были уничтожены или пропали. Сохранились только один романс и «Бургундия», рукопись которой В. взял с собой в США и уничтожил в начале 1960-х.

В 1916—17 В. приобрел в США определенную известность как хоровой и симфонический дирижер. Тогда же он неоднократно выступал в печати, отстаивая необходимость сотрудничества музыкантов и инженеров для создания новых инструментов, способных передать дух современной цивилизации; вместе с тем В. критиковал итальянских приверженцев *футуризма* за недостаток музыкального воображения. В 1918 он начал писать свой первый зрелый опус — *«Америки»* для большого оркестра с расширенной группой ударных и пожарной сиреной. Сам В. трактовал заглавие этой крупной симфо-

нической пьесы как «символ новых миров — на Земле, в Космосе и в человеческих душах». Хотя на некоторых страницах «Америк» ощутимо влияние *Дебюсси* и ранних балетов *Стравинского*, эта партитура уже в полной мере выражает новаторские устремления В. Она изобилует резко диссонантными аккордовыми комплексами и ритмически сложными контрапунктами партий ударных и духовых, в ней действует принцип постоянного обновления музыкального материала. Во всем произведении есть лишь несколько коротких тем, которые время от времени возникают из многослойной звуковой «магмы», чтобы затем вновь раствориться в ней. «Америки» были восприняты современниками как опыт воссоздания хаотических и неумолимых ритмов современного мегаполиса, а о В. писали как о приверженце «небоскребного мистицизма».

В 1921 В. и *Сальседо* учредили Международную гильдию композиторов (International Composers' Guild), целью которой была пропаганда новейшей музыки в США. Гильдия просуществовала до 1927. За это время из-под пера В. вышли 4 произведения для небольших ансамблей, состоящих почти исключительно из духовых и ударных: *«Приношения»*, *«Гиперпризма»*, *«Октандр»* и *«Интегралы»*. «Приношения» и «Октандр», по сравнению с «Америками», более благозвучны и традиционны, содержат относительно протяженные, прихотливо разворачивающиеся мелодические линии (ср. нотный пример к статье *Мелодия*); в трехчастном «Октандре» даже распознаются признаки неоклассицистской сюиты. Зато в «Гиперпризме» и «Интегралах» проявилось пристрастие В. к фрагментарной форме, смонтированной из коротких отрезков музыкального материала, к лапидарному тематизму (используются преимущественно отрывистые темы, состоящие из очень небольшого числа звуков), а также к экстремально громким звучаниям ударных, духовых и (в «Гиперпризме») сирены. Гармонический язык В. не отличается особой изощренностью; излюбленной вертикальной структурой служит сочетание чистой квинты и тритона.

Второй и последний в зрелом творчестве В. опыт крупной оркестровой формы, *«Аркана»*, отличается от «Америк» более внятной и целеустремленной логикой развития, более рельефным тематизмом, однако в целом композиторский почерк Вареза остается неизменным в своей грубоватой (пользуясь излюбленным определением самого В. — «неуклюжей») импульсивности (не исключающей экскурсов в сферу сосредоточенных медитаций), приверженности тембрам ударных инструментов и полиритмии. Музыка В. с ее резкими диссонансами, кричащими контрастами, преобладанием fortissimo производила шокирующее впечатление на первых слушателей; исполнения опусов В. нередко сопровождались скандалами.

В 1928 В. вернулся в Париж, где прожил до 1933. Этим периодом датируется *«Ионизация»* для ансамбля ударных и двух сирен — первое в западной музыке самостоятельное произведение, почти не содержащее звуков определенной высоты (инструменты с определенной высотой — фп., колокола и колокольчики — вступают лишь в коде пьесы). В. живо интересовался новыми электронными инструментами и включил *волны Мартено* в партитуру пьесы *«Экваториальное»* на ритуальные тексты индейцев майя. Здесь, как и в некоторых других опусах В., эстетический радикализм и увлеченность достижениями современной техники и науки сочетаются с тягой к архаике, к первобытным истокам человеческого мышления и творчества. Эти особенности искусства В. были восприняты его единственным парижским учеником — *Жоливе*.

После пьесы для флейты соло *«Плотность 21,5»* (1936) в композиторской деятельности В. наступил перерыв, продлившийся полтора десятилетия. В это время он путешествовал по США и Мексике, выступал с лекциями, работал над проектом «Пространства» (Espace) — композиции, которая, по его замыслу, должна была одновременно транслироваться радиостанциями всего мира (единственным воплощением этого проекта стал короткий «Этюд для „Пространства"»). В 1941—47 возглавлял Большой нью-йоркский хор (The Greater New York Chorus), с которым исполнял главным образом старинную музыку. Между тем к концу 1940-х интерес к музыке В. оживился как в США (в 1950 вышла первая пластинка с его произведениями), так и в Европе, где экспериментальный пафос его творчества оказался созвучен устремлениям молодого послевоенного *авангарда*. В 1950, после 17-летнего перерыва, В. посетил Европу, чтобы выступить с лекциями на летних курсах в *Дармштадте* и совершить лекционное турне по ФРГ.

Новый взлет творческой активности В. был связан с появлением электронных средств, которые он воспринял как реализацию своих давних идей об обновлении музыкального инструментария. В начале 1950-х В. приступил к созданию *«Пустынь»* для духовых, ударных и «организованного шума» — специально обработанных записей заводских и уличных шумов. Шумовые эффекты «Пустынь» рассчитаны на устрашающий эффект, однако партитура может исполняться и в чисто инструментальном варианте, экономная, разреженная фактура которого скорее необычна для В. и местами напоминает о *пуантилизме*. В 1958 появилось первое и единственное чисто электронное произведение В. — *«Электронная поэма»* для звукового оформления павильона корпорации Филипс на Всемирной выставке в Брюсселе (одним из архитекторов павильона был *Ксенакис*). С начала 1960-х В. планировал создать крупное произведение о ночи и смерти; он умер, оставив незавершенной вокально-оркестровую партитуру «Ночное» на текст из романа Анаис Нин «Дом кровосмешения» (исполняется в редакции ученика В. Чу Вэньчуна [Chou Wen-chung, p. 1923]).

Сохранившиеся произв.: Un grand sommeil noir, гол. с фп., сл. П. Верлена (1906); «Америки» (Amériques), орк. (1918—21, 2/1926); «Приношения» (Offrandes), сопр. и инстр. анс., сл. В. Уидобро и Х. Х. Таблады (1921); «Гиперпризма» (Hyperprism), дух. и уд. (1923); «Октандр» (Octandre), 7 дух. и кб (1923); «Интегралы» (Intégrales), дух. и уд. (1925); «Аркана» (Arcana), орк. (1927); «Ионизация» (Ionisation), уд. (1931); «Экваториальное» (Ecuatorial), бас или хор басов и инстр. анс., сл. из свящ. кн. майя «Пополь Вух» в исп. пер. (1934); «Плотность 21,5» (Density 21.5), фл. соло (1936); «Этюд для „Пространства"» (Étude pour Espace), хор, 2 фп., уд. (1947); «Пустыни»

(Déserts), дух., уд., фп., магн. (1954); «Электронная поэма» (Poème électronique), магн. (1958); «Ночное» (Nocturnal), сопр., хор басов, мал. орк., сл. А. Нин (на англ. яз.) (неоконч., 1-я ред. 1961 утеряна[?]).

Лит. работы: тексты в сб. Contemporary Composers on Contemporary Music («Современные композиторы о современной музыке») (New York, 1967); Ecrits («Тексты») (Paris, 1983).

Лит.: F. Ouellette. Edgard Varèse. (Paris, 1966, 2/1989); G. Charbonnier. Entretiens avec Edgard Varèse, suivis d'une étude de son oeuvre par Harry Halbreich (Paris, 1970); L. Varèse. A Looking-Glass Diary, vol. 1: 1883—1928 (London, 1972); O. Vivier. Varèse (Paris, 1973); J. W. Bernard. The Music of Edgard Varèse (New Haven, 1987); H. de la Motte-Haber. Die Musik von Edgard Varèse: Studien zu seinen nach 1918 entstandenen Werken (Hofheim, 1993); Л. Акопян. Эдгар Варез // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы (М., 2000); A. Clayson. Varèse (London, 2002); F. Meyer, H. Zimmermann, eds. Edgard Varèse. Composer, Sound Sculptor, Visionary (Woodbridge, 2006).

«Вариации на тему Фрэнка *Бриджа*» (Variations on a Theme of Frank Bridge). Произведение *Бриттена* соч. 10 для струнного оркестра (1937). Источник темы — 2-я из «Трех идиллий» Бриджа для струнного квартета (1906). За торжественной квази-фанфарной интродукцией и темой в движении медленного вальса следуют 10 вариаций — характерных пьес, свободно развивающих те или иные элементы темы. Судя по пометкам Бриттена в партитуре, преподнесенной им учителю, каждая вариация отражает ту или иную черту индивидуальности Бриджа: Adagio — «масштабность, сдержательность»; «Марш» (March) — «энергичность»; «Романс» (Romance) — «обаяние»; «Итальянская ария» (Aria italiana) — «юмор»; «Классическое бурре» (Bourrée classique) — «уважение к традициям»; «Венский вальс» (Wiener Walzer) — «восторженность»; «Вечное движение» (Moto perpetuo) — «живость»; «Траурный марш» (Funeral March) — «способность к сопереживанию»; «Песнопение» (Chant) — «благочестие». Заключительная вариация, «Фуга и финал» (Fugue and Finale), обобщает все эти качества. В ткань фуги вплетены цитаты из нескольких партитур Бриджа. Под конец тема дается в увеличении; кода возвращает к торжественному настроению начала. Продолжительность целого — ок. 27 минут, из них почти треть приходится на последнюю вариацию. Молодой Бриттен сочинил этот цикл в мае—июне 1937 по срочному заказу Бойда Нила (Neel, 1905—1981), руководителя камерного оркестра, приглашенного на ближайший *Зальцбургский фестиваль* («Венский вальс» — реверанс в сторону фестивальной аудитории). Вариации впервые прозвучали 25 августа 1937 в исполнении оркестра п/у Нила по радио Хилверсюм (Нидерланды). Зальцбургская премьера, принесшая Бриттену европейскую известность, состоялась 27 августа.

Варшавская осень (Warszawska Jesień). Международный фестиваль современной музыки, основан в период посталинской «оттепели» по инициативе *Сероцкого* и *Берда*, в то время молодых функционеров Союза композиторов Польши. Первый фестиваль состоялся в 1956, с 1958 проводится ежегодно в сентябре под нынешним названием (лишь в 1982 был отменен по политическим обстоятельствам). Первый и самый представительный фестиваль подобного рода в Восточной Европе, принес Варшаве репутацию одного из мировых центров *авангарда* и сыграл неоценимую роль в качестве источника информации о новейших течениях для музыкантов из СССР и других сопредельных с Польшей социалистических стран.

Васкс (Vasks), Петерис (р. 16.4.1946, Айзпуте). Латышский композитор. Окончил Литовскую консерваторию (Вильнюс) по классу контрабаса, до 1974 играл в оркестрах Литвы и Латвии, затем учился композиции у Валентина Уткина в Латвийской консерватории (Рига). Индивидуальность В. формировалась под влиянием *Лютославского*, *Пендерецкого*, *Крама*. Сочиняет преимущественно оркестровую и камерно-инструментальную музыку с программной подоплекой. Две доминирующие темы творчества В. — экология (противоречие между гармоничной красотой природы и грубым вмешательством человека) и патриотизм (стойкость латышского народа перед лицом тоталитаризма). «Позитивное», возвышенное начало в музыке В. символизируется главным образом медленными темпами, диатоникой (часто с фольклорными ассоциациями), светлым тембровым колоритом, инструментальной имитацией звуков природы (птичьего пения и т. п.), тогда как «негативное», угрожающее начало — быстрым движением в четко акцентированном ритме, вульгарно-изломанными мелодическими линиями, а также *кластерами*, алеаторическими пассажами и другими показательными знаками «современного» письма. Музыке В. не чужд элемент высокопарного *китча* (характерен Концерт для виолончели с оркестром, рисующий историю освобождения Латвии от советского ига, но при этом выполненный в манере, живо напоминающей о *социалистическом реализме* 1950—60-х). Художественно интереснее его менее «идеологизированные» и не столь открыто сюжетные опусы — такие, как посвященная памяти сестры Musica dolorosa для струнного оркестра, симфония для струнного оркестра «Голоса» (в трех частях: «Голоса безмолвия», «Голоса жизни», «Голос совести») или написанный для *Кремера* Концерт для скрипки и струнных «Дальний свет»; свойственная этим партитурам напряженная экспрессия обусловила достаточно высокую популярность В. на Западе.

Орк. муз.: Cantabile, стр. (1979); «Послание» (Vēstījums), стр., уд. и 2 фп. (1982); Musica dolorosa («Скорбная музыка»), стр. (1983); Lauda (1986); Концерт для англ. рожка с орк. (1989); «Голоса» (Balsis), симфония для стр. (1991); Концерт для влч. с орк. (1994); Musica adventus («Музыка пришествия»), стр. (1996); Концерт для скр. и стр. «Дальний свет» (Tālā gaisma, 1997); 2-я симфония (1998); Musica appassionata, стр. (2002); 3-я симфония (2005); «Медитация» (Meditation), скр. и стр. орк. (2006); Sala, симф. элегия (2006).

Осн. произв. для 1—12 инстр.: Партита для влч. и фп. (1974); In memoriam, 2 фп. (1977); «Музыка улетающим птицам» (Mūzika aizlidojušajiem putniem), дух. квинтет (1977); 1-й стр. квартет (1977); Moments musicaux («Музыкальные моменты»), кларн. (1977); «Маленькая ночная музыка» (Mazā nakts mūzika), фп. (1978); «Книга для виолончели» (Grāmata čellam), влч.

(1978); Концерт для литавр и уд. (3 исполн.) (1979, 2/1986); «Пейзаж с птицами» (Ainava ar putniem), фл. (1980); «Белый пейзаж» (Baltā ainava), фп. (1980); «Осенняя музыка» (Rudens mūzika), quasi una sonata для фп. (1981); «Музыка ушедшему другу» (Mūzika aizgājušajam draugam), дух. квинтет (1982); «Прикосновения» (Pieskārieni), гоб. (1982); 2-й стр. квартет «Летние песнопения» (Vasaras dziedājumi, 1984); Cantus ad pacem («Песня миру»), орг. (1984); Episodi e canto perpetuo («Эпизоды и бесконечная песнь»), фп. трио (1985); «Маленькая летняя музыка» (Mazā vasaras mūzika), скр. и фп. (1985); Соната для кб. (1986); «Весенняя соната» (Pavasara sonāte), стр. секстет (1987); Musique du soir («Вечерняя музыка»), влг. и орг. (1988); Musica seria («Серьезная музыка»), орг. (1988); «Соната одиночества» (Vientulibas sonate), гит. (1990); Te Deum, орг. (1991); Соната для фл. (1992); «Пейзажи выжженной земли» (Izdegušās zemes ainavas), фантазия для фп. (1992); 3-й стр. квартет (1995); «Весенняя музыка» (Pavasara mūzika), quasi una sonata для фп. (1995); 4-й стр. квартет (1999); Квартет для фп. и стр. (2001); Viatore («Путник»), орг. (2002); Bass Trip, кб. (2003); 5-й стр. квартет (2004); Canto di forza, 12 влч. (2005).

Оси. вок. произв.: «Латвия» (Latvija), кам. кантата, сопр., фл., колокола и фп., сл. А. Ранкане (1987); «Литене» (Liteņe), баллада для 12 гол., сл. У. Берзиньша (1992); 3 стихотв. Ч. Милоша, муж. вок. квартет или хор a cappella (1995); Dona nobis pacem, хор и стр. орк. или орг. (1996); Месса для хора a cappella или с орг. (2000); Plainscapes, хор, скр. и влч. (2001); хоры a cappella.

Муз. к театр. спект. и фильмам.

Лит.: Р. Хараджанян. Петерис Васкс: песнопения, послания и птицы // Музыка из бывшего СССР. 2 (М., 1996).

Вебер (Weber), Людвиг (29.7.1899, Вена, — 9.12.1974, там же). Австрийский певец (бас). Дебютировал на сцене венского театра Фольксопер (1920), затем пел в Эльберфельде, Дюссельдорфе, Кёльне и других немецких городах. С 1933 — ведущий солист *Баварской гос. оперы*, в 1936—38 и первые годы после войны пел также в *Ковент-Гарден*, в 1945 поступил в труппу *Венской гос. оперы*, с 1951 регулярно выступал в *Байройте*. Обладал исключительно густым и глубоким голосом, почти без баритонального оттенка. Специальностью В. были такие партии, как Осмин, Командор, Зарастро, Даланд, король Марк, Фафнер, Хаген, Гурнеманц, Борис Годунов, барон Окс. Голос В. внушительно, местами весьма экспрессивно звучит в записях *«Кавалера розы»* п/у К. *Крауса* (1944) и Э. *Клайбера* (1954), «Волшебной флейты» п/у *Караяна* (1950), «Кольца нибелунга» п/у *Фуртвенглера* (*Ла Скала*, 1950), и особенно в байройтских записях «Парсифаля» п/у *Кнаппертсбуша* (1951, 1954).

Веберн (Webern), Антон (Фридрих Вильгельм фон) (3.12.1883, Вена, — 15.9.1945, Миттерзиль, близ Зальцбурга). Австрийский композитор, представитель *Новой венской школы*. Учился в Венском университете, в т. ч. у *Адлера* (1902—06), защитил диссертацию о музыке фламандского ренессансного композитора Генриха Изака. Свою первую значительную партитуру, пышно оркестрованную романтическую идиллию «В летнем ветре» (по стихотворению Бруно Вилле), написал в 1904. Вскоре после ее завершения, осенью 1904, начал заниматься композицией под руководством *Шёнберга* (курс продлился 4 года); наряду с *Бергом* и *Веллесом* был одним из первых учеников Шёнберга и до конца жизни сохранил безусловную преданность учителю. Свой путь профессионального композитора начал в 1908 оркестровой Пассакальей d-moll, отмеченной влиянием Брамса (несомненный прототип — финал 4-й симфонии), *Регера* и Шёнберга раннего (тонального) периода. Вместе с тем уже здесь проявились такие особенности стиля В., как сжатость формы и подчеркивание конструктивной роли паузы. В. раньше Берга воспринял шёнберговскую идею освобождения от тональности (песни соч. 3 и 4 на слова Штефана Георге, 1908—09). Среди опусов В., созданных между 1909 и 1914, преобладают циклы или тетради оркестровых и камерно-инструментальных пьес. Отказавшись от тональности, В. постепенно стал отходить и от *тематизма*, т. е. прежде всего от ритмической регулярности, связных линий, ассоциаций с известными музыкальными жанрами, что резко ограничило возможности организации развернутой формы. По мере приближения к опусу 11 (последнему, созданному перед 1-й мировой войной) наблюдается тенденция к сжатию объема отдельных пьес. Если 6 пьес для оркестра соч. 6 (1909) длятся в сумме 12—13 минут и содержат протяженные басовые ноты, остинатные повторы и мелодии достаточно широкого дыхания, а в отдельных пьесах улавливаются признаки тех или иных жанров (так, 4-й номер цикла воспринимается как стилизованный траурный марш), то общая продолжительность пяти оркестровых пьес соч. 10 (1911—13) составляет 5—6 минут, а каждая из входящих в него миниатюр складывается из очень немногих разрозненных, разбросанных по всему оркестровому диапазону мимолетных штрихов (крайний случай — 4-я пьеса объемом в 7 тактов и длительностью ок. 20 секунд, см. нотный пример на с. 114). Прозрачная фактура разрежена многочисленными паузами, среди интервалов преобладают большие септимы, ноны и тритоны, своеобразие тембровой атмосферы определяется широким использованием инструментальных эффектов (флажолетов, тремоло, pizzicato, frullato, игры у грифа и у подставки, сурдин), ритмика свободна от метрической сетки, темп часто и гибко меняется. Выдержанные почти целиком в динамике от p до ppp, пьесы из соч. 10 и хронологически близкие им миниатюры из соч. 5, 9, 11 предстают своего рода музыкальными эквивалентами японских танка или хокку, где, по слову Шёнберга (из предисловия к соч. 9), «в каждом жесте — роман, в каждом вздохе — счастье». Стиль В. этого периода принято именовать «афористическим».

В 1908—13 В. работал оперным и симфоническим дирижером в провинциальных городах Австрии и Германии. В 1915 несколько месяцев служил в армии. После войны поселился по соседству с Шёнбергом в Мёдлинге близ Вены. Был одним из содиректоров *Общества закрытых музыкальных исполнений*. С начала 1920-х развернул дирижерскую деятельность: руководил различными венскими хоровыми коллективами и симфоническими концертами для рабочих, дирижировал на международных фестивалях современной музыки, до 1935 работал с оркестром австрийского радио. Чрезмерная педантичность В.-дирижера отрицательно сказалась на его карьере; тем не менее о его исполнительском мастерстве сохранилось немало хвалебных отзывов. Дири-

жерский репертуар В. ограничивался австро-немецкой классикой от Гайдна и Бетховена до *Малера*, Шёнберга, Берга. Среди очень немногих записей, сделанных и/у В., — оркестрованные им немецкие танцы Шуберта и Скрипичный концерт Берга с Луисом Краснером (Krasner, 1903—1995) в качестве солиста (май 1936, Лондон — последнее выступление В.). В 1932—33 выступал с лекциями по предыстории, эстетике и анализу додекафонной музыки для узкого круга заинтересованных лиц, позднее читал лекции также по немецкой классической музыке.

Творчество В. 2-й половины 1910-х и 1920-х было отмечено постепенным отходом от афористического стиля. Все его опусы с 12-го (1915—17) по 19-й (1926) вокальны; некоторые, по образцу *«Лунного Пьеро»* Шёнберга, предназначены для небольших ансамблей нетрадиционного состава. По своим масштабам пьесы, входящие в эти опусы, более или менее соответствуют традиционным Lieder (иначе говоря, мера «афористичности» в них заметно ниже, чем в миниатюрах предшествующего периода); некоторые из них основаны на технике канонической имитации. Переход В. к *серийной технике* по шёнберговскому образцу (в песнях соч. 17 на народные слова, 1924—25) совершился плавно, без стилистического сдвига, ибо к тому времени В. уже весьма строго дисциплинировал свое письмо благодаря последовательному применению контрапункта. Вскоре В. осознал, что додекафонная серия может стать материалом для строгих и изощренных полифонических конструкций, аналогичных тем, которые создавали мастера Возрождения, чья музыка была предметом исследования В.-теоретика. Начиная с двухчастной Симфонии соч. 21, он систематически пользовался сериями, разбитыми на 3 или 4 четырех- или трехзвучные группы («микросерии»), которые, будучи приведены к тесному расположению, складываются из полутонов и малых или больших терций и обычно представляют собой транспонированные инверсии и/или ракоходы друг друга (ср. нотные примеры 3—6 к статье *Додекафония*). Работая с микросериями, В. добивался единства интервального состава в гармонической и мелодической плоскостях и почти геометрической симметрии на всех уровнях организации музыки. Проведения микросерий, как правило, структурно разграничены, вследствие чего целое дробится на трех- или четырехзвучные мотивы сходного звуковысотного строения. Их автономность может подчеркиваться разделительными паузами, регистровыми контрастами, различиями в артикуляции, громкости, тембровом и ритмическом оформлении (ср. *Пуантилизм*); в аналогичной манере выполнена и знаменитая оркестровка шестиголосного ричеркара из «Музыкального приношения» Баха (ср. нотный пример к статье *Тембровая мелодия*). Ввиду ограниченного формообразующего потенциала микросерий додекафонные партитуры В. лаконичны; так, Симфония соч. 21 длится 10 минут, двухчастный Квартет для кларнета, тенор-саксофона, скрипки и фп. соч. 22 и трехчастный Концерт для 9 инструментов соч. 24 — по 6—7 минут. При этом отдельные части произведений выполнены согласно классическим формальным схемам — сонатной, трехчастной (т. н. песенной), рондо, вариационной. Оперируя микросериями в рамках подобных схем, В. реализует диалектику самостоятельности отдельных «точек» на оси музыкального времени и тематического единства в крупном плане. Философское обоснование своей эстетики — «всегда одно и то же во множестве различных обличий» — В. почерпнул из учения Гёте о развитии живого организма путем метаморфоз некоего «прафеномена» (у В. его функцию выполняет микросерия), а также из стихов поэтессы-любительницы Хильдегард Йоне (Jone), с которой композитор находился в дружеских отношениях.

После поглощения Австрии нацистской Германией (1938) музыка В. была запрещена к исполнению и публикации на его родине, но сам В., как безупречный «ариец», не подвергся преследованиям. В 1943 он совершил поездку в Винтертур (Швейцария), где *Шерхен* провел концерт из его произведений. Политические и военные потрясения не сказались на эволюции стиля В. Еще в хоровой пьесе на слова Йоне «Свет очей» соч. 26 наметилась тенденция к более свободному обращению с микросериями и, как следствие, к более экстенсивному и динамичному формообразованию. Эта тенденция нашла свое продолжение в третьем, последнем и самом обширном разделе Вариаций для фп. соч. 27 и в трехчастном Струнном квартете соч. 28, достигнув кульминации в опусах 29—31: двух кантатах на тексты Йоне и Вариациях для оркестра. По меркам В. эти три партитуры могут считаться почти монументальными; они содержат достаточно развернутые мелодические и полифонические построения, эпизоды в относительно плотной фактуре, периодичные ритмы, драматургически подготовленные кульминации. Шестичастная 2-я кантата по продолжительности звучания (ок. 16 минут) превосходит все остальные снабженные номером опуса произведения В.; композитор полагал, что структурно она подобна мессе.

Вскоре после окончания войны дальнейшая эволюция В. в этом многообещающем направлении была прервана его нелепой гибелью от случайной пули солдата американских оккупационных войск. Творчество В., не получившее широкого признания при его жизни, было заново открыто представителями послевоенного *авангарда;* для них музыка В. явилась образцом точного конструктивного расчета, нового ощущения музыкальной формы и музыкального времени, бескомпромиссного следования избранному эстетическому идеалу.

Для орк.: «В летнем ветре» (Im Sommerwind), идиллия по Б. Вилле (1904); Пассакалья соч. 1 d (1908); 6 пьес соч. 6 (1909, 2/1928); 5 пьес соч. 10, мал. орк. (1911—13); 5 пьес, мал. орк. (1913, на материале, не использованном в соч. 10); Симфония соч. 21, клар., бас-клар., 2 валт., арфа и стр. (1928); Вариации соч. 30 (1940).

Для хора: «Ускользая на легких челнах» (Entflieht auf leichten Kähnen) соч. 2, a cappella, сл. Ш. Георге (1908); 2 песни соч. 19, с клар., бас-клар., чел., гит. и скр., сл. Гёте (1926); «Свет очей» (Das Augenlicht) соч. 26, с орк., сл. Х. Йоне (1935); 1-я кантата соч. 29, с сопр. соло и орк., сл. ее же (1939); 2-я кантата соч. 31, с сопр. и басом соло и орк., сл. ее же (1943).

Для гол. с сопров.: ранние песни, с фп. (1899—1908); 5 песен соч. 3, с фп., сл. Ш. Георге (1908—09); 5 песен соч. 4, с фп., сл. его же (1908—09); 4 песни, с фп., сл. его же (1908—09);



2 песни соч. 8, с клар./бас-клар., влт., трубой, чел., арфой и стр. трио, сл. Р. М. Рильке (1910); 4 песни соч. 12, с фп., сл. разных поэтов (1915—17); 4 песни соч. 13, с кам. орк., сл. Карла Крауса (№ 1), из кит. поэзии в пер. Г. Бетге (№ 2, 3), Г. Тракля (№ 4) (1914—18); 6 песен соч. 14, с клар., бас-клар., скр. и влч., сл. Тракля (1919); 5 духовных песен соч. 15, с фл., клар./бас-клар., трубой, скр./альтом и арфой, сл. П. Розеггера (№ 1, 3, 5) и анон. (1922); 5 лат. канонов соч. 16, с клар. и бас-клар., сл. анон. (1923—24); 3 песни соч. 17, с клар., бас-клар. и скр./альтом, сл. нар. (1924—25); 3 песни соч. 18, с клар. и гит., сл. Розеггера (№ 1) и анон. (1925); 3 песни соч. 23, с фп., сл. Х. Йоне (1933—34); 3 песни соч. 25, с фп., сл. ее же (1934).

Др. инстр. муз.: ранние произв., в т. ч. Стр. квартет (1905) и Квинтет для фп. и стр. (1907); 5 частей для стр. квартета соч. 5 (1909, тж. в авт. версии для стр. орк., 1928); 4 пьесы для скр. и фп. соч. 7 (1910, окончат. ред. 1914); 6 багателей для стр. квартета соч. 9 (1911—13); 3 маленькие пьесы для влч. и фп. соч. 11 (1914); Стр. трио соч. 20 (1927); Квартет соч. 22, клар., тен.-сакс., скр. и фп. (1928—30); Концерт соч. 24, фл., гоб., клар., влт., труба, трбн., скр., альт, фп. (1931—34); Вариации соч. 27, фп. (1935—36); Стр. квартет соч. 28 (1936—38); произв. без обозначения опуса; неоконч. произв.

Транскрипции, в т. ч. оркестровка Немецких танцев D 820 Шуберта (1931) и шестиголосного ричеркара из «Музыкального приношения» Баха (1935).

Лекции, собраны в изд.: W. Reich, ed. A. Webern. Der Weg zur neuen Musik (Wien, 1960, сокр. рус. пер.: А. Веберн. Лекции по музыке. Письма [М., 1975]).

Лит.: F. Wildgans. Anton Webern (London, 1966); C. Rostand. Anton Webern: l'homme et son oeuvre (Paris, 1969); М. Друскин. О Веберне // он же. О западноевропейской музыке XX в. (М., 1973); H. Moldenhauer. Anton von Webern: a Chronicle of his Life and Work (London, 1978); В. Холопова, Ю. Холопов. Антон Веберн: жизнь и творчество (М., 1984); K. Bailey. The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language (Cambridge, 1991); M. Hayes. Anton von Webern (London, 1995); A. Forte. The Atonal Music of Anton Webern (New Haven, 1997); K. Bailey. The Life of Webern (Cambridge, 1998); Ю. Холопов, сост. «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. 1945—1995 (М., 1998); В. Холопова, Ю. Холопов. Музыка Веберна (М., 1999).

Вейль — см. *Вайль.*

Вейнбергер (Weinberger), Яромир (8.1.1896, Прага, — 8.8.1967, Сент-Питерсберг, Флорида). Чешский композитор. Учился в Праге, в т. ч. у Витезлава Новака (Novák, 1870—1949), и в Лейпциге у *Регера.* Был композитором национального направления, запоздалым последователем Сметаны. Его самое известное произведение — комическая опера «Шванда-волынщик» (Švanda dudák) на либретто М. Кареша (Kareš) по чешской народной сказке; за 2 года после премьеры (апрель 1927, Прага) опера была поставлена более чем в 90 театрах разных стран. Полька и фуга из нее широко исполняются доныне. Большой популярностью в довоенной Чехословакии пользовалась также оркестровая пьеса В. «Рождество» (1929), основанная на чешских рождественских песнях. В 1930-х В. написал еще три оперы и несколько оперетт. В 1938 эмигрировал в США, где продолжал сочинять глубоко традиционную по языку оркестровую, камерно-инструментальную и духовную музыку. Из произве-

дений В. американского периода наиболее известна «Чешская рапсодия» (1941); некоторые другие его опусы этого же времени основаны на американском мелодическом материале. К концу 1950-х творческая активность В. сошла на нет, и после нескольких лет глубокой депрессии он покончил с собой.

Вейнгартнер — см. *Вайнгартнер.*

Века Просвещения оркестр — см. *Оркестр Века Просвещения.*

«Великий мертвиарх» («Великий Некроцарь», «Гран-макабр», Le grand macabre). Опера *Лигети* на либретто Михаэля Мешке (Meschke) и композитора по пьесе бельгийского драматурга Мишеля де Гельдерода (Ghelderode, 1898—1962) «Проделка великого мертвиарха»[1] (La balade du grand macabre, 1934). Оригинал либретто на немецком языке. Опера создавалась в 1974—77. Премьера 1-й редакции оперы (в 2 актах, 4 картинах, с текстом в переводе на шведский) — 12 апреля 1978, Стокгольм, Королевская опера, дирижер Элгар Хоуарт (Howarth). Премьера 2-й, более сжатой редакции (также в 4 картинах, но без деления на акты, с английским текстом и с меньшим числом разговорных диалогов) — 28 июля 1997, *Зальцбургский фестиваль*, дирижер *Салонен*, режиссер Питер Селларс (Sellars). Сюжет «В. м.» — аллегорический фарс на вечную тему «любовь побеждает смерть». Действие происходит в вымышленной стране Брейгельландии; гротескная фигура «великого мертвиарха» (в оригинале Некроцарь [Nekrotzar]) ассоциируется с картиной Питера Брейгеля-старшего «Триумф смерти». Для создания гротескной атмосферы используются «дадаистские» эффекты: ансамбли автомобильных гудков и дверных звонков, нарочито грубое «комикование» в сольных партиях, хаотические наложения всевозможных популярных и стилизованных мелодий и мотивов (в т. ч. *коллаж* средневекового гимна, фламенко, *рэгтайма,* шотландского марша и т. п. в сцене выхода Некроцаря).

Великобритании музыка — см. *Британская музыка.*

Веллес (Wellesz), Эгон (Йозеф) (21.10.1885, Вена, — 9.11.1974, Оксфорд). Австрийский музыковед и композитор. Подобно своему близкому другу *Веберну* прошел школу композиции под руководством *Шёнберга* и учился у *Адлера* в Венском университете, где в 1908 защитил диссертацию о творчестве австрийского оперного композитора XVIII в. Джузеппе Бонно. С 1913 преподавал в Венском университете историю музыки. С середины 1910-х занимался исследованиями византийского духовного песнетворчества. Наряду с английским ученым Г. Дж. У. Тильярдом (Tillyard, 1881—1968) явился основоположником музыкальной византинистики XX в. и одним из инициаторов многотомного издания Monumenta Musicae Byzantinae («Памятники византийской музыки», выходило с 1932 в Копенгагене), внес вклад в расшифровку невменной нотации и написал фундаментальный труд по истории византийской гимнографии (1949). Параллельно писал о венецианской опере XVII в., венской музыке барокко, Брукнере и новой музыке — *Малере, Дебюсси, Бартоке* и др.; перу В. принадлежит первая биография Шёнберга (1921). Будучи активным деятелем шёнбергонского *Общества закрытых музыкальных исполнений,* а затем австрийского отделения *МОСМ,* пропагандировал в Австрии новейшую музыку других стран. В 1938 эмигрировал в Англию и вскоре поселился в Оксфорде, где с 1947 по 1956 вел курс византийской музыки. Композиторское наследие В. остается в тени его научных достижений. Среди его самых значительных работ венского периода — оперы «Альцеста» (Alkestis, 1924, Мангейм) и «Вакханки» (Die Bacchantinnen, 1931, Вена), основанные на трагедиях Еврипида и отмеченные влиянием *Штрауса;* в создании либретто обеих опер участвовал *Гофмансталь.* В 1936 В. завершил программный симфонический цикл «Заклинания Просперо» (Prosperos Beschwörungen) по мотивам «Бури» Шекспира, а между 1945 и 1971 сочинил девять масштабных симфоний в традициях Брукнера. Ему принадлежат также другие оперы и оркестровые произведения, балеты, песни, хоры, камерно-инструментальные ансамбли (в т. ч. 9 струнных квартетов, 1912—66), инструментальные сонаты, сюиты и миниатюры.

Осн. труды: Arnold Schönberg (Wien, 1921); Byzantinische Kirchenmusik (Breslau, 1927); Die neue Instrumentation (Berlin, 1928—29); Eastern Elements in Western Chant (Copenhagen, 1947, 2/1967); A History of Byzantine Music and Hymnography (Oxford, 1949, 2/1961); The Origins of Schönberg's Twelve-Tone System (Washington, 1958); аналитические работы о произв. комп. XVII—XVIII и XX вв.; редакции византийских песнопений, песен Бернарта де Вентадорна (XII в.) и оперы И. Й. Фукса (начало XVIII в.).

Лит.: C. Benser. Egon Wellesz (1885—1974): Chronicle of a Twentieth-Century Musician (New York, 1985); O. Kolleritsch, Hrsg. Egon Wellesz (Wien, 1986).

Вельзер-Мёст (Welser-Möst), Франц (р. 22.4.1960, Линц). Австрийский дирижер. Учился в Линце и в Мюнхенской ВМШ. Его профессиональный дирижерский дебют состоялся в 1983 в Вене. С 1986 по 1990 возглавлял Норрчёпингский СО (Швеция), в 1990—96 — *Лондонский ФО.* Главный дирижер Цюрихской оперы (1995—2008, музикдиректор в 2005—08). В 2002 возглавил также *Кливлендский оркестр.* В 2010 займет должность музикдиректора *Венской гос. оперы.* Основные репертуарные сферы В.-М. — австро-немецкая классика и новая музыка, в т. ч. произведения *Такэмицу, Пярта, Канчели, Грубера, Саариахо.*

Венгерский квартет (Hungarian Quartet). Струнный квартет, основан в 1935 в Будапеште, первоначально именовался «Новый В. к.». До 1937 1-й скрипкой был Шандор Вег (Végh, 1912—1997), его сменил Золтан Секей (Székely, 1903—2001, первый исполнитель 2-го скрипичного концерта *Бартока,* 1939). В 1940—48 ансамбль базировался в Нидерландах, затем переехал в США. Распущен в 1972. В обширном репертуаре В. к. центральное место занимали Бетховен и Барток; в 1950—60-х ансамбль за-

[1] Под этим заглавием пьеса вышла в русском переводе С. Володиной в сб.: Мишель де Гельдерод. Театр (М., 1983).

писал все квартеты этих композиторов, а также произведения Моцарта, Гайдна, Шуберта, Брамса и др.

В 1940 Вег основал в Будапеште собственный квартет (Végh Quartet), участники которого покинули Венгрию в 1946. Этот ансамбль также прославился исполнением музыки Бетховена и Бартока.

До 1946 название «В. к.» носил струнный квартет, основанный в 1909 в Будапеште скрипачом Имре Вальдбауэром (Waldbauer, 1892—1953) и виолончелистом Енё Керпеем (Kerpely, 1885—1954) и известный также как квартет Вальдбауэра—Керпея. Весной 1910 он осуществил историческую премьеру первых квартетов Бартока и *Кодая*, позднее первым исполнил 2-й квартет Кодая и следующие 3 квартета Бартока. Последнее выступление этого В. к. (венгерская премьера 6-го квартета Бартока) состоялось в 1946, затем его основатели эмигрировали в США. Записей этого ансамбля не существует.

«Венецианские игры» (франц. Jeux vénitiens, польск. Gry weneckie). Произведение *Лютославского* для камерного оркестра (2.1.3.1. — 1.1.1.0. — литавры, ударные, челеста, 2 фп., 2 арфы — 4.0.3.3.2), в 4 частях attacca общей продолжительностью ок. 13 минут. Создавалось для исполнения на Венецианском биеннале 1961 года (отсюда название). В «В. и.» Лютославский — по его собственному признанию, не без влияния *Кейджа* — впервые воспользовался техникой ограниченной *алеаторики*, которая отныне стала одним из важнейших компонентов его письма. Такая алеаторика, не влияющая на форму целостного опуса, в этой и последующих работах Лютославского сочетается с обычной игрой «под палочку» дирижера; соответственно разные исполнения одной и той же партитуры отличаются друг от друга лишь деталями реализации ритмического рисунка в отдельных партиях. В «В. и.» Лютославский впервые опробовал еще один важный атрибут своего зрелого стиля: форму с фрагментарным, настраивающим на ожидания вступительным разделом, динамичным, масштабным основным разделом и тихой кодой, наступающей после генеральной кульминации и содержащей новый тематический материал. Вступительный раздел «В. и.» составляют первые 3 части (1-я наиболее радикальна в своей фрагментарности, поскольку складывается из контрастных алеаторических «блоков», 3-я, с флейтовым соло, выполняет функцию лирического интермеццо), основной раздел с кодой — 4-я часть, по объему почти равная их сумме. Первое исполнение (только части 1, 2 и 4) — 24 апреля 1961, Венеция, Камерный оркестр Краковской филармонии, дирижер Анджей Марковский (Markowski, 1924—1986). Первое исполнение окончательной редакции — 16 сентября 1961, фестиваль *Варшавская осень*, Нац. ФО, дирижер Витольд Ровицкий (Rowicki, 1914—1989).

Венская государственная опера (Wiener Staatsoper, до 1918 — Придворная опера [Hofoper]). Традиция придворных оперных постановок в Вене восходит к XVII в. Новое здание оперы было построено в 1869, разрушено бомбардировкой в марте 1945, восстановлено в 1955. Самыми блестящими в истории театра считаются периоды, когда им руководили *Малер* (1897—1907), *Штраус* и *Шальк* (1919—24). Выдающимися достижениями были отмечены и годы музыкального руководства К. *Крауса* (1929—34), *Вальтера* (1936—38), *Бёма* (1943—45, 1954—56), *Караяна* (1956—64). Среди дирижеров более позднего времени — *Маазель* (руководитель оперы в 1982—84), *Аббадо* (музикдиректор в 1986—91), *Мути*. Музикдиректор с 2002 — *Озава*; в 2010 его должен сменить *Вельзер-Мёст*. Оркестр В. г. о. — *Венский ФО*.

Венские фестивальные недели (Wiener Festwochen). Ежегодный фестиваль искусств (прежде всего музыки и театра), один из самых масштабных в Европе, учрежден в 1951, проводится в мае—июне (всего 5 недель). Художественный руководитель с 1998 — швейцарский театральный и оперный режиссер Люк Бонди (Bondy, р. 1948).

Венский симфонический оркестр (Wiener Symphoniker). Австрийский оркестр, основан в 1900. Первый главный дирижер — ученик и пропагандист Брукнера Фердинанд Лёве (Löwe, 1865—1925). Нынешнее название оркестр носит с 1933. С 1938 — муниципальный СО Вены (второй оркестр австрийской столицы после *Венского ФО*). В период между двумя мировыми войнами с оркестром выступали, в частности, *Шальк*, *Вальтер*, *Фуртвенглер*, *Кнаппертсбуш*, К. *Краус*, *Бём*, *Орманди*, *Сэлл*. В 1948—60 фактическим (неофициальным) главным дирижером был *Караян*. Среди последующих руководителей В. с. о. — *Завалиш* (1960—70), *Крипс* (1970—73), *Джулини* (1973—76), *Рождественский* (1981—82), *Претр* (1986—91), Рафаэль Фрюбек де Бургос (Frühbeck de Burgos, р. 1933) (1991—96), *Федосеев* (1997—2004). Главный дирижер с 2005 — Фабио Луизи (Luisi, р. 1959). В. с. о. участвует в спектаклях второго оперного театра Вены — Ан-дер-Вин (Theater an der Wien).

Венский филармонический оркестр (Wiener Philharmoniker). Австрийский оркестр, существует с 1842 (первый дирижер — Отто Николаи). До 1933 сезонами В. ф. о. руководил главный дирижер. В XX в. эту функцию выполняли, в частности, *Малер* (1898—1901; под его руководством в 1900 состоялись первые зарубежные гастроли оркестра), *Вайнгартнер* (1908—27), *Фуртвенглер* (1927—30), К. *Краус* (1930—33). Затем оркестр стал приглашать дирижеров, не предоставляя им статуса постоянных руководителей. Среди музыкантов, регулярно сотрудничавших и сотрудничающих с В. ф. о., — *Шальк*, *Штраус*, *Тосканини*, *Вальтер*, *Кнаппертсбуш*, *Бём*, *Караян*, *Шолти*, *Джулини*, *Бернстайн*, *Арнонкур*, *Маазель*, К. *Клайбер*, *Аббадо*, *Озава*, *Мета*, *Мути*, *Баренбойм*, *Янсонс*, *Гардинер*, *Гергиев*. В В. ф. о. традиционно играют только оркестранты *Венской гос. оперы*. В. ф. о. — официальный оркестр *Зальцбургских фестивалей* (с 1925). Всемирно известны новогодние концерты В. ф. о., в программах которых преобладает музыка И. Штрауса и других представителей той же музыкальной династии. В 1954—79 новогодними концертами дирижировал концертмейстер В. ф. о. Вилли Босковский (Boskovsky, 1909—1991), затем — дирижеры-«звезды» со всего мира.

Веронский фестиваль (Италия). Ежегодный летний оперный фестиваль под открытым небом, на римской арене

…ека н. э. (Arena di Verona, ок. 20000 мест). Учрежден в 1913 к 100-летию со дня рождения Верди; открылся постановкой «Аиды» с участием инициатора и первого директора фестиваля, известного тенора Джованни Дзенателло (Zenatello, 1876—1949), в роли Раламеса. В 1915—18 и 1940—45 не проводился. В репертуаре преобладают оперы (преимущественно итальянские), предполагающие богатое «пленэрное» сценическое оформление, изредка ставятся также балеты и классические оперетты.

Верретт (Verrett), Ширли (р. 31.5.1931, Новый Орлеан), американская певица (меццо-сопрано). Училась в Лос-Анджелесе и в нью-йоркской Джульярдской школе. На оперной сцене с 1957. Среди лучших партий В. — Орфей в «Орфея и Эвридики» Глюка, Леонора из «Фаворитки» Доницетти, Адальджиза из «Нормы», Кассандра и Елена из «Троянцев», Азучена, Ульрика, Эболи, Амнерис, Далила, Кармен (роль ее дебютов в *Ла Скала* [1966] и *Метрополитен-опера* [1968]). Насыщенный, чувственный голос В., выровненный в диапазоне свыше двух октав, интересно звучал и в таких сопрановых партиях, как Леонора из «Фиделио», Норма, леди Макбет, Аида и Тоска. Репертуар В. включает также партии в мессах и ораториях, песни Шуберта, Брамса, *Малера*, *Фальи* и др. Работы В., свидетельствующие не только о ее больших вокальных достоинствах, но и о ее выдающемся даре драматической актрисы, сохранились в многочисленных записях, сделанных со спектаклей (выделяются знаменитые «Кармен» п/у *Шолти* с *Доминго* и «Самсон и Далила» п/у К. *Дэвиса* с *Викерсом*, обе оперы в постановке *Ковент-Гарден*); среди студийных записей с ее участием — «Колдовская любовь» Фальи п/у *Стокowского*, «Орфей и Эвридика» п/у Ренато Фазано (Fasano, 1902—1979), «Дон Карлос» п/у *Джулини*, «Макбет» и Реквием Верди п/у *Аббадо*, поздний (1990 года) «Трубадур» п/у *Меты*. С середины 1990-х В. чаще выступает в бродвейских мюзиклах.

«Весенняя симфония» (Spring Symphony). Произведение *Брит…на* для сопрано, контральто, тенора, смешанного и детского хоров и оркестра соч. 44 на стихи английских поэтов (преимущественно XVI—XVIII вв.) о весне, в 4 частях, 12 номерах (1949). Во всех номерах, кроме финального, участвует неполный состав исполнителей; состав оркестра меняется от номера к номеру. Первая часть складывается из 5 номеров attacca: 1. Shine Out (Свети!»), смешанный хор, слова Дж. Чэпмэна; 2. The Merry Cuckoo («Веселая кукушка»), соло тенора с 3 обязательными трубами, слова Э. Спенсера; 3. Spring, the Sweet Spring («Весна, милая весна»), терцет сопрано, контральто и тенора со смешанным хором, слова Т. Нэша; 4. The Driving Boy («Бойкий мальчик»), соло сопрано с детским хором, слова Дж. Пила и Дж. Клера; 5. The Morning Star («Утренняя звезда»), смешанный хор, слова Дж. Мильтона. Эта часть сама по себе подобна короткой пятичастной симфонии с медленной, изменчивой по настроению, преимущественно минорной интрадой, время изящными интермеццо и торжественным финалом. Во 2-й части — 3 номера attacca: 6. Welcome, Maids of Honour («Привет вам, достойные девы»), соло контральто, слова Р. Херрика; 7. Waters Above! («Вода поднялась!»), соло тенора, слова Г. Воана; 8. Out on the Lawn I Lie in Bed («Лежу в постели на лужайке»), соло контральто со смешанным хором, слова У. Х. Одена. Здесь центром тяжести выступает последний номер — единственный, написанный на текст, имеющий отношение к современности (в стихотворении Одена упоминаются солдаты 2-й мировой войны, сражающиеся за свободу Англии); в масштабах всей «В. с.» этот номер выполняет функцию серьезного adagio. Состав 3-й части: 9. When Will My May Come? («Когда придет мой май?»), соло тенора, слова Р. Барнфилда; 10. «Прелесть, прелесть» (Fair and Fair), дуэт сопрано и тенора, слова Дж. Пила; 11. «Сыграйте на флейте!» (Sound the Flute!), мужской, женский и детский хоры, слова У. Блейка. Эта часть наиболее сжата, все ее номера выдержаны в скерцозном настроении. Последняя, 4-я часть содержит лишь один номер: 12. London, to Thee I Do Present the Merry Month of May («Лондон, я дарю тебе веселый месяц май»), слова Ф. Бомона и Дж. Флетчера. В кульминационный момент этого веселого финала, восходящего к популярному в Англии XVI—XVII вв. жанру музыкального воплощения уличных криков, вступает детский хор, поющий (в размере 2/4 на фоне вальсовых 3/4 у большинства остальных исполнителей) анонимную композицию XIII в. Sumer is icumen in (староангл. «лето пришло»), которая считается самым ранним каноном в европейской музыке. Примерная продолжительность частей — 18, 11, 6 и 8 минут (вся симфония длится ок. 43 минут). Произведение создавалось по заказу фонда *Кусевицкого*. Первое исполнение — 14 июля 1949, Амстердам, *Голландский фестиваль*, солисты Йо Винсент (Vincent, 1898—1989), *Ферриер* и *Пирс*, хор Нидерландского радио, оркестр *Концертгебау*, дирижер Эдуард ван Бейнум (Beinum, 1901—1959).

«Весна священная» (франц. Le sacre du printemps). Балет («картины языческой Руси») *Стравинского* в 2 частях по сценарию Николая Рериха, воспроизводящему языческую мистерию плодородия. Третий (после *«Жар-птицы»* и *«Петрушки»*) балет, созданный Стравинским для *Дягилева*. Первая часть «В. с.», «Поцелуй Земли», рисует, по словам Рериха, картину «яркой радости земной»: с наступлением весны племя предается хороводам и играм у подножья священного холма, Старейший-Мудрейший дает земле священный поцелуй, юноши ритуально утаптывают («выплясывают») землю. Во второй части, названной «Великая жертва», совершается, по Рериху, переход к «мистерии небесной»: девушки на священном холме совершают таинство избрания той, кому предназначено пожертвовать собой во имя грядущего изобилия, величают избранницу, а затем она в присутствии старейшин «затанцовывает» себя до смерти. Продолжительность каждой части — 16—17 минут (весь балет длится 33—34 минуты, заключительная «Великая священная пляска» — ок. 4,5 минуты). Работа над «В. с.», начатая в мае или июне 1910, была вскоре прервана сочинением «Петрушки»; дата завершения партитуры — 29 марта 1913. Премьера «В. с.», состоявшаяся 29 мая 1913 в парижском Театре Елисейских полей (дирижер *Монтё*, хореография Вацлава Нижинского, декорации и костюмы Рериха), была ознаменована гранди-

озным скандалом, причины которого не совсем ясны. Так или иначе, возмущенная реакция части публики вполне могла быть спровоцирована музыкой Стравинского с ее неслыханными «варваризмами»: подчеркнуто элементарными мелодическими формулами, резкими акцентами на остродиссонантных гармониях, обильным использованием ударных (прежде всего литавр, большого барабана, тамтама), остинатными нагнетаниями, возбуждающими синкопами. «Варварское» начало в музыке «В. с.» сочетается с высокой технической изощренностью (в инструментовке, варьировании ритмических и мелодических оборотов, контрапунктическом соединении разнородных тематических идей), что особенно заметно в медленных вступительных разделах обеих частей, отмеченных, по признанию самого Стравинского, влиянием *Дебюсси*. Отдельные темы «В. с.» сконструированы по образцу архаических, преимущественно бесполутоновых, народных мелодий; в знаменитом начальном соло фагота (см. нотный пример) прямо цитируется напев литовского происхождения. По-видимому, в «В. с.» есть и другие заимствования из фольклора.



Значение «В. с.» как одного из центральных произведений музыки XX в. определяется не только новизной ее музыкального языка, но и тем, что она сыграла ключевую роль в утверждении нового образа отношения художника к миру и к человеческой природе. Изживающему себя позднеромантическому индивидуализму Стравинский противопоставил более характерную для мышления XX в. установку на утверждение значимости исконных внеличностных («архетипических») начал человеческого бытия, запечатленных в структуре архаических обрядов и мифов (теоретически эта установка была глубоко и разносторонне обоснована такими мыслителями, как К. Г. Юнг, М. Элиаде, К. Леви-Строс). Подчеркнуто антиромантическая концепция человека и его роли в мире, согласно которой существование любого индивида в каждый данный момент оправдано лишь той функцией, которую он призван осуществить во имя сохранения миропорядка, установленного высшими силами, отныне заняла доминирующее положение в театре Стравинского.

Лит.: P. Boulez. Stravinsky demeure // Musique russe (Paris, 1953), перепечатано в: Relevés d'apprenti (Paris, 1966); I. Stravinsky, R. Craft. Le sacre du printemps: Sketches 1911—1913 (London, 1969); Б. Ярустовский. И. Стравинский. Эскизная тетрадь (1911—1913 гг.). Некоторые наблюдения и размышления // И. Ф. Стравинский: статьи и материалы (М., 1973); A. Forte. The Harmonic Organization of 'The Rite of Spring' (New Haven, 1978); P. C. van den Toorn. Stravinsky and 'The Rite of Spring': the Beginnings of a Musical Language (Berkeley, 1987); R. Taruskin. Stravinsky and the Russian Traditions (Berkeley and Oxford, 1996); О. *Мессиан*. Ритмические персонажи (Анализ «Весны священной» Стравинского) // Муз. академия, 2007, 3.

Вехтер (Wächter, Waechter), Эберхард (9.7.1929, Вена, — 29.3.1992, там же). Австрийский певец (баритон). Учился в Венском университете и Венской академии музыки (фп., теория музыки), брал уроки пения у Элизабет Радо (Radó, 1899—1986). В 1953 дебютировал на сцене венского театра Фольксопер (Сильвио в «Паяцах»). С 1954 — солист *Венской гос. оперы*, где его первым большим успехом стало исполнение роли Позы (1956). В 1956 дебютировал в *Ковент-Гарден* (Граф), в 1958 — в *Байройте* (Амфортас, Вольфрам). Легкий, подвижный голос В., с блестящим верхним регистром, особенно эффектно звучал в партии Дон Жуана. Среди других оперных ролей В. — Курвенал, Эскамильо, Скарпиа, Иоканаан, Фаниналь (*«Кавалер розы»*), Воццек, Дантон («Смерть Дантона» *Айнема*), Иосиф (его же «Свадьба Иисуса»). Выступал также в камерном репертуаре (Шуберт, Шуман и др.). Его многогранная интерпретация ролей Графа и Дон Жуана зафиксирована в знаменитых записях моцартовских опер п/у *Джулини*; В. записывался также с *Бёмом*, *Караяном*, *Шолти*, *Заваллишем*, К. фон *Донаньи* и другими выдающимися дирижерами. С 1987 был директором Народной оперы, с 1991 — Венской гос. оперы.

«Видения Аминя» — см. *«Образы слова Аминь»*.

Викерс (Vickers), Джон(атан Стюарт) (р. 29.10.1926, Принс-Альберт). Канадский певец (тенор). Учился в Королевской консерватории Торонто, там же дебютировал в партии Герцога. Международная карьера В. началась в 1957, когда он поступил в труппу *Ковент-Гарден*; крупным успехом певца стало исполнение роли Дон Карлоса в знаменитой постановке 1958 года п/у *Джулини*. С 1960 до завершения оперной карьеры в середине 1980-х регулярно пел также в *Метрополитен-опера*. Выступал и на других главных сценах Европы и Америки. Основным амплуа В. были сильные, страстные, трагические персонажи; к его лучшим работам принадлежат Флорестан (роль дебюта в *Ла Скала*, 1960), Зигмунд (роль дебюта в *Байройте*, 1958), Тристан, Парсифаль, Радамес, Отелло, Эней в «Троянцах», Канио, Хозе, Самсон, Питер Граймс. Исполнял также партии в ораториях Генделя, роль Ясона в «Медее» Керубини (был партнером *Каллас* в 1958—61), роль Нерона в «Коронации Поппеи» (1978, *Парижская опера*), песни Бетховена, Шуберта, Шумана, камерно-вокальную музыку современных канадских композиторов. Благодаря голосу своеобразного, мгновенно узнаваемого тембра, мощному и блестящему в forte и проникновенному в piano, а также отчетливой дикции, глубоко продуманной фразировке и ярко эмоциональной, захватывающей манере пения выдвинулся в ряд крупнейших героических теноров XX в. Искусство В. наиболее впечатляюще увековечено в записях 1960—70-х п/у *Караяна* («Фиделио», «Валькирия», «Тристан и Изольда», фильмы-оперы «Кармен», «Паяцы», «Отелло»), а также *Серафина* («Отелло»), *Клемперера* и *Бёма* («Фиделио»), *Лайнсдорфа* («Валь-

кирия»), *Шолти* («Аида»), *Претра* («Самсон и Далила»), К. *Дэвиса* («Троянцы», «*Питер Граймс*» и более поздняя «*Песнь о земле*» Малера с участием *Норман*).

Вила-Лобос (Вилла-Лобос, точнее Вила-Лобуш, Villa Lobos), Эйтор (5.3.1887, Рио-де-Жанейро, — 17.11.1959, там же). Бразильский композитор. Отец В.-Л., библиотекарь и музыкант-любитель, научил его играть на виолончели; В.-Л. самостоятельно овладел гитарой и подростком выступал в составе городских уличных ансамблей — шоро. Некоторое время играл на виолончели в театрах, кино и т. п. Затем (ок. 1905) в жизни В.-Л. наступил период странствий по Бразилии. Вернувшись в Рио-де-Жанейро (1912 или 1913), он, возможно, брал уроки у профессиональных музыкантов. Первые концерты музыки В.-Л. состоялись в 1915, а к 1917 он уже был автором ок. 100 произведений, в т. ч. двух симфоний, четырех струнных квартетов и двух колоритно оркестрованных балетов, сюжеты и музыка которых основаны на фольклоре глубинных областей Бразилии. В 1918—19 сблизился с *Мийо* и *Рубинштейном*, что, по-видимому, способствовало его более близкому знакомству с новинками европейской музыки, прежде всего с творчеством современных французских мастеров и *Стравинского* (позднее В.-Л. создал своеобразный музыкальный портрет Рубинштейна — масштабную виртуозную пьесу «Рудепоэма»). С 1923 по 1930 жил в Париже. Этими годами датируется серия разнообразных по форме, характеру и объему оркестровых и камерно-ансамблевых опусов под общим названием «Шоро», в которых претворены ритмы и мелодии различных населяющих Бразилию этнических групп; к самым значительным работам В.-Л. относится монументальное (продолжительностью свыше часа) трехчастное «Шоро» № 11 для фп. с оркестром. Экспансивные «Шоро», симфонические поэмы, оркестровые сюиты и другие произведения В.-Л. сделали его популярной фигурой парижской музыкальной жизни 1920-х; его яркое, полнокровное инструментальное письмо произвело сильное впечатление на многих французских музыкантов, в т. ч. на молодого *Мессиана*. Вернувшись в Бразилию, В.-Л. развернул деятельность по реформированию музыкального образования. В 1945 он основал в Рио-де-Жанейро Бразильскую академию музыки. Между 1930 и 1945 сочинил девять «Бразильских бахиан» — двух-, трех- и четырехчастных сюит для различных составов. Элементы бразильского музыкального фольклора разрабатываются в них с применением методов тематической работы (преимущественно секвенций, иногда также полифонических «осложнений»), напоминающих, по мысли автора, о Бахе. Части сюит, за немногими исключениями, имеют по два заголовка: «баховский» («прелюдия», «токката», «ария», «фуга» и т. п.) и отсылающий к тому или иному жанру бразильской музыки. Наиболее популярны напевные, слегка сентиментальные Прелюдия из «Бразильской бахианы» № 1 (для ансамбля виолончелей) и особенно Ария из «Бразильской бахианы» № 5 (для сопрано и ансамбля виолончелей); эти музыкальные «визитные карточки» Бразилии остаются самой известной частью гигантского, крайне неравноценного и зачастую стилистически безликого наследия В.-Л. — композитора, для которого сочинение музыки, по его собственным словам, было биологической потребностью. Последние годы жизни В.-Л. провел преимущественно в Париже. С середины 1920-х выступал во многих странах как дирижер, исполняя собственную музыку.

«Шоро» (Chôros, ед. Chôro): № 1, гит. (1920); № 2, фл. и клар. (1924); № 7, фл., гоб., клар., сакс., фаг., гонг, скр., влч. (1924); № 5, фп. (1925); № 3, муж. хор и 6 дух. инстр. (1925); № 8, 2 фп. и орк. (1925); № 4, 3 влт. и трбн. (1926); № 6, орк. (1926); № 10, хор и орк. (1926); № 11, фл. и орк. (1928); № 14, хор, дух. и симф. орк. (1928, партитура утрачена); № 9, орк. (1929); № 12, орк. (1929); № 13, 2 орк. и дух. орк. (1929, партитура утрачена).

«Бразильские бахианы» (Bachianas brasileiras, ед. Bachiana brasileira): № 1, не менее 8 влч. (1930); № 2, орк. (1930); № 4, фп. или орк. (1930—36); № 3, фп. и орк. (1938); № 6, фл. и фаг. (1938); № 5, сопр. и анс. влч., сл. Р. Валадариш Корреа и М. Бандейры (1939, 2/1945); № 7, орк. (1942); № 8, орк. (1944); № 9, стр. орк. или хор (1945).

Симфонии: № 1 «Неожиданность» (O imprevisto, 1916); № 2 «Вознесение» (Ascenção, 1917); № 3 «Война» (A guerra, 1919); № 4 «Победа» (A vitória, 1919); № 5 «Мир» (A paz, 1920, утеряна); № 6 (1944); № 7 (1945); № 8 (1950); № 9 (1952); № 10 «Верховный праотец» (Sumé pater patrium) с певцами-солистами и хором (1952); № 11 (1955); № 12 (1957).

Концерты с орк.: 2 для влч. (1913, 1953); 5 для фп. (1945, 1948, 1952—57, 1952, 1954); для гит. (1951); для арфы (1953); для губной гармоники (1956); конц. пьесы.

Др. произв.: 9 опер, в т. ч. «Йерма» (Yerma) по Ф. Гарсиа Лорке (1955, пост. 1971, Санта-Фе); 8 балетов, в т. ч. «Амазонка» (Amazonas, 1917, пост. 1929, Париж) и «Уирапуру» (Uirapuru, 1917, пост. 1935, Буэнос-Айрес); светские и церк. хоры с орк., инстр. и a cappella; Noneto для хора, 5 дух., арфы и уд. (1923); симф. поэмы, фантазии, увертюры (в т. ч. «Рассвет в тропическом лесу» [Alvorada na floresta tropical], 1953), сюиты, танцы; 2 симфониетты (1916, 1947); 4 фп. трио (1911—45); 17 стр. квартетов (1915—57); 4 сонаты для скр. и фп. (1915—23); 2 сонаты для влч. и фп. (1915, 1916); «Квинтет в форме шоро» (Quinteto em forma de chôros), дух. (1928); Квинтет для фл., арфы и стр. трио (1957); др. кам.-инстр. анс.; пьесы для гит.; сюиты и пьесы для фп., в т. ч. 2 сб. «Колыбель младенца» (Prole do bebê, 1918, 1921), «Рудепоэма» (Rudepoêma, 1921—26), «Мелодия силуэта Нью-Йорка на фоне неба» (New York Sky Line Melody, 1939), «В честь Шопена» (Hommage à Chopin, 1949); песни для гол. с фп., инстр. анс. и орк.

Лит.: V. Mariz. Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro (Rio de Janeiro, 1949, рус. пер.: В. Мариз. Э. Вила-Лобос [М., 1977]); M. Beaufils. Villa-Lobos, musicien et poète du Brésil (Paris, 1967, 2/1988); П. Пичугин. Э. Вилла-Лобос и бразильская национальная музыкальная культура // Культура Бразилии (М., 1981); L. M. Peppercorn. Villa-Lobos (London, 1989); L. M. Peppercorn. Villa-Lobos, the Music: an Analysis of his Style (London, 1991); L. M. Peppercorn. Villa Lobos: Collected Studies (Aldershot, 1992); S. Wright. Villa Lobos (Oxford, 1992).

Винай (Vinay), Рамон (31.8.1912, Чильян, — 4.1.1996, Пуэбла, Мексика). Чилийский певец (баритон и тенор). Учился в Мехико, там же в 1931 дебютировал в роли Альфонса («Фаворитка» Доницетти) и спел ряд баритоновых партий в операх Верди и *Пуччини*. В Мехико состоялось и первое выступление В. в качестве тенора

(1943, Хозе). В 1946—61 был ведущим драматическим тенором *Метрополитен-опера;* среди партий — Тристан, Самсон, Отелло (эту роль исполнял также на *Зальцбургском фестивале* [1951], на сценах итальянских театров, в т. ч. *Ла Скала* [с 1947], в *Ковент-Гарден, Парижской опере* и др.). Канио, Ирод. С 1952 по 1957 — один из ведущих солистов *Байройта* (Тристан, Парсифаль, Тангейзер, Зигмунд). В 1962 вернулся к репертуару для баритона (Тельрамунд, Яго, Фальстаф, Скарпиа и др.), пробовал свои силы и в басовых партиях (Командор, Бартоло, Великий инквизитор, Вотан). Оставил сцену в 1971 (последнее выступление — Яго в Сантьяго), концертировал до 1974. В своих самых известных записях — «Отелло» п/у *Тосканини* (1947) и *Фуртвенглера* (с зальцбургского спектакля 1951), «Тристане и Изольде» п/у *Караяна* (Байройт, 1952, с *Мёдль*), «Валькирии» и «Парсифале» п/у К. *Крауса* (там же, 1953) и «Парсифале» п/у *Кнаппертсбуша* (там же, 1956) — В. предстает масштабным артистом, убедительным и культурным интерпретатором сложнейших партий; голос В. отличался мощью и богатством тембровых красок, хотя в верхнем регистре ему, возможно, недоставало подлинно тенорового блеска.

Виндгассен (Windgassen), Вольфганг (Фриц Герман) (26.6.1914, Анмас, — 8.9.1974, Штутгарт). Немецкий певец (тенор). Учился в Штутгарте, в т. ч. у своего отца, оперного тенора Фрица В. В 1945—72 был ведущим солистом Штутгартской оперы, в 1951—70 ежегодно пел в *Байройте,* выступал и на других ведущих сценах мира. До начала 1950-х специализировался преимущественно на итальянском репертуаре, исполнял также партии в операх Вебера и *Штрауса,* но прославился прежде всего как интерпретатор роли Флорестана и центральных партий во всех операх Вагнера от «Риенци» до «Парсифаля». В искусстве В. выразительная дикция, внимание к психологическим оттенкам и мягкая манера звуковедения преобладали над мощью, напором и блеском, за что его высоко ценило руководство послевоенного Байройта во главе с Виландом Вагнером. В. — участник многих вагнеровских записей 1950—60-х, в т. ч. сделанных с байройтских спектаклей п/у *Кнаппертсбуша* («Парсифаль», «Кольцо нибелунга», «Летучий голландец», «Майстерзингеры»), К. *Крауса* («Кольцо»), *Йохума* («Лоэнгрин»), *Клюитанса* («Майстерзингеры»), *Завалliша* («Тристан и Изольда», «Тангейзер»), *Бёма* («Кольцо», «Тристан») и др., а также первого студийного «Кольца» п/у *Шолти.* Среди других известных записей с участием В. — «Фиделио» п/у *Фуртвенглера* (1953). В 1972 В. стал художественным руководителем Штутгартской оперы. В последние годы жизни занимался также оперной режиссурой.

«Вино» (Der Wein). Концертная ария (триптих) *Берга* для сопрано или тенора с оркестром на текст трех стихотворений из книги Шарля Бодлера «Цветы зла» в немецком переводе Штефана Георге: «Душа вина» (Die Seele des Weines), «Вино любовников» (Der Wein der Liebenden) и «Вино одинокого» (Der Wein des Einsamen). «В.» — последнее завершенное произведение Берга и единственное, сочиненное им по заказу (для чешской певицы Ружены Херлингеровой [Herlingerová, 1890—1978]). Берг написал «В.» летом 1929, отложив едва начатую работу над оперой *«Лулу».* Среди наиболее заметных стилистических черт, общих для «В.» и «Лулу», — преобладание развернутой кантилены, широкое использование облигатных саксофона и фп., сочетание *додекафонии* с элементами современных салонных танцев, прежде всего танго и вальса-бостона. Произведение основано на 12-тоновой *серии,* которая, как обычно у Берга, предоставляет богатые возможности для тональных ассоциаций (d-e-f-g-a-ais-cis-fis-gis-c-h-dis). Три раздела арии следуют друг за другом attacca. Крайние разделы тематически родственны друг другу (в обоих большую роль играют танцевальные мотивы) и могут трактоваться как экспозиция и реприза с кодой; средний раздел выдержан в более оживленном движении. Первое исполнение — 4 июня 1930, Кёнигсберг, солистка Херлингерова, дирижер *Шерхен.* Продолжительность — 12—14 минут.

Виньес (Viñes), Рикардо (5.2.1875, Лерида, — 29.4.1943, Барселона). Испанский (каталонский) пианист. Учился в Барселоне и (с 1887) в Париже, в т. ч. у Шарля-Вильфрида де Берио (Bériot, 1833—1914). Концертировал с 1895, свою первую гастрольную поездку (по России) совершил в 1900. Бóльшую часть жизни провел во Франции, с 1930 по 1936 жил в Аргентине, в 1940 вернулся в Каталонию. Прославился как интерпретатор новой музыки. Дружил с ведущими французскими и испанскими композиторами, прежде всего со своим консерваторским соучеником *Равелем* (оба входили в нонконформистскую литературно-художественную группу апашей — «головорезов»), а также с *Дебюсси, Сати, Гранадосом, Фальей.* Среди произведений, впервые исполненных В., — сюита «Для фортепиано», *«Эстампы», «Остров радости»,* обе тетради *«Образов»* для фп. и ряд *«Прелюдий»* Дебюсси, *«Игры воды», «Зеркала»* и *«Ночной Гаспар»* Равеля. Фалья посвятил В. *«Ночи в садах Испании».* Разделяя интерес «апашей» к русской и неевропейским культурам, В. пропагандировал творчество представителей Могучей кучки (первым во Франции сыграл, в частности, фантазию Балакирева «Исламей» и «Картинки с выставки» Мусоргского), *Прокофьева,* латиноамериканских композиторов. Сочинял вокальные и фортепианные миниатюры, писал музыкально-критические статьи и стихи на каталонском, испанском и французском языках, давал уроки игры на фп.; его самые выдающиеся ученики — *Пуленк* и французская пианистка Марсель Мейер (1897—1958), известная исполнительница музыки *Стравинского* и композиторов *Шестерки.* Посмертно опубликованный дневник В. считается ценным историческим источником.

Лит.: N. Gubisch-Viñes. Le journal inédit de Ricardo Viñes // Revue internationale de musique française, no. 2 (1980); M. Bergadà, M. Bernadó, N. Gubisch-Viñes. Ricardo Viñes i Roda (1875—1943). Testimoni d'un temps (Lleida, 1994).

Витгенштейн (Витгенштайн, Wittgenstein), Пауль (5.11.1887, Вена, — 3.3.1961, Манхассет, Лонг-Айленд). Австрийский пианист, старший брат философа Людвига В. Ученик знаменитого виртуоза и педагога Теодора

Лешетицкого (Leschetizky, 1830—1915). В 1913 дебютировал в Вене. Потеряв правую руку на фронте 1-й мировой войны, достиг виртуозной техники игры левой рукой и в 1920—30-х заказывал видным композиторам музыку для пополнения своего репертуара (будучи представителем одной из богатейших семей Австрии, имел возможность щедро оплачивать свои заказы). Всего для В. было написано ок. 40 произведений, в т. ч. партитуры для левой руки с оркестром *Хиндемита* (Klaviermusik, 1923), *Штрауса* («Дополнение к „Домашней симфонии"», 1925, и «Панафинейское шествие», 1927), *Равеля* (Концерт, 1930), *Прокофьева* (4-й концерт, 1931), *Шмидта* (несколько опусов, в т. ч. Концерт, 1934), *Бриттена* («Развлечения», 1940). Работы Хиндемита и Прокофьева В. отказался исполнять, посчитав их чрезмерно «модернистскими». Дискография В. малочисленна и не представляет особого интереса; его самая известная запись — Концерт Равеля с *Вальтером* (1937). В 1931—38 В. преподавал в Вене, в 1939 обосновался в Нью-Йорке. Автор транскрипций для левой руки.

Виттенбах (Вюттенбах, Wyttenbach), Юрг (р. 2.12.1935, Берн). Швейцарский композитор, пианист, дирижер. Учился в Бернской консерватории, в т. ч. у видного композитора и педагога, ученика *Бартока* и *Кодая* Шандора Вереша (Veress, 1907—1992), совершенствовался в Париже. С 1967 преподает в Базельской академии. Основал в Базеле камерный ансамбль, в котором играли и играют, в частности, У. и Х. *Холлигер, Николе, Бруннер* и известные виолончелисты, братья Патрик и Томас Демента (Demenga, р. 1954 и 1962). Репертуар В.-исполнителя весьма широк, дискография В. содержит примечательные интерпретации классики (в т. ч. фортепианных сонат Бетховена), но ее самую ценную часть составляют записи произведений *Шельси, Картера, Хубера, Барраке, Штокхаузена*. В. первым исполнил множество современных партитур, пропагандирует швейцарскую музыку. В собственном творчестве В. видное место занимают театрализованные «перформансы», часто с социально-критической или сатирической подоплекой (De metalli для баритона и оркестра, слова Леонардо да Винчи [1965], Paraphrase для флейтиста и пианиста [1969], «Отложенная казнь» [Exécution ajournée] для струнного квартета [1971], Lamentoroso для певицы и 6 кларнетистов, слова Рабле [1984], ENCORE! для актрисы и виолончелиста, слова Альфонса Алле [1987], ...allerhand und fuss — und mund..., род мадригальной комедии для 16 голосов, слова разных авторов, в т. ч. Рабле, Гёте, Гейне и Клее [1999 –2000] и др.). Среди наиболее известных работ В.-композитора — ранние «Три пьесы» (Drei Sätze) для гобоя, арфы и фп. (1963), отмеченные влиянием *Булеза* и посвященные супругам Холлигер.

Вишневская, Галина Павловна (р. 25.10.1926, Ленинград, ныне Санкт-Петербург). Русская певица (сопрано). Систематического музыкального образования не получила, брала уроки пения у частных педагогов, в т. ч. у Веры Гариной. В 1944 дебютировала в оперетте. С 1952 по 1974 была ведущей солисткой *Большого театра*, на сцене которого блистала в партиях из классических русских и западных опер (Татьяна, Лиза, Марфа из «Царской невесты», Леонора из «Фиделио», Аида, Виолетта, Тоска, Баттерфлай и др.), исполняла также центральные роли в операх советских композиторов (Катарина в «Укрощении строптивой» *Шебалина*, Наташа в *«Войне и мире»*, Софья в *«Семене Котко»* и Полина в *«Игроке»* Прокофьева и др.). Становление В. как оперной певицы проходило под большим влиянием *Мелик-Пашаева*. В 1961 дебютировала в *Метрополитен-опера*, год спустя — в *Ковент-Гарден* (оба раза в партии Аиды), в 1964 — в *Ла Скала* (Лю), в 1973 — в *Венской гос. опере* (Тоска). В 1974 вместе со своим мужем *Ростроповичем* вынужденно покинула СССР. Оставила сцену в 1982 (последнее выступление — Татьяна в *Парижской опере*), но еще несколько лет продолжала концертировать и записываться. В концертном репертуаре В. ведущее место занимали романсы русских классиков и произведения *Шостаковича* и *Бриттена;* Шостакович написал для нее «Сатиры» на слова Саши Черного для голоса с фп. (1960), Семь романсов на стихи Блока для сопрано и фортепианного трио (1967) и партию сопрано в 14-й симфонии (1969), а Бриттен — партию сопрано в *«Военном реквиеме»* (1961) и вокальный цикл «Эхо поэта» на слова Пушкина (1965). Присущая В. ярко экспрессивная, порой агрессивная манера пения особенно хорошо подходила к роли Катерины Измайловой; в 1966 В. исполнила ее в фильме по опере Шостаковича во 2-й редакции, а в 1979 приняла участие в записи 1-й редакции (*«Леди Макбет Мценского уезда»*) п/у Ростроповича. В. — звезда ряда других оперных записей, в т. ч. осуществленных п/у Ростроповича в СССР («Евгений Онегин») и за рубежом («Пиковая дама», «Иоланта», «Борис Годунов», «Война и мир» и др.). В интерпретации В. и Ростроповича — дирижера и пианиста — записаны также многочисленные русские романсы, в т. ч. «Песни и пляски смерти» Мусоргского. Наряду с *Пирсом* и *Фишером-Дискау* В. солирует в знаменитой авторской записи «Военного реквиема» (1963). Основала в Москве Центр оперного пения (функционирует с 2002). Выступает как театральная актриса, снимается в кино.

Автобиогр. «Галина» (М., 1991).

Воан-Уильямс (Воэн-Уильямс, Vaughan Williams), Ралф (12.10.1872, Даун-Эмпни, Глостершир, — 26.8.1958, Лондон). Английский композитор. Внучатый племянник Чарлза Дарвина. Учился в лондонском Королевском музыкальном колледже (КМК) и в Кембридже у ведущих британских композиторов и педагогов Хьюберта Парри (Parry, 1848—1918), Чарлза Вуда (Wood, 1866—1926) и Чарлза Вильерса Стэнфорда (Stanford, 1852—1924). В 1895 познакомился и подружился со своим соучеником по КМК *Холстом;* многолетнее взаимное влияние этих двух композиторов стало важным фактором английского музыкального возрождения начала XX в. Не удовлетворенный полученным на родине музыкальным образованием, В.-У. продолжил учебу в Берлинской ВМШ у Макса Бруха (1897), а в 1908 брал уроки у *Равеля* в Париже; лишь после этого решился приступить к созданию своей первой симфонии. Творческому становлению В.-У. способствовала и его работа с народно-песенным материалом, который он вместе с талантливым, рано погибшим Джорджем Баттеруортом

(Butterworth, 1885—1916) начал собирать и изучать в 1903, а также работа в качестве редактора собрания старинной церковной музыки — «Английского гимнария» (English Hymnal, 1906). Музыка В.-У. с ее благозвучными гармониями, плавными, напевными мелодиями и преобладающим пасторальным тоном укоренена в английском фольклоре и английской музыкальной культуре Возрождения и барокко. Из его обширного наследия наибольшей известностью доныне пользуются два опуса, созданные им в конце 1900-х, на заре зрелого творчества: «Фантазия на тему Таллиса» для двойного струнного оркестра (в ее основе — четырехголосный псалом во фригийском ладу английского композитора XVI в. Томаса Таллиса, опубл. 1567) и вокальный цикл «На краю Уэнлока» на стихи популярного поэта Алфреда Эдуарда Хаусмана (Housman, 1859—1936), воспевшего природу графства Шропшир. Первая опера В.-У. «Хью-гуртовщик» выдержана в традициях английской простонародной комической оперы XVIII в. (т. н. балладной оперы) и включает подлинные фольклорные мелодии. Некоторые другие произведения В.-У. для музыкального театра носят исконно английское жанровое обозначение «маска» (так в Англии XVI—XVII вв. именовались музыкально-поэтические представления на мифологический или сказочный сюжет). Органическая связь В.-У. с английской традицией духовного визионерства, восходящей к поэзии Уильяма Блейка, искусству высокого барокко и средневековой герметике, проявилась в таких опусах, как Месса для хора a cappella, библейская оратория Sancta civitas, сюита для альта, хора без слов и камерного оркестра Flos campi (по «Песни песней»), 5-я и 9-я симфонии, вокальный цикл для тенора и гобоя на слова Блейка и опера-«нравоучение» (моралите) «Путь пилигрима», которую часто считают вершиной творчества В.-У. (ее литературную основу составляет одноименный роман-аллегория писателя-мистика XVII в. Джона Баньяна; в 4-й акт оперы включена более ранняя сценическая пастораль В.-У. на евангельский сюжет «Пастухи с прекрасных гор»). Образно-эмоциональный спектр искусства В.-У. не ограничивается пасторальными и религиозными настроениями, мягкой лирикой и возвышенной созерцательностью; ему не чужды также юмор (оперы «Влюбленный сэр Джон», «Отравленный поцелуй»), своеобразная тяжеловесная угловатость (музыка Сатаны из балета «Иов», 4-я симфония), напряженный драматизм (опера «Уходящие в море»), отчаяние, опустошенность и пессимизм (6-я симфония), иногда также яркая изобразительность и ритмический напор.

Вклад В.-У. в музыкальную культуру Англии не ограничивался композицией, исследованием фольклора и редактированием собраний старинной музыки. Он был известен как хоровой дирижер, с 1905 по 1953 руководил хоровыми фестивалями в Лейт-Хилле (графство Суррей); исполнения «Страстей по Матфею» Баха под его управлением считались событиями национального масштаба. Дирижировал также собственными симфоническими произведениями, с 1919 преподавал композицию в КМК, выступал с лекциями и статьями по актуальным вопросам национальной музыки. Как правило, уклонявшийся от британских государственных почестей (в частности, отказавшийся от титула сэра), В.-У. был признанным лидером английской композиторской школы своего времени. Музыканты, карьера которых началась в 1930—40-х и позднее, часто относились к его творчеству скептически; по мнению самого выдающегося из них, *Бриттена*, композиторская техника В.-У. была слабой, его мистицизм — неестественным, а его видение национального английского начала в музыке — односторонним, глубоко несовременным и по существу провинциальным. Интерес к В.-У. в мире заметно оживился ближе к концу XX в., когда присущие его музыке консервативные достоинства снова вошли в моду.

Оперы: «Хью-гуртовщик» (Hugh the Drover), романтич. баллада в 2 актах, либр. Г. Чайлда (1914, пост. 1924, Лондон); «Пастухи с прекрасных гор» (The Shepherds of the Delectable Mountains), пасторальный эпизод, либр. В.-У. по Дж. Баньяну (1921, пост. 1922, Лондон; произв. включено в оперу «Путь пилигрима»); «Влюбленный сэр Джон» (Sir John in Love), опера в 4 актах, либр. В.-У. по Шекспиру (1929, Лондон); «Отравленный поцелуй» (The Poisoned Kiss), романтич. экстраваганца в 3 актах, либр. Э. Шарп по Р. Гарнетту (1929, пост. 1936, Кембридж); «Уходящие в море» (Riders to the Sea), одноакт. опера, либр. В.-У. по Дж. М. Сингу (1932, пост. 1937, Лондон); «Путь пилигрима» (The Pilgrim's Progress), моралите в 4 актах с прологом и эпилогом, либр. В.-У. по Дж. Баньяну (1949, пост. 1951, Лондон).

Др. произв. для муз. театра: «Старый король Коул» (Old King Cole), балет (1923, Кембридж); «В ночь Рождества» (On Christmas Night), маска с танцами, пением и пантомимой, либр. А. Больма и В.-У. по Диккенсу (1926, Чикаго); «Иов» (Job), танцевальная маска, либр. Дж. Кейнса и Г. Рэверат по У. Блейку (1931, Лондон); «День свадьбы» (The Bridal Day), маска, либр. У. Вуд по Э. Спенсеру (1939, пост. 1953, Лондон, радио).

Симфонии (не пронумерованы автором): «Морская симфония» (A Sea Symphony), с сопр., бар. и хором, сл. У. Уитмена (1-я, 1909, последняя ред. 1923); «Лондонская симфония» (A London Symphony, 2-я, 1913, переработана в 1918 и 1933); «Пасторальная симфония» (Pastoral Symphony, 3-я, 1921); Симфония f (4-я, 1934); Симфония D (5-я, 1943, 2/1951); Симфония e (6-я, 1947, 2/1950); Sinfonia antartica («Антарктическая симфония»), с сопр. и жен. хором (без слов) (7-я, 1949—52); Симфония d (8-я, 1956); Симфония e (9-я, 1958).

Др. произв. для орк.: ранние неопубл. произв.; «В стране болот» (In the Fen Country), симф. впечатление (1904, последняя ред. 1935); «Осы» (The Wasps), увертюра из муз. к комедии Аристофана (1909); «Фантазия на тему Таллиса» (Fantasia on a Theme by Thomas Tallis), 2 стр. орк. (1910, 2/1919); «Жаворонок воспаряющий» (The Lark Ascending), романс для скр. с орк. по стихотв. Дж. Мередита (1914); Сюита англ. нар. песен, дух. орк. (1923); Toccata marziale, дух. орк. (1924); Concerto accademico d, скр. и стр. орк. (1925); Концерт для фп. с орк. C (1931); «Фантазия на песню „Зеленые рукава"» (Fantasia on Greensleeves, отрывок из оперы «Влюбленный сэр Джон» в обр. Р. Гривза [Greaves] для фл., арфы и стр., 1934); Сюита для альта и мал. орк. (1934); «Серенада Музыке» (Serenade to Music), орк. обр. вок. произв. (1939); «Пять вариантов „Богача и Лазаря"» (5 Variants of 'Dives and Lazarus'), стр. орк. и арфа (1939); Концерт для гоб. и стр. орк. a (1944); Concerto grosso, стр. орк. (1950); Романс для губной гармоники, стр. орк. и фп. Des (1951); Концерт для тубы с орк. f (1954); Вариации, дух. орк. (1957); мелкие пьесы.

Для хора (в т. ч. с солистами) и орк.: Flos campi («Цветок поля»), альт, кам. хор (без слов), кам. орк., по «Песни песней» (1925); Sancta civitas («Святой град»), оратория для тен., бар., хора и орк., сл. из Библии (1925); «Пять портретов из эпохи Тюдоров» (Five Tudor Portraits), сюита для к.-а, бар., хора и орк., сл. Дж. Скелтона (1935); Dona nobis pacem («Даруй нам мир»), кантата для сопр., бар., хора и орк., сл. из мессы, У. Уитмена и др. (1936); «Серенада Музыке» (Serenade to Music), 4 сопр., 4 к.-а, 4 тен., 4 баса, орк., сл. Шекспира (1938); «Оксфордская элегия» (An Oxford Elegy), чтец, кам. хор, кам. орк., сл. М. Арнолда (1949); «Сыны Света» (The Sons of Light), кантата для хора и орк., сл. У. Вуд (1950); Hodie («Ныне»), рождественская кантата для сопр., тен., бар., хора и орк., сл. разных авт. (1954); «Эпиталама» (Epithalamion), кантата для бар., хора и кам. орк., сл. Э. Спенсера (на осн. маски «День свадьбы», 1957); духовные и светские хоры.

Для хора a cappella: Mecca g (1921); мотеты, светские хоры, обр. нар. песен, рождественские песни.

Для хора с фп. или орг.: духовные и светские пьесы.

Для гол. с сопров.: «Липовая поляна» (Linden Lea), песня для гол. с фп., сл. У. Барнса (1901); «Дом жизни» (The House of Life), 6 песен для гол. с фп., сл. Д. Г. Россетти (1903); «Песни странствий» (Songs of Travel), 9 песен для гол. с фп., сл. Р. Л. Стивенсона (1904); «На краю Уэнлока» (On Wenlock Edge), 6 песен для тен., фп. и стр. квартета, сл. А. Э. Хаусмана (1909); 4 гимна, тен., альт и стр., сл. разных авт. (1914); «Безжалостная красавица» (Merciless Beauty), 3 ронделя для гол., 2 скр. и влч., сл. Дж. Чосера (1921); 3 песни на сл. Шекспира, гол. и фп. (1925); «По полю» (Along the Field), 8 песен для гол. и стр., сл. А. Э. Хаусмана (1927, 2/1954); 4 песни на сл. У. Уитмена, гол. и фп. (1954—58); 10 песен на сл. У. Блейка, тен. и гоб. (1957); обр. нар. песен; др. миниатюры для гол. с фп.

Кам.-инстр. муз.: Стр. квартет g (1909, 2/1921); «Квинтет-фантазия» (Phantasy Quintet), 2 скр., 2 альта, влч. (1912); Стр. квартет a (1944); Соната для скр. и фп. a (1954); миниатюры; неопубл. произв.

Для клавишных инстр.: Интродукция и фуга для 2 фп. (1946); миниатюры для фп. и для орг.

Муз. к театр. спект., радиопостановкам и фильмам, в т. ч. к комедии Аристофана «Осы» (The Wasps, 1909) и к фильму Л. Френда «Скотт Антарктический» (Scott of the Antarctic, 1948; на осн. этой партитуры написана 7-я симфония Sinfonia antartica).

Ст., кн., в т. ч. National Music («Национальная музыка») (London, 1934); The Making of Music («Становление музыки») (Ithaca, NY, 1955); посмерт. изд. сб. National Music and Other Essays (London, 1963, 2/Oxford, 1987).

Лит.: В. Конен. Ралф Воан-Уильямс (М., 1958); J. Day. Vaughan Williams (London, 1961, 3/1998); M. Kennedy. The Works of Ralph Vaughan Williams (London, 1964, 2/1980); U. Ottaway. Vaughan Williams (London, 1966); L.-W. Hesse. Studien zum Schaffen des Komponisten Ralph Vaughan Williams (Regensburg, 1983); W. Mellers. Vaughan Williams and the Vision of Albion (London, 1989); A. Frogley, ed. Vaughan Williams Studies (Cambridge, 1996); L. Foreman, ed. Vaughan Williams in Perspective (London, 1998).

«Военный реквием» (War Requiem). Произведение *Бриттена* для сопрано, тенора, баритона, смешанного хора, хора мальчиков, симфонического оркестра, камерного ансамбля (духовой и струнный квинтеты, ударные и арфа) и органа, соч. 66. Написанный в 1961 на освящение восстановленного собора в Ковентри (был разрушен в результате воздушного налета в ноябре 1940), «В. р.», согласно канонической структуре мессы по усопшим, состоит из следующих частей: 1. Requiem aeternam/Kyrie; 2. Dies irae; 3. Offertorium; 4. Sanctus/Benedictus; 5. Agnus Dei; 6. Libera me/In paradisum. Исполнительские силы делятся на три взаимодействующие группы. Первую составляют сопрано соло, смешанный хор и симфонический оркестр, вторую — хор мальчиков и орган-портатив или фисгармония (большой орган вступает только в Libera me), третью — тенор, баритон и камерный оркестр. Первой группе соответствует собственно литургический слой партитуры: музыкальное воплощение полного текста латинского заупокойного богослужения. Вторая группа (она должна располагаться на возвышении, поодаль от большого оркестра) вступает в самых просветленных, «идеальных» моментах литургии. Третья группа представляет «военный» (точнее было бы сказать — антивоенный) план произведения: в уста тенора и/или баритона, сопровождаемых камерным оркестром, вложены стихи английского поэта Уилфрида Оуэна (Owen, 1893—1918) — солдата по гражданской обязанности и пацифиста по убеждениям, погибшего за неделю до окончания 1-й мировой войны. Музыка на стихи Оуэна интегрирована в состав каждой из частей; всего использовано 9 стихотворений, по своему содержанию резонирующих с теми или иными фрагментами мессы. Единственный раз все исполнители объединяются незадолго до конца Libera me, где на хор In paradisum deducant te Angeli («В рай введут тебя ангелы») наслаивается дуэт тенора и баритона Strange Meeting («Странная встреча») — умиротворенный «потусторонний» диалог с убитым врагом. Лейтмотивную функцию на протяжении всей партитуры выполняет тритон c-fis; наложение неразрешенного тритона на каданс F-dur pianissimo при последних словах хора завершает партитуру смысловым многоточием. Другой важный сквозной лейтмотив — фанфара из нескольких «колен» разной длины в начале Dies irae, иллюстрирующая слова о трубе Страшного суда (Tuba mirum); по ходу «В. р.» она многократно проводится в разных вариантах и во фрагментах (в Libera me использован прием, отсылающий к Реквиему Верди: реприза фанфары Dies irae в драматической кульминации). Партитура посвящена четверым друзьям Бриттена, погибшим на войне. Ей предпослан эпиграф из Оуэна: „My subject is War, and the pity of War / The Poetry is in the pity... / All a poet can do today is warn" («Моя тема — война и печаль войны. Поэзия — в печали... / Поэт сегодня может лишь одно: предостеречь»).

Впервые «В. р.» был исполнен на церемонии открытия Ковентрийского собора 30 мая 1962, с участием Бирмингемского СО и камерного *Мелос-ансамбля*. Предполагалось, что солистами будут *Вишневская, Пирс* и *Фишер-Дискау* — любимые певцы Бриттена, представляющие три ключевые страны-участницы 2-й мировой войны; их совместное выступление мыслилось как символический жест послевоенного примирения. Однако советские власти не выпустили Вишневскую из страны, и на премьере ее заменила британская певица Хизер Харпер (Harper, p. 1930). Хором и симфоническим оркест-

ром дирижировал Мередит Дэвис (Davies, 1922—2005), камерным ансамблем — автор. Классическая запись «В. р.» п/у автора, дирижирующего *Лондонским СО* (1963), была сделана уже с Вишневской. Продолжительность «В. р.» в этом исполнении — ок. 84 минут (отдельные части длятся, соответственно, 10, 27, 10, 10, 4 и 23 минуты).

«Война и мир». Опера *Прокофьева* в 13 картинах (5 актах) с эпиграфом, соч. 91, либретто композитора и его жены Миры Мендельсон (1915—1968) по отдельным эпизодам II, III и IV томов романа Льва Толстого. Начата в апреле 1941. Первая редакция (11 картин) была завершена в 1943 и впервые исполнена 16 октября 1944 в Москве силами Ансамбля советской оперы Всероссийского театрального общества (в сопровождении фп.). Тема первых 6 картин этой редакции — «мир» (частная жизнь персонажей до начала войны 1812 года), тема картин 7—11 — «война». В 1945—46 Прокофьев по совету *Самосуда* расширил оперу до 13 картин, добавив по одной картине к ее «мирной» и «военной» половинам (дописанные картины — по окончательному счету 2-я и 10-я). Эта редакция предназначалась к постановке в 2 вечера. Ее частичная сценическая премьера (картины 1—8 из 13) состоялась п/у Самосуда 12 июля 1946 в ленинградском Малом оперном театре (режиссер Борис Покровский). Спектакль был удостоен Сталинской премии, но остальные картины при жизни Прокофьева публично не исполнялись. Возобновив работу над «В. и м.» в конце 1948, Прокофьев продолжал ее до 1952, стремясь сделать оперу более удобной для постановки; в музыку был внесен ряд более или менее существенных изменений, в т. ч. с целью обогащения тематических связей между картинами. В наиболее полной версии опера складывается из хорового эпиграфа («Силы двунадесяти языков Европы ворвались в Россию...»), увертюры и следующих картин: 1. «Отрадное»; 2. «Бал у екатерининского вельможи»; 3. «В особняке старого князя Болконского»; 4. «В гостиной у Элен»; 5. «В кабинете Долохова»; 6. «В особняке у Ахросимовой»; 7. «В кабинете у Пьера»; 8. «Перед Бородинским сражением»; 9. «В ставке Наполеона на Шевардинском редуте»; 10. «Военный совет русского командования в Филях»; 11. «Горящая Москва, захваченная неприятелем»; 12. «В избе в Мытищах» (смерть Андрея Болконского); 13. «Смоленская дорога», с заключительным победным апофеозом. Эпиграф может исполняться не в начале оперы, а перед 8-й картиной, открывающей «военную» половину. В «мирной» половине Прокофьев в целом сохраняет верность принципам «оперы в прозе» (имеются в виду такие свойства его оперного письма, как избегание стихотворных текстов и относительно автономных «номеров», преобладание речитатива над мелодиями широкого дыхания, ориентация на интонационный рисунок разговорной речи), но допускает отдельные компромиссы с традиционными оперными условностями. Это касается прежде всего дуэта Наташи и Сони из 1-й картины (стихи Жуковского) и дописанной позднее 2-й картины, содержащей танцевальную сюиту со знаменитым «вальсом Наташи» (заимствован из музыки к неосуществленному спектаклю московского Камерного театра по «Евгению Онегину» Пушкина, 1936) и два хора на стихи Батюшкова и Ломоносова. В «военной» половине, включающей ряд разнохарактерных массовых сцен, отчетливо выражено монументальное, ораториальное начало (очевидна ее преемственная связь с более ранней кантатой *«Александр Невский»*, также посвященной победе русского оружия над иноземным агрессором). Монументальным «державным» духом проникнуты две арии Кутузова — «Бесподобный народ» из 8-й и «Величавая, в солнечных лучах, матерь русских городов...» из 10-й картины. Первая основана на интонациях протяжной народной песни, тему второй — одну из своих самых ярких мелодических находок — Прокофьев ранее использовал в музыке к фильму С. Эйзенштейна «Иван Грозный» (1944); на ней построен и финальный гимнический хор оперы. Контраст по отношению к динамичным массовым сценам «военной» половины составляет 12-я картина с экспрессивным предсмертным «внутренним монологом» князя Андрея.

В «В. и м.» около 70 действующих лиц; музыка без купюр длится около 4 часов. Первое посмертное исполнение последней завершенной редакции (по-итальянски) — 26 мая 1953, Флоренция, Театро Комунале, дирижер *Родзинский*, с участием ряда звезд итальянской оперы, в т. ч. сопрано Розанны Картери (Carteri, p. 1930), тенора *Корелли*, баритона Этторе Бастианини (Bastianini, 1922—1967) и баса Итало Тайо (Tajo, 1915—1993), исполнивших, соответственно, роли Наташи Ростовой, Пьера Безухова, Андрея Болконского и Кутузова. Картины 2 и 9 в этой постановке были купированы. Советская премьера последней редакции «В. и м.» (с исключенными картинами 7 и 11) — 1 апреля 1955, Ленинград, Малый оперный театр, дирижер Эдуард Грикуров (1907—1982). Премьера полной версии оперы — 15 декабря 1959, Москва, Большой театр, дирижер *Мелик-Пашаев*, режиссер Покровский.

Лит.: А. Волков. «Война и мир» Прокофьева. Опыт анализа вариантов оперы (М., 1976).

Волконский, Андрей Михайлович (14.2.1933, Женева, — 16.9.2008, Экс-ан-Прованс). Русский композитор, клавесинист, дирижер. Потомок известного княжеского рода, учился в Женеве у *Липатти* (фп.) и в Париже у *Буланже*[?], а после переезда семьи В. в СССР (1947) — в Тамбовском музыкальном училище и у *Шапорина* в Московской консерватории, которую оставил в 1954, не получив диплома. До середины 1950-х писал в духе *неоклассицизма* под влиянием *Стравинского* и *Прокофьева*. Фигура молодого одаренного репатрианта обладала несомненной привлекательностью для советской пропаганды, и его ранние работы, несмотря на их достаточно изысканный язык и широкое применение сложных полифонических конструкций, обычно удостаивались благосклонных отзывов критики. Отношения В. с идеологическими службами советского режима ухудшились после того, как он стал открыто демонстрировать свой интерес к западным «модернистским» техникам композиции. В 1956 он сочинил фортепианный цикл Musica stricta — первый образец *серийной техники* в русской музыке. Стилистически это произведение родственно ранним додекафонным опытам *Шёнберга*, особенно Сюите

для фп. соч. 25, т. е. сохраняет связь с неоклассицизмом; 3 из 4 частей цикла выдержаны в изощренных полифонических формах (отсюда его подзаголовок — fantasia concertata). Значительно оригинальнее камерно-вокальная *«Сюита зеркал»*, инструментованная для нетрадиционного состава с преобладанием высоких тембров; ее звуковысотные структуры получены в результате всевозможных преобразований восьмизвучной *серии*, тонко детализированная фактура местами напоминает о *пуантилизме Веберна* и *Булеза*, а гитара и ударные обогащают музыкальную ткань легкими испанскими штрихами. На манипуляциях с восьмизвучной серией основан и следующий крупный камерно-вокальный опус В., четырехчастный цикл «Жалобы Шазы». По сравнению с «Сюитой зеркал» он напряженнее по характеру экспрессии, не столь афористичен; обращает на себя внимание контраст между незатейливым текстом (монологи обесчещенной дагестанской горянки) и его остросовременным, без малейших признаков стилизации, музыкальным воплощением. С названных произведений В. по существу началась история послевоенного советского *авангарда*. Их однократные исполнения в Москве вызвали крайнее раздражение руководства *Союза композиторов СССР*, и с середины 1960-х музыка В. в СССР фактически оказалась под запретом. Его самый масштабный опус того времени, одночастный 30-минутный «Странствующий концерт» для трех солистов, ударных и струнных, также выдержанный в серийной технике, не звучал до 1990. Не исполнялись (во всяком случае официально) и другие новаторские партитуры В., в т. ч. «Игра втроем» и «Реплика» — первые в советской музыке образцы, соответственно, *алеаторики* и *пуантенинга*. Между тем В. делал успешную исполнительскую карьеру. Он был первым в послевоенном СССР концертирующим клавесинистом, сотрудничал с Московским камерным оркестром п/у *Баршая* (1956—57), а в 1964 основал первый в СССР ансамбль старинной музыки Мадригал, снискавший широкую популярность (существует поныне). Вместе с ансамблем гастролировал по стране, записывался на пластинки. Дискография Мадригала п/у В. включает множество памятников вокальной и инструментальной, духовной и светской музыки XIII—XVIII вв.: среди записей В.-клавесиниста — сольные клавирные произведения Фрескобальди и Баха и сонаты Баха для виолы да гамба и клавесина с *Шафраном* (виолончель). Будучи яркой, независимой личностью и разносторонне одаренным и эрудированным профессионалом, оказал значительное влияние на советскую музыкальную молодежь 1960-х. В 1973 эмигрировал. Жил в Провансе, сочинял мало, придерживаясь «умеренной», лаконичной, по преимуществу лирической камерной манеры; выступал редко (одна из его немногочисленных поздних записей — «Хорошо темперированный клавир» Баха). Возглавлял базирующийся в Германии фонд им. М. Беляева.

Вок. муз. (осн. произв.): «Русь», кантата, сл. Гоголя из «Мертвых душ» (1952); «Лик мира», кантата, сл. П. Элюара (1952); «Сюита зеркал», сопр., фл., скр., гит., фисгарм. и уд., сл. Ф. Гарсиа Лорки (1959); «Жалобы Шазы», сопр., англ. рожок, скр., альт, ксилоримба, вибр. и клав., сл. женщины из лакской деревни (Дагестан) в рус. пер. (1960); «Странствующий концерт» (Concert itinérant), сопр., фл., скр. уд. и стр., сл. Омара Хайяма во франц. пер. (1967); «Песня» (Lied), 4 гол. (1979); «То, что еще живо...» (Was noch lebt...), вок. цикл, м.-сопр. и стр. трио, сл. И. Бобровского (1985); Псалом 148, 3 гол., орг. и литавра (1989).

Для 1—9 инстр. (осн. произв.): Соната для фп. (1949); Стр. трио (1951); Квинтет для фп. и стр. (1954); 1-й стр. квартет (1955); Соната для альта и фп. (1955); Трио для 2 труб и трбн. (1956); Musica stricta («Строгая музыка»), фп. (1956); Фантазия, фп. (1957); 2-й стр. квартет (1958); «Игра втроем», фл., скр. и клав. (1961); «Мугам», тар и клав. (1974); «Перекресток» (Carrefour), синт., фп., гоб., 2 фаг., 2 влт., скр., кб. (1992).

Для орк. и больших кам. анс. (осн. произв.): Концерт для орк. (1953); Серенада для орк. (1953); «Каприччио» для орк. (1954); «Музыка для 12 инструментов» (1957); «Серенада насекомому», кам. орк. (1958); «Узелки времени» (Les mailles du temps), 13 инстр. (1969); Immobile («Неподвижное»), фп. и орк. (1978).

Муз. для радио, театра и кино (в т. ч. к фильмам «Новые похождения кота в сапогах» [1957], «Три плюс два» [1963], «Мертвый сезон» [1968]).

Др. произв.: «Реплика», театрализованная акция, инстр. анс. (1969).

Кн. Основы темперации (М., 1998, 2/2003).

Лит.: Ю. Холопов. Инициатор: о жизни и музыке Андрея Волконского // Музыка из бывшего СССР, 1 (М., 1994); М. *Пекарский*. Назад к Волконскому вперед (М., 2005).

Волны Мартено́ (франц. ondes Martenot). Одноголосный *электромузыкальный инструмент*, изобретен Морисом Мартено (1898—1980). На первой презентации инструмента (20.4.1928, Париж) его создатель исполнил сольную партию в «Симфонической поэме» для оркестра и В. М. Димитриоса Левидиса (Levidis, 1885[?]—1951), написанной специально для этого события. Тембр инструмента ассоциируется с некими сверхъестественными или потусторонними голосами (например, с пением сирен). В исходных моделях В. М. параметры звука регулировались волнообразным движением рук в пространстве (этим первые В. М. напоминали *терменвокс*); для облегчения ориентации инструмент был снабжен немой клавиатурой. Позднейшие модели имеют звучащую клавиатуру фортепианного типа диапазоном в семь октав, от c до h^{4}. Клавиши могут слегка сдвигаться вбок, что позволяет получать вибрато. На клавишах играют правой рукой. Кольцо, надетое на ее указательный палец, связано с протянутой перед клавиатурой нитью; плавное перемещение руки вдоль клавиатуры дает glissando. Клавиатура управляет генератором электрических колебаний; последние, усиливаясь, передаются на систему громкоговорителей (в зрелых моделях В. М. эта система состоит из трех громкоговорителей различного устройства с разными характеристиками). Левая рука регулирует потенциометры, управляющие фильтрами, которые служат для изменения тембра и громкости. В 1938 Мартено запатентовал специальную клавиатуру, позволяющую получать интервалы в 1/12 тона, чтобы приблизиться к интервальной шкале индийских рага[1].

В. М. использованы в ряде партитур, преимущественно французских композиторов, в т. ч. *Вареза* (*«Экваториальное»*), *Кёклена*, *Ибера*, *Онеггера* (его музыка к

[1] Существительное мужского рода.

анимационному фильму Бертольда Бартоша «Идея» [1930] — по-видимому, первый случай применения электромузыкального инструмента в кино), *Мийо, Жоливе* (Концерт для В. М. с оркестром и др.), *Мессиана* («Праздник прекрасных вод» для шести В. М., сочиненный для парижской Всемирной выставки 1937 года, *«Три маленькие литургии Божественного присутствия»*, *«Турангалила-симфония»*, опера *«Святой Франциск Ассизский»* [терцет В. М.]), *Булеза* (1-я редакция кантаты «Свадебный лик»). Среди исполнителей на В. М. — Жинетт Мартено (сестра М. Мартено, 1902—1996), Жанна Лорио (Loriod, 1929—2001, сестра И. *Лорио*), композиторы, ученики Мессиана Жиль Трамблé (Tremblay, p. 1932) и *Мюрай*. В. М., в т. ч. модернизированные (с середины 1970-х транзисторные, с середины 1990-х цифровые), используются в массовой музыке и в киномузыке.

Вольпе (Wolpe), Штефан (25.8.1902, Берлин, — 4.4.1972, Нью-Йорк). Немецкий и американский композитор. Учился в Берлине, в т. ч. у композиторов Пауля (Павла) Юона (Juon, 1872—1940) и *Шрекера*. Творческому развитию В. способствовало общение с *Бузони* и представителями радикального модернизма, в т. ч. с видным дадаистом Куртом Швиттерсом (Schwitters, 1887—1948), на чьи стихи В. сочинял музыку, и посещение лекций в веймарском Баухаузе — знаменитом очаге «авангардного» искусства. Подобно многим художникам веймарской Германии, был «левым» не только в искусстве, но и в политике: в 1923 вступил в объединение художников-социалистов и до своей эмиграции из Германии писал как атональные опусы концертных жанров, так и агитационные песни и хоры прокоммунистического и антифашистского содержания. Его самые значительные сохранившиеся работы 1920-х — гротескно-сатирические одноактные камерные оперы «Зевс и Элида» (Zeus und Elida, пост. 1928[?], Берлин) и «Прелестные истории» (Schöne Geschichten, пост. 1929[?], Берлин); в их музыке отголоски *«Лунного Пьеро»* Шёнберга и *«Воццека»* Берга сочетаются с оборотами, заимствованными из современного развлекательного репертуара. В марте 1933, вскоре после прихода Гитлера к власти, В. бежал из Берлина, осенью поселился в Вене (где совершенствовался по инструментовке у *Веберна* и начал сочинять в технике *додекафонии*), а весной 1934 переселился в Палестину. Здесь В. увлекся ближневосточным фольклором и сочинил ряд песен с текстами на иврите, одновременно продолжая совершенствовать свою технику атонального письма. В 1938 обосновался в США. До конца жизни работал в разнообразных системах организации звуковысотности — диатонической, октатонической (т. е. основанной на звукоряде «тон—полутон»; В. находил ее корни в арабской народной музыке), додекафонно-серийной и др., — трактуя их свободно, без догматизма. Выступая за спонтанность и органичность, В., по его собственным словам, стремился «сочетать неожиданное с загадочным, волшебное с шокирующим, разумное с импульсивным, форму с „антиформой"» (под последней подразумевается отход от последовательной логики чередования музыкальных событий и концентрация на отдельных самоценных «моментах»). Одним из важных источников вдохновения для В. стало творчество нью-йоркских живописцев, называвших себя абстрактными экспрессионистами, — Виллема де Кунинга (Kooning), Франца Клайна (Kline) и др. Несомненно, В. усматривал в абстрактном экспрессионизме тот комплекс качеств, который стремился воплотить в собственной музыке; последняя, однако, не снискала особой известности. После переезда в США В. создал ряд опусов для 1—3 фп. и для небольших инструментальных составов (многие из них носят подчеркнуто абстрактные заглавия — «пьесы» или «формы»), музыку к нескольким спектаклям, песни (в т. ч. на слова *Брехта*), хоры, кантаты и несколько партитур для оркестра (наиболее значительна Симфония, 1956). С начала 1960-х страдал болезнью Паркинсона, но несмотря на это продолжал сочинять до последних месяцев жизни (последняя работа — Пьеса для трубы и 7 инструментов, 1971). В некоторых работах В., даже самых абстрактных (например, в пятичастном цикле Enactments для 3 фп., 1953), усматриваются такие качества, как ритмическая энергия и экспрессивная сила; тем не менее им, по-видимому, недостает живости и стилистического своеобразия, чтобы более или менее прочно утвердиться в концертном репертуаре. Его политически ангажированные и «дадаистские» опусы берлинского периода звучат заметно чаще.

В. пользовался достаточно большим влиянием как педагог. На протяжении почти 30 лет он преподавал в Нью-Йорке и Филадельфии; среди его учеников — *Фелдман, Тюдор* и многие другие музыканты всевозможной стилистической ориентации, в т. ч. мастера джаза.

Лит.: H. Vogt u. a. Stefan Wolpe: von Berlin nach New York (Köln, 1988); E. Klemm. Zwischen Dadaismus und Agitprop: der Komponist Stefan Wolpe // Musik und Gesellschaft, XXXIX (1989); A. Clarkson, ed. On the Music of Stefan Wolpe: Essays and Recollections (Hillsdale, NY, 2003).

Вольф-Феррари (Wolf-Ferrari), Эрманно, собств. Герман Фридрих Вольф (12.1.1876, Венеция, — 21.1.1948, там же). Итальянский композитор с немецкими корнями, сын баварского художника Августа Вольфа. Первоначально готовился стать живописцем, но в 1892 поступил в Мюнхенскую академию музыки, где до 1895 учился у Йозефа Рейнбергера (Rheinberger, 1839—1901), затем вернулся в Италию. Молодому В.-Ф. покровительствовал влиятельный оперный композитор и либреттист А. Бойто. После провала своей первой оперы «Золушка» (Cenerentola, 1900, Венеция) В.-Ф. переехал в Германию, где та же опера в новой редакции (1902, Бремен) имела заметный успех. На немецких сценах первоначально были поставлены и другие оперы В.-Ф., созданные перед 1-й мировой войной. Особенно примечательны три из них, мастерски стилизованные в духе классицистской оперы-буффа и «веселой драмы»: трехактные «Любопытные женщины» (Le donne curiose, 1903, Мюнхен) и «Четыре грубияна» («Четыре деспота», I quatro rusteghi, 1906, там же), основанные на произведениях венецианского комедиографа XVIII в. Карло Гольдони, и одноактное интермеццо «Секрет Сусанны» (Il segreto di Susanna, 1909, там же). Относящаяся к тому же периоду опера «Сокровища Мадонны» (I gioielli della Madonna, 1911, Берлин) — мелодраматический «верист-

ский» опыт в духе *Масканьи*. Эти произведения принесли В.-Ф. международную известность и репутацию одного из самых интересных оперных композиторов своего поколения. Годы 1-й мировой войны провел в Швейцарии, почти ничего не сочинял. Последние 30 лет жил главным образом в Германии и Австрии, регулярно посещая Венецию. За это время создал еще ряд опер, в т. ч. несколько веселых драм по пьесам Гольдони; наиболее удачной из них считается «Перекресток» (Il campiello, 1936, Милан). Лучшие оперы В.-Ф. все еще сохраняют привлекательность благодаря остроумию музыкальных характеристик, театральной живости, умело разработанным ансамблевым сценам и виртуозной оркестровке. В.-Ф. работал и в других жанрах. На рубеже веков он написал три масштабные партитуры для солистов, хора и оркестра: библейскую кантату «Суламифь» (La Sulamite, 1898), библейскую ораторию «Талифа куми» (Talitha kumi, 1900) и кантату «Новая жизнь» (La vita nuova) на слова Данте (1901). Заметным успехом пользовалась главным образом последняя, свидетельствующая об уверенном владении В.-Ф. средствами хоровой полифонии. Современных исполнителей эпизодически привлекает и чисто инструментальная музыка В.-Ф., продолжающая традиции Мендельсона, Шумана и Брамса, а в некоторых сравнительно серьезно задуманных образцах обнаруживающая стилистическое родство с музыкой *Пфицнера* и *Регера*. Помимо относительно часто звучащей юношеской Серенады для струнных (1893) выделяются два фортепианных трио (1898 и 1900), Квинтет для фп. и струнных (1900), Камерная симфония для духового и струнного квинтетов и фп. (1901), три элегантных концертино для деревянных духовых («Идиллия-концертино» для гобоя, «Сюита-концертино» для флейты и Концертино для английского рожка) в сопровождении 2 валторн и струнного оркестра (1933, 1933 и 1933), Струнный квинтет (1942), виолончельный концерт «Мольба» (Invocazione, 1945), Скрипичный концерт (1946) и «Короткая симфония» (Symphonia brevis, 1947). Перу В.-Ф. принадлежат также многочисленные хоры и песни в сопровождении фп.

«Вопрос, оставшийся без ответа» (The Unanswered Question). Пьеса *Айвза* для струнного квартета (или струнного оркестра) con sordini, трубы (или английского рожка, или гобоя, или кларнета) соло и четырех флейт (или двух флейт, гобоя и кларнета), ранний образец *полистилистики*, ограниченной *алеаторики*, пространственного (стереофонического) размещения исполнителей и инструментального театра. Создана между 1904 и 1908 (возможно, в 1906), окончательная редакция — ок. 1930—35. Продолжительность — 5—7 минут. В качестве «Размышления на серьезную тему» (A Contemplation of a Serious Matter) входит в диптих «Два размышления» (Two Contemplations) (ср. *«Центральный парк в темноте»*). Струнные, труба и флейты, представляющие три относительно независимых плана театрализованного действа, располагаются в отдалении друг от друга (струнная группа может находиться и за сценой). Струнные, играющие без пауз, все время pianissimo, в ровном медленном движении, хоральном складе и незамутненной тональности G-dur, символизируют, согласно авторскому пояснению к партитуре, «молчание друидов, которые ничего не знают, ничего не видят и ничего не слышат». Труба «интонирует вечный вопрос существования, каждый раз одинаково»; этот «вопрос» (см. нотный пример) звучит на протяжении пьесы 7 раз. Флейты, «подобно человеческим существам», ведут «поиски неведомого ответа». Они вступают после того, как отзвучит очередной «вопрос», их партии не полностью согласованы по вертикали, не укладываются в тональные рамки, изобилуют хроматизмами и скачками. С каждым очередным вступлением флейты активизируются (возрастают темп и сила звука, а также продолжительность реплик), проходя путь от adagio до presto и от p до ffff. Последний «вопрос» трубы задается по окончании последней, самой беспокойной реплики флейт, но остается без ответа; пьеса завершается, как и начиналась, «молчанием друидов». Первое исполнение (в составе упомянутого диптиха) — 11 мая 1946, Нью-Йорк, ансамбль студентов Джульярдской школы, дирижеры Эдгар Шенкман (Schenkman) и Теодор Блумфилд (Bloomfield).



«Воццек» (Wozzeck). Опера *Берга* в 3 актах, соч. 7, на адаптированный композитором текст неоконченной драмы немецкого писателя Георга Бюхнера (Büchner, 1813—1837), впервые опубликованной в 1879 под искаженным заглавием «В.» (авторская версия «Войцек» [Woyzeck] была восстановлена только в 1920, когда работа над оперой уже подходила к концу). В основе драмы — реальная история лейпцигского цирюльника и бывшего солдата Иоганна Кристиана Войцека, убившего из ревности свою любовницу и казненного в 1824; после казни в печати развернулась дискуссия по вопросу о вменяемости Войцека, который страдал галлюцинациями и манией преследования. Этот судебный казус был переосмыслен Бюхнером как трагедия «маленького человека», обреченного на непонимание и одиночество во враждебном и жестоком мире. Бюхнеровский Войцек — денщик, которого всячески третируют его начальник Капитан и Доктор, ставящий над ним абсурдные медицинские опыты. Тамбурмажор соблазняет содержанку Войцека Марию, мать его ребенка, и избивает его самого. Психика Войцека не выдерживает унижений, его преследуют бредовые видения (Бюхнер особо подчеркивает их библейскую, апокалиптическую составляющую). В припадке ревности Войцек убивает Марию, а затем, разоблаченный посетителями кабака, заметившими на нем кровь, топится в болоте. Время и место действия не указаны. Общечеловеческий и отчасти гротескный характер драмы подчеркивается параллелизмами с традиционной итальянской комедией масок (commedia dell'arte): персонажи Доктора и Капитана взяты непосредственно из репертуара dell'arte, а Войцек, Мария и Тамбурмажор аналогичны Пьеро, Коломбине и Арлекину. Бюхнер успел занести на бумагу около

25 фрагментов своего «Войцека»; среди них есть как более или менее законченные сцены, так и мелкие отрывки. Спустя несколько десятилетий после смерти Бюхнера исследователям удалось объединить этот материал в относительно связное целое, и в 1913 драма была поставлена в Берлине, а затем и в других городах Германии и Австро-Венгрии. К тому времени фрагментарность ее формы, обусловленная незавершенностью, приобрела самостоятельный эстетический смысл: движение сюжета по кульминационным точкам, с пропуском связующих звеньев между ними, оказалось созвучно *экспрессионизму*.

Берг впервые увидел драму Бюхнера на сцене венского Резиденцтеатра 5 мая 1914 и практически сразу решил сочинить на ее основе оперу. В 1915 он был призван в действующую армию и смог начать активную работу над оперой лишь в 1917, после того как его по состоянию здоровья перевели на канцелярскую должность. По ходу сочинения он проникся духовной близостью к своему герою, о чем свидетельствует его письмо жене от 7.8.1918: «В [Войцеке] есть нечто от меня самого [...] Я тоже подчиняюсь людям, которых ненавижу, я скован, болен, несвободен, послушен, по существу унижен».

Сделав в опубликованном тексте Бюхнера не слишком значительные купюры, изменения и перестановки, Берг сгруппировал материал в 15 сцен, объединив их в 3 акта по 5 сцен в каждом, и развил намеченную у Бюхнера концовку: дети, играющие перед домом Марии, узнают, что она погибла, и бегут посмотреть на труп; ребенок Марии и Войцека, не понимая, что произошло, скачет за ними на своей деревянной лошадке. Согласно авторскому комментарию, каждая сцена оперы выдержана в той или иной из форм инструментальной музыки. Первый акт — экспозиция, представляющая основных персонажей в их отношении к герою, — построен сравнительно свободно, как цикл характерных пьес. Берг дает сценам первого акта следующие наименования: «Капитан», сюита; «Андрес» (солдат, товарищ Войцека), рапсодия; «Мария», военный марш и колыбельная; «Доктор», пассакалья; «Тамбурмажор», рондо. Второй акт, насыщенный драматическими перипетиями, решен в более строгой форме пятичастной симфонии и складывается из сонатного allegro (объяснение Марии с Войцеком), фантазии и тройной фуги (диалог Доктора и Капитана, а позднее и Войцека, которому они намекают на измену Марии), Largo для камерного оркестра (еще одно объяснение, во время которого Войцек угрожает Марии), скерцо с тремя трио (Войцек видит Марию танцующей с Тамбурмажором) и финального Rondo marziale (пьяный Тамбурмажор избивает Войцека). Третий акт — серия «инвенций», т. е. пьес, всецело основанных на многократном, в различных вариантах, повторении той или иной структурной идеи. В 1-й сцене (молитва Марии) роль такой идеи играет мелодическая тема; во 2-й (убийство Марии Войцеком) — звук h; в 3-й (разоблачение Войцека в кабаке) — ритм польки; в 4-й (гибель Войцека в болоте) — аккорд из 6 звуков; в 5-й (сцена с детьми) — движение ровными четвертями. Помимо инвенций, соответствующих пяти действенным оперным сценам, в третьем акте имеется дополнительная, чисто оркестровая инвенция перед заключительной сценой; Берг именует ее «инвенцией на тональность [d-moll]». Этот эпизод, объединяющий все основные лейтмотивы оперы, выполняет функцию своего рода реквиема по Марии и Войцеку. В его кульминации звучит основанный на большом минорном септаккорде мотив f¹-des¹-fis-a, который при первом проведении (в монологе Войцека из 1-й сцены 1-го акта) распевался (тоном ниже) на ключевые для всего произведения слова Wir arme Leut' — «Мы, бедный люд». Отчетливо выраженная опора на тональный центр оттеняет особое положение «реквиема» на фоне остальной музыки оперы, где преобладает т. н. свободная *атональность*, а мажорно-минорная тональность затрагивается лишь спорадически, преимущественно в контексте бытовых жанров (например, в колыбельной из 1-го акта).

Берг завершил музыку «В.» в конце 1921, работа над оркестровкой продолжалась до апреля 1922, клавир вышел в свет в конце того же года. Произведение посвящено Альме Малер, вдове композитора. В 1924 новый музыкальный руководитель Берлинской гос. оперы Э. *Клайбер* выразил решимость поставить «В.» в своем театре. Еще до этого Берг, по предложению *Шерхена*, составил на основе части 3-й сцены 1-го акта, 1-й сцены 3-го акта, «инвенции на тональность» и финальной сцены концертную сюиту «Три фрагмента из „Войцека"» (Drei Bruchstücke aus 'Wozzeck') для сопрано с оркестром (первое исполнение — 11 июня 1924, Франкфурт-на-Майне, дирижер Шерхен). Премьера «В.» п/у Клайбера, в режиссуре Франца Людвига Хёрта (Hörth) и в декорациях Панос Аравантиноса (Aravantinos), состоялась на сцене Берлинской гос. оперы 14 декабря 1925; в заглавной роли выступил баритон Лео Шютцендорф (Schützendorf, 1886—1931). Опера произвела сенсацию; за берлинской премьерой последовали постановки в Праге (1926), Ленинграде (1927), Ольденбурге (1929), Вене (1930) и др. За 10 лет после премьеры «В.» выдержал в общей сложности 150 исполнений. Он и ныне остается известнейшей оперой XX в. Продолжительность звучания музыки — 95—100 минут (3-й акт несколько короче двух первых).

В 1925 одноактную оперу («музыкальную трагедию») «В.» в 18 сценах с эпилогом по той же драме Бюхнера завершил немецкий композитор и дирижер Манфред Гурлитт (Gurlitt, 1890—1973). Ее премьера состоялась 22 апреля 1926 на сцене Городского театра в Бремене п/у автора, в то время музыкального руководителя театра, и также прошла с большим успехом. По сравнению с произведением Берга опера Гурлитта более сжата (ок. 75 минут), ее язык не столь радикально «экспрессионистичен» и удерживается в рамках расширенной позднеромантической тональности, но гротескные и сильные драматические штрихи здесь также весьма выразительны, прием деформирующей стилизации бытовых жанров играет принципиально важную роль. Опера завершается минорным оркестровым «реквиемом» по Войцеку, в коде вступает хор со сквозным для всей оперы лейтмотивом Wir arme Leut' (на звуках e-dis-cis-e).

Лит.: Musik-Konzepte. 1985 (спец. вып.); см. тж. при ст. *Берг*.

Воэн-Уильямс — см. *Воан-Уильямс*.

«Встреча под открытым небом» («Встреча под небом», The Camp Meeting). Третья симфония *Айвза*, навеянная воспоминаниями о «ревивалистских» (от revival — «[духовное] возрождение») религиозных собраниях на открытом воздухе, популярных в США в XIX в. Части симфонии: 1. «Собираются старики» (Old Folks Gathering), Andante maestoso — Adagio cantabile; 2. «Детский день» (Children's Day), Allegro; 3. «Единение» (Communion), Largo. Тематизм симфонии основан на ревивалистских духовных гимнах, напевы которых разработаны в присущей Айвзу манере — с диссонирующими контрапунктами, деформацией интервальных отношений, нарушениями симметрии, избеганием тональных устоев. Состав оркестра: 1.1.1.1. — 2.0.1.0. — колокола ad lib. (в ходе 3-й части, «подобно церковным колоколам вдали»). — струнные. Продолжительность — ок. 20 минут. Симфония была начата ок. 1901 и завершена в 1912. Первое исполнение — 5 апреля 1946, Нью-Йорк, дирижер *Харрисон*. За 3-ю симфонию Айвзу была присуждена Пулитцеровская *премия*, которую он разделил с Харрисоном.

Вуд (Wood), сэр Генри Дж(озеф) (3.3.1869, Лондон, — 19.8.1944, Хитчин). Английский дирижер. Учился в лондонской Королевской академии музыки (КАМ). В молодости работал дирижером небольших оперных трупп, с одной из которых в 1892 осуществил лондонскую премьеру «Евгения Онегина». В 1895 учредил в Лондоне циклы общедоступных симфонических концертов Променад-концерты (Promenade Concerts, сокр. Proms) и руководил ими до 1940 (после смерти В. Променад-концерты были названы его именем; под эгидой радиокорпорации Би-Би-Си они поныне с большим размахом проводятся ежегодно с июля по сентябрь). Провел мировую премьеру Пяти пьес для оркестра соч. 16 *Шёнберга* и британские премьеры ряда произведений *Малера, Сибелиуса, Скрябина* («*Прометей*», 1913), *Бартока, Хиндемита, Шостаковича* (дирижировал первыми зарубежными исполнениями «*Ленинградской симфонии*» [1942] и 9-й симфонии [1944]). Концертная и просветительская деятельность В. проходила также в провинциальных городах; он возглавлял хоровые общества в Норидже и Шеффилде, дирижировал на различных фестивалях. Гастролировал в США и других странах. Поддерживал молодых исполнителей и в течение 20 лет работал со студенческим оркестром КАМ. Оркестровал множество произведений разных композиторов, в т. ч. «Картинки с выставки» Мусоргского (1915, за несколько лет до *Равеля*). Написал несколько книг.

Лит. работы: The Gentle Art of Singing («Благородное искусство пения») (London, 1927—28); My Life in Music («Моя жизнь в музыке») (London, 1938); About Conducting (London, 1945, рус. пер.: О дирижировании [М., 1958]); статьи и эссе.

Вундерлих (Wunderlich), Фриц (26.9.1930, Кузель, — 17.9.1966, Хайдельберг). Немецкий певец (тенор). Учился во Фрайбурге. С 1955 пел в Штутгартской опере, позднее — в театрах Франкфурта-на-Майне и Мюнхена (с 1962) и в *Венской гос. опере*. Ведущий немецкий лирический тенор своего поколения (между *Хефлигером* и *Шрайером*), прославился прежде всего как исполнитель моцартовских партий (Бельмонте, Дон Оттавио, Тамино). В оперном репертуаре В. фигурировали также лирические и характерные партии из опер Вагнера, *Штрауса, Берга*, менее известных немецких композиторов XIX и XX вв., сложнейшая заглавная роль в «*Палестрине*» Пфицнера и (на немецком языке) партии Альмавивы, Альфреда, Ленского. Культура и вокальное мастерство В. в полной мере проявились в его интерпретациях Lieder Бетховена, Шуберта и Шумана, он был образцовым солистом в Страстях и кантатах Баха, мессах, ораториях и вокальных симфониях. Выступал и записывался с *Бёмом* («Молчаливая женщина» и «Дафна» Штрауса, «Волшебная флейта» и др.), *Йохумом* («Похищение из сераля»), *Клемперером* («*Песнь о земле*» Малера), К. *Рихтером* («Рождественская оратория» Баха) и др. Погиб в результате несчастного случая за 3 недели до запланированного дебюта в *Метрополитен-опера* (Дон Оттавио), не успев до конца записать свою партию в «Сотворении мира» Гайдна п/у *Караяна*.

Лит.: W. Pfister. Fritz Wunderlich: eine Biographie (München und Mainz, 1993).

«Вытканные слова» (Paroles tissées). Вокальный цикл *Лютославского* для тенора, струнных, арфы, фп. и ударных (1965) на текст стихотворения французского поэта Жана-Франсуа Шабрёна (Chabrun, 1920—1997) «Четыре гобелена для владелицы замка Вержи» (Quatre tapisseries pour la Châtelaine de Vergi), опубликованного в 1947. В сюрреалистических, без размера и рифмы, стихах Шабрёна зашифрован рассказ об идиллии, разрушенной в результате некоего трагического события. Первые две части выполняют драматургическую функцию краткого «объективного» вступления и бесконфликтного интермеццо; 3-я, кульминационная часть завершается катастрофой; медленный финал приносит просветление и успокоение (в стихах угадывается «намек» на отпевание погибших влюбленных). Продолжительность — 15—16 минут. Произведение создавалось по заказу *Бриттена* и *Пирса* для фестиваля в *Олдбро*. Первое исполнение — 20 июня 1965, солист Пирс, дирижер автор.

Вышнеградский (Wyschnegradsky), Иван Александрович (14.5.1893, Санкт-Петербург, — 29.9.1979, Париж). Русский и французский композитор. Сын крупного финансиста, внук выдающегося математика, инженера-конструктора и сановника Ивана Алексеевича В. (1831/32—1894). Учился в Санкт-Петербургской консерватории у представителя корсаковской школы Николая Соколова (1859—1922) и на юридическом факультете Санкт-Петербургского университета. Публичный дебют В.-композитора состоялся в 1912, когда в Павловске был исполнен его оркестровый опус Andante religioso et funèbre (утрачен). В 1916—17 В. работал над своей первой масштабной партитурой — поэмой «День бытия» (франц. La journée d'existence, первоначальное название — «День Брамы» [La journée de Brahma]) для чтеца, оркестра и хора ad libitum на собственные слова. В этом двухчастном произведении, продолжительностью около часа, В., подобно кумиру своего поколения *Скрябину*, воплотил мистико-эсхатологическое содер-

жание посредством насыщенного альтерациями расширенно-тонального языка (к сожалению, интересно инструментованная и тщательно отработанная в деталях музыкальная ткань «Дня бытия» не вполне доступна восприятию, поскольку заглушается декламацией художественно малоинтересного текста). В этот же период В., по его собственным словам, испытал мистическое просветление, открывшее ему пространство «всезвучия» (франц. pansonorité), где бесконечное множество звуков составляет континуум — символ «космического сознания». Стремясь приблизиться к этому абсолюту, В. отказался от 12-тоновой темперации и стал работать с *микрохроматическими интервалами*. Один из его первых микрохроматических опытов — «Медитация на две темы из „Дня бытия“» (Méditation sur deux thèmes de la Journée de l'existence, 1918—19) для виолончели, играющей в 1/3, 1/4 и 1/6 тона, и фп. Другая работа того же времени, «Скорбная песнь и этюд» (Chant douloureux et étude), предназначена для скрипки (в 1/3, 1/4, 1/6 и 1/8 тона) и фп. После октября 1917 В. поначалу симпатизировал большевикам и в 1918 написал вокальный цикл «Красное евангелие» — 13 революционных песен для баса с фп. на слова коммунистического поэта-агитатора Василия Князева (позднее переложил песни для баса и 2 фп., настроенных в отношении 1/4 тона друг к другу). В 1920 обосновался в Париже, где сосредоточился на сочинении микрохроматической музыки и на теоретическом обосновании своих идей. Помимо структурирования звуковысотного континуума занимался проблемой «микрохроматической» организации музыкального времени, предложил систему деления ритмической единицы на 115 частей. В середине 1920-х в Праге по проекту В., при участии *Хабы*, был изготовлен четвертитоновый рояль с тремя клавиатурами, но результат не удовлетворил В.; в дальнейшем он предпочитал писать для ансамбля двух или четырех обычных роялей, настроенных с разницей в 1/4 тона. В январе 1937 в Париже состоялся первый авторский концерт В. Среди произведений, фигурировавших в его программе и никогда прежде не звучавших, — 25-минутная симфония для 4 фп. «Так говорил Заратустра» (Ainsi parlait Zarathoustra, 1929—30) и несколько пьес из цикла 24 прелюдий для 2 фп. в тональностях 13-звучной (в терминологии В. — «диатонической») гаммы из двух гептахордов, каждый из которых включает интервалы в 1/2 и 1/4 тона (1934). Интерес к личности и творчеству В. оживился после войны; несколько его опусов разных лет (в частности, 15-минутный Cosmos для 4 фп., 1939—40) исполнялись в 1945—51 с участием *Лорио, Булеза, Эльфера*. В 1950-х В. стал чаще работать и в других системах микрохроматической темперации; так, пьеса «Радуга» (Arc-en-ciel, 1956) предназначена для 6 роялей, настроенных с разницей в 1/12 тона, некоторые более поздние работы — для микрохроматических фп., сконструированных по проекту *Каррильо*. В. продолжал сочинять до конца жизни; его последняя работа — Трио для струнных, созданное по заказу Французского радио (партитура завершена *Баллифом*). Большинство произведений В. впервые прозвучало на склоне его лет («День бытия» — в 1978) или после его смерти; некоторые значительные партитуры не исполнены доныне. Пропагандой творчества В. и других мастеров микрохроматической музыки занимается парижская ассоциация имени В.

Муз.-теор. работы: La loi de la pansonorité («Закон всезвучия») (рукопись 1924—1925, опубл. Génève, 1996); Manuel d'harmonie à quarts de ton («Руководство по четвертитоновой гармонии») (Paris, 1932, 2/1980); многочисл. статьи, в т. ч. собранные в Premier cahier... (см. ниже) и в журнале Муз. академия, 1992, 2.

Лит.: Revue musicale, 290—91 (Paris, 1972, спец. вып. под ред. Баллифа, посвященный В. и *Обухову*); L. Gayden. Ivan Wyschnegradsky (Frankfurt, 1973); Association Ivan Wyschnegradsky, éd. Premier cahier Ivan Wyschnegradsky (Paris, 1985); Е. Польдяева. Посвящается И. А. Вышнеградскому // Муз. академия, 1992, 2; B. Barthelmes. Raum und Klang: Das musikalische und theoretische Schaffen Ivan Wyschnegradsky (Hofheim, 1995); Иван Вышнеградский. Пирамида жизни (М., 2001).

Вюттенбах — см. *Виттенбах*.

Г

Габа — см. *Хаба*.

Гаврилин, Валерий Александрович (17.8.1939, Вологда, — 28.1.1999, Санкт-Петербург). Русский композитор. В 1958—64 учился в Ленинградской консерватории, в т. ч. композиции у Ореста Евлахова (1912—1973) и основам народного творчества у Феодосия Рубцова (1904—1986). Известность ему принес восьмичастный вокальный цикл «Русская тетрадь» для женского голоса с фп. на слова из современного фольклора (1964) — своего рода «любовь и жизнь женщины» в русском крестьянском (но отчасти затронутом городским влиянием) варианте. Песни Г., не содержащие прямых цитат из народной музыки, но восходящие к фольклорным жанровым прототипам, явились одной из вершин т. н. новой фольклорной волны в русской музыке. Основоположник этого направления *Свиридов*, а также *Шостакович* и некоторые другие ведущие композиторы СССР оценили цикл чрезвычайно высоко; «Русская тетрадь» вошла в репертуар *Долуханяной* и принесла Г. Гос. премию РСФСР. В русском фольклоре, причем не только крестьянском, но и городском, укоренена и бóльшая часть позднейшего творчества Г.; редкое исключение — три «Немецкие тетради» для голоса с фп. на стихи Гейне (1962, 1971, 1976). Излюбленный жанр Г. — бессюжетное, но театрализованное хоровое «действо», обычно с сольными голосами, инструментальным сопровождением и интермедиями. Самые масштабные действа Г. — «Скоморохи» для баритона, мужского хора и оркестра (1967), «Свадьба» для сопрано, хора и оркестра (1981) и особенно полуторачасовые «Перезвоны» для солистов, смешанного хора, чтеца, гобоя (имитирующего народную «дудочку») и ударных (1982); их музыка в основном ритуально проста, местами отсылает к архаическим духовным напевам, местами же ассоциируется с «низовыми» формами — частушкой, «чувствительным» романсом, уличной песней. Действам родственны некоторые другие работы Г. концертных жанров, также не имеющие сквозного сюжета и подразумевающие элемент театрализации; таковы, в частности, вокально-симфоническая поэма «Военные письма» для сопрано, баритона, хора и оркестра (1972) и вокальный цикл «Вечерок» для двух женских голосов с фп. (1975) (оба опуса — на слова Альбины Шульгиной). Среди произведений Г., предназначенных непосредственно для сцены, — популярный балет «Анюта» по рассказу Чехова «Анна на шее» (пост. 1986, Москва). Г. написал музыку к ряду спектаклей и фильмов; некоторые из своих прикладных партитур он в дальнейшем переработал для театральных постановок и концертного исполнения.

Кн.: В. Гаврилин. О музыке и не только (СПб., 2003); В. Гаврилин. Слушая сердцем. Статьи, выступления, интервью (СПб., 2006).

Галли-Курчи (Galli-Curci), Амелита (18.11.1882, Милан, — 26.11.1963, Ла-Джолла, Калифорния). Итальянская певица (сопрано). Окончила Миланскую консерваторию как пианистка, пением занималась в основном самостоятельно. На оперной сцене дебютировала в 1906 (Джильда). До 1916 пела в театрах Европы и Латинской Америки. В 1916—24 — солистка оперы в Чикаго, в 1921—30 — *Метрополитен-опера*. Концертировала до 1937. В свои лучшие годы (до середины 1920-х) была образцовой представительницей амплуа колоратурного сопрано. О ее легендарной способности легко, с неизменным изяществом преодолевать любые технические трудности свидетельствуют многочисленные записи классических колоратурных арий, в т. ч. из «Севильского цирюльника», «Лючии ди Ламмермур», «Линды ди Шамуни» Доницетти, «Риголетто», «Травиаты», «Диноры» Мейербера, «Ромео и Джульетты» Гуно, «Лакме» Делиба. Популярны также записи оперных дуэтов в исполнении Г.-К. и *Скипы*.

Галуэй — см. *Гэлуэй*.

Гамбреус — см. *Хамбреус*.

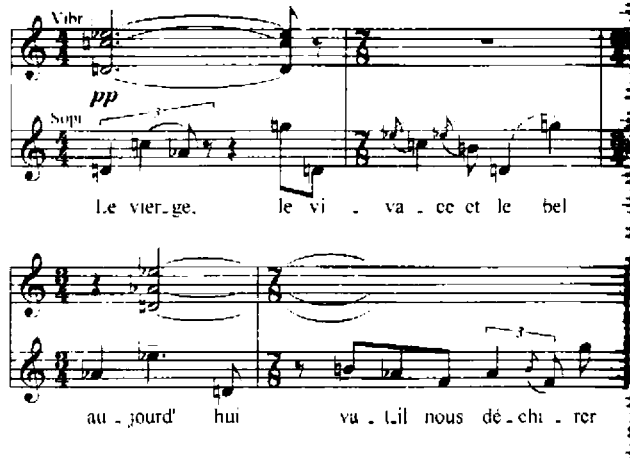
Гамбургская государственная опера (Hamburgische Staatsoper). Старейший оперный театр Германии, суще-

ствует с 1678, современное название носит с 1934. Среди главных дирижеров до середины XX в. — Ганс фон Бюлов (1887—90), *Малер* (1891—97), *Бём* (1931—33), *Йохум* (1934—49). В 1946—56 театром руководил видный режиссер Гюнтер Реннерт (Rennert, 1911—1978), в 1959—73 и 1985—88 — композитор *Либерман*; оба активно способствовали расширению репертуара театра и утверждению в нем современных произведений. Смелость репертуарной политики — отличительная черта деятельности Г. г. о. на протяжении нескольких десятилетий: в 1960—90-х здесь прошли премьеры произведений *Хенце*, *Стравинского* (*«Потоп»*, сценическая премьера), *Шуллера*, *Сёрла*, *Пендерецкого*, *Келемена*, *Кагеля*, *Рима*, *Цемлинского* (неоконченная опера «Царь Кандавл»), *Шнитке*, *Лахенмана*, были возобновлены многочисленные забытые оперы. Среди недавних музыкальных руководителей Г. г. о. — *Макеррас* (1966—69), Хорст Штайн (Stein, 1928—2008 [1972—77]), К. фон *Доманьи* (1977—84), *Цендер* (1984—87), *Альбрехт* (1988—97), Инго Мецмахер (Metzmacher, p. 1957 [1997—2005]). Художественный руководитель с 2005 — австралийский дирижер Саймон Янг (Simone Young, p. 1961, первая женщина-дирижер во главе театра). Мировой славой пользуется балетная труппа Г. г. о., с 1973 возглавляемая Джоном Ноймайером (Neumeier, p. 1942).

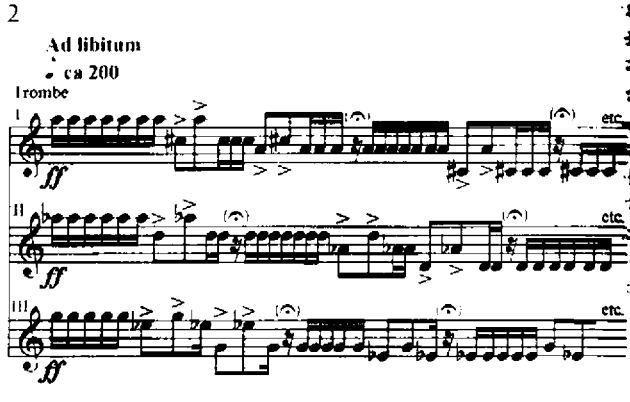
Гардинер (Gardiner), сэр Джон Элиот (p. 20.4.1943, Фонтмелл-Магна, Дорсет). Английский дирижер. Родился в семье с музыкальными традициями, получил разностороннее образование (в частности, учился композиции в Париже у *Буланже*). Для профессионального становления Г. особое значение имели занятия в лондонском Кингс-колледже под руководством выдающегося историка музыки, клавесиниста, органиста и дирижера Тарстона Дарта (Dart, 1921—1971). В 1964, еще будучи кембриджским студентом, Г. основал камерный хор имени Монтеверди (Monteverdi Choir), с которым 3 года спустя, в ознаменование 400-летия Монтеверди, исполнил его «Вечерню Блаженной Девы» в соборе города Или. Пение хора обратило на себя внимание необычайной отчетливостью артикуляции, тщательно дозированным вибрато, искусно «отфильтрованными» низкими частотами; в исполнение старинной музыки Г. внес непривычную для того времени ритмическую остроту и богатство динамических контрастов. В 1968 основал оркестр старинной музыки Monteverdi Orchestra (с 1978 — оркестр аутентичных инструментов Английские барочные солисты [English Baroque Soloists]). В 1969 дебютировал как оперный дирижер («Волшебная флейта» Моцарта в Английской национальной опере). Был художественным руководителем Гёттингенских генделевских фестивалей (1981—90), Лионской оперы (1983—88), главным дирижером СО Северогерманского радио в Гамбурге (1991—94). В 1990 создал и возглавил еще один коллектив — Революционно-романтический оркестр (Orchestre Révolutionnaire et Romantique), предназначенный специально для исполнения музыки XIX в. от Бетховена до Брамса и далее. Продолжая соблюдать верность идее аутентизма, Г. и в этом репертуаре культивирует преимущественно светлый, резковатый, местами подчеркнуто неоднородный тембровый колорит (результат использования духовых инструментов старых конструкций), умеренное вибрато, остро акцентированную ритмику, детализированную фразировку с преобладанием мелких штрихов. Регулярно дирижирует *Венским ФО*, *Берлинским ФО*, *Лондонским СО*, оркестром *Консертгебау*, ведущими оркестрами США. В 2000, в ознаменование 250-летия со дня смерти Баха, совершил с Монтеверди-хором и Английскими барочными солистами паломничество по Европе и США, исполнив все баховские духовные кантаты. Обширная и быстро разрастающаяся дискография Г. охватывает всевозможные жанры и стили: от духовной и светской музыки Монтеверди, Шютца и Пёрселла до «Веселой вдовы» *Легара*, «Семи смертных грехов» *Вайля*, *«Симфонии псалмов»* и *«Похождений повесы»* Стравинского и 5-й симфонии *Шостаковича*. Г. возродил к концертной жизни юношескую «Торжественную мессу» Берлиоза (1993, Бремен); Г. и его хор — первые исполнители «Песен уныния и печали» *Куртага* (1995, Амстердам).

Гармоническое поле. Удобный термин для обозначения некоторых явлений *гармонии* XX в., выходящих за рамки традиционных категорий функциональной гармонии. Под Г. п. подразумевается набор звуковысот, определяющий гармонический колорит того или иного отрывка. Так, Г. п. начала 4-й картины *«Петрушки»* Стравинского — звукоряд тональности D-dur (см. нотный пример к статье *Пандиатоника*); Г. п. начала *«Игр»* Де-

1



2

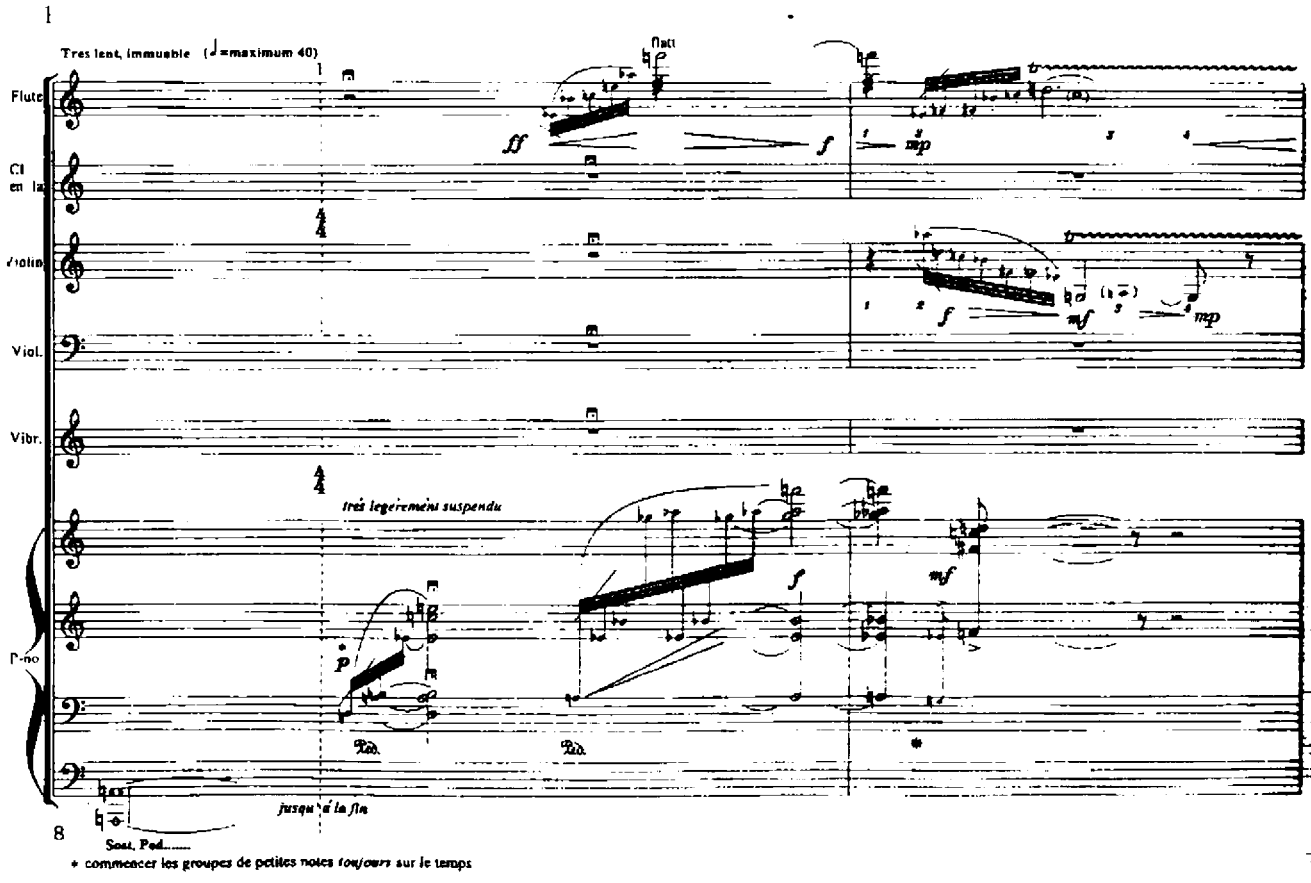


бюсси — целотоновый звукоряд; преобладающее Г. п. 1-й камерной симфонии *Шёнберга* — наложенные друг на друга чистые кварты; преобладающее Г. п. *«Прометея»* Скрябина — т. н. прометеево шестизвучие; Г. п. начала 1-й «Импровизации по Малларме» из цикла Булеза *«Складка за складкой»* (пример 1, партии ударных без определенной высоты звука опущены) — «многоэтажное» созвучие из терций; Г. п. написанного в технике ограниченной *алеаторики* отрывка из Виолончельного концерта *Лютославского* (пример 2) — малосекундовый *кластер*. Сложные, внутренне дифференцированные Г. п. формируются в условиях *микрополифонии*.

Гармония (греч. ἁρμονία — «связь», «созвучие», «соразмерность»). В применении к музыке — система взаимоотношений звуков, различающихся по высоте. История Г. XX в. — это размывание основ т. н. функциональной Г. (см. *Тональность*), господствовавшей в западной музыке на протяжении двух с половиной столетий, и расширение спектра возможных звукосочетаний до максимально мыслимых пределов. Здесь дается лишь самый общий очерк Г. XX в.; более подробные сведения о ее техниках и категориях, равно как и о гармоническом письме отдельных композиторов, содержатся в специальных статьях.

Суть кризиса мажорно-минорной функциональной Г., наметившегося в «Тристане и Изольде» Вагнера (*Курт*), — переизбыток внутреннего напряжения, заключенного в альтерированных, остро тяготеющих и долгу не находящих разрешения гармонических структурах. После Вагнера Г. развивалась двумя основными путями. Один из них вел к возрождению принципов *модальности*, другой — к разрушению тональности, поначалу без позитивной альтернативы в виде новой системы Г. Первый путь представлен прежде всего творчеством *Дебюсси:* тональные тяготения у Дебюсси ослабевают, созвучие выступает уже не столько как носитель гармонической функции (иными словами, не столько как элемент, жестко вписанный в утвержденную систему взаимных зависимостей), сколько как особого рода краска, участвующая в создании определенной ладовой атмосферы. С другой стороны, для Г. позднего австро-немецкого романтизма характерно дальнейшее обострение тяготений, чреватое полным вытеснением гармонических устоев неустойчивыми (тяготеющими) созвучиями и, как следствие, девальвацией категории тяготения. Дальше всех своих современников в этом направлении продвинулся *Шёнберг*, чей гармонический язык, пройдя через стадию опоры на *квартаккорд*, логически эволюционировал к т. н. *атональности*. Своеобразный вариант атональности, с модальным колоритом, обусловленным характерной звучностью т. н. мистического аккорда (см. *«Прометей»*), сложился в позднем творчестве *Скрябина*. Существенно, что как у Шёнберга, так и у Скрябина атональность была поначалу тесно связана с экстремальными душевными и духовными состояниями, для воплощения которых тональный язык оказался уже неадекватным (*«Ожидание»*, «Прометей», *«Счастливая рука»*, *«Лунный Пьеро»*, *«Лестница Иакова»*). Что касается модальности у Дебюсси и тех композиторов, которые находились под его влиянием (*Равеля, Стравинского*, затем *Бартока* и др.), то она ассоциируется прежде всего с экзотикой, архаикой и фольклором. Подобные семантические коннотации атональности и модальности, прочно укорененные в традиции (ср. случаи необычного или причудливого гармонического письма у таких разных композиторов, как Лассо, Джезуальдо, Моцарт, Бетховен, Глинка, Лист, Мусоргский), действительны и для заметной части более поздней музыки XX в. Как в условиях новой модальности, так и в условиях атональности (а также т. н. *пантональности* или, в терминах Бартока, полимодальной хроматики) происходит эмансипация диссонанса: созвучия с диссонирующими интервалами утрачивают статус единиц, подчиненных консонансам, и по существу вытесняют последние. Мера диссонантности Г. становится мерой «прогрессивности» музыки; приверженность принципам тонального письма с его опорой на два лада — мажор и минор — и четким разграничением тяготеющих (диссонантных) и разрешающих (более или менее консонантных) созвучий нередко расценивается как показатель консервативности, если не реакционности. Определенное распространение, преимущественно в 1920—30-х, получила *политональность* — в сущности не более чем механически осложненный вариант тональности.

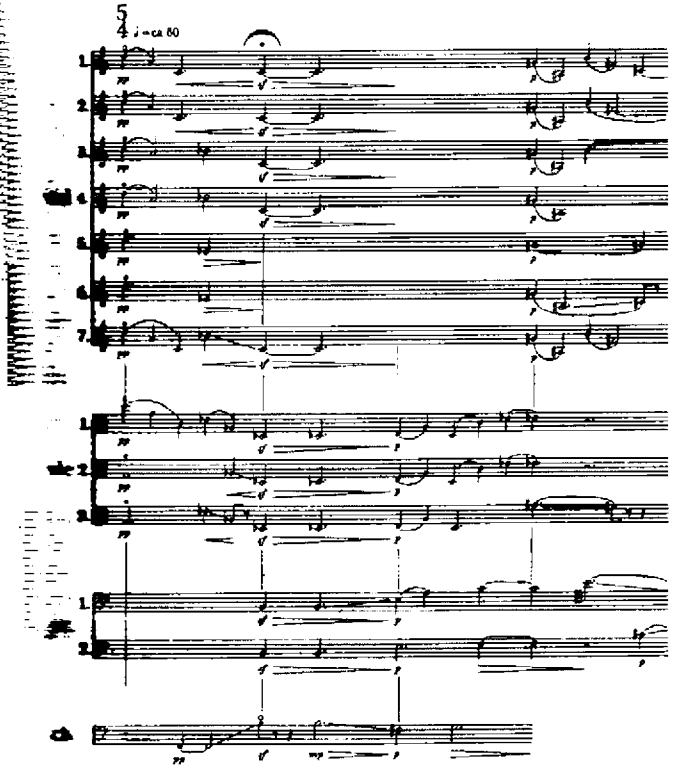
Важнейшим качественным скачком в развитии Г. XX в. явилась открытая Шёнбергом 12-тоновая *серийная техника — додекафония:* опыт внесения порядка в атональную стихию. Опыты подобного рода независимо от Шёнберга и его школы предпринимали и другие композиторы, в т. ч. *Хауэр*. Додекафония — утверждение равноправия всех тонов хроматического звукоряда — означала абсолютизацию равномерно темперированного строя. Параллельно шел процесс размывания темперированной системы путем обогащения звукового поля т. н. *микрохроматическими интервалами* (*Каррильо, Вышнеградский, Хаба*). Серийная и микрохроматическая тенденции были доведены до логической крайности в рамках послевоенного *авангарда:* идея серийной организации Г. в конечном счете привела к *сериализму*, а идея преодоления темперации — к формированию сплошного «глиссандирующего» континуума (для периода неофитского увлечения этими крайностями показательны отдельные партитуры *Штокхаузена, Булеза* и *Ксенакиса*, созданные в 1-й половине 1950-х, и более поздние работы молодого *Пендерецкого*). Гармоническое письмо зрелого авангарда и поставангардного академизма в высшей степени разнообразно, но в этой, казалось бы, хаотически пестрой картине выделяются по меньшей мере две тенденции, унаследованные от более ранних стадий эволюции Г. и, судя по всему, все еще способные порождать художественно ценные результаты. Одна из них заключается в тщательном, индивидуализированном отборе конструктивных интервалов, обусловливающем своеобразие и внутреннее богатство отдельных звукосочетаний, другая — в выдвижении того или иного элемента Г. (звука или созвучия) на ключевую, «привилегированную» роль в масштабах отрывка или целостного опуса. Последний прием иногда именуют тоникализацией, ибо отмеченный таким образом элемент, аналогично тонике, выполняет функцию зву-

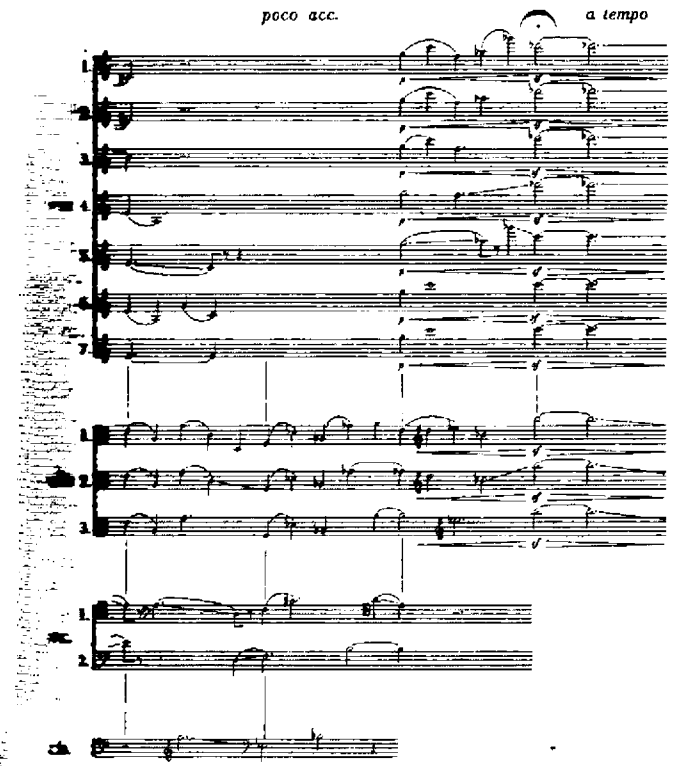


ковысотной опоры или центра притяжения; так, в пьесе Булеза «Дрейф-1» (ее начало показано в примере 1) подобным заменителем тоники выступает тон A. Среди других феноменов, весьма характерных для данного этапа развития Г., — работа с многослойными, внутренне дифференцированными, плавно меняющими свою конфигурацию *гармоническими полями* (один из методов такой работы — *микрополифония*) и противопоставление гармонически структурированных звучаний элементам с завуалированной или неопределенной гармонической «физиономией» — колористическим «пятнам», арабесочным «россыпям», *кластерам*, алеаторическим наложениям и т. п. С угасанием первоначальной увлеченности авангардными новшествами в «посттональную» Г. начинает возвращаться благозвучие (эвфония); утраченную диалектику тональных тяготений/разрешений отчасти замещает тонкая градация степени диссонантности/консонантности. Показателен начальный раздел фуги из *«Прелюдий и фуги»* Лютославского (пример 2, с. 135), где на коротком участке реализуется обычный также и для тональной музыки трехфазный цикл: нагнетание диссонантности — кульминация, знаменующая собой максимум напряженности (перед a tempo), — возвращение к исходному уровню благозвучия. На категории эвфонии строится идея *спектральной музыки:* достижение богатой и благозвучной Г. путем аналитической работы с обертоновым рядом. На другой, более традиционной (тональной, модальной, трезвучной) основе консонантность возрождается в рамках *минимализма* и т. н. *новой простоты* — течений, наиболее отчетливо выразивших усталость новейшей музыки от сплошь диссонантной Г. вчерашнего дня. Общим местом в музыке последних десятилетий стало семантически многозначительное противопоставление «диссонантной» и «консонантной» гармонических идиом (ср. *Полистилистика*). Особое место в панораме гармонических языков XX в. занимают «частные» системы Г., оставшиеся достоянием тех композиторов, которые разработали и изложили их теоретическую базу (среди создателей таких систем — *Рославец, Хиндемит, Мессиан, Баллиф*).

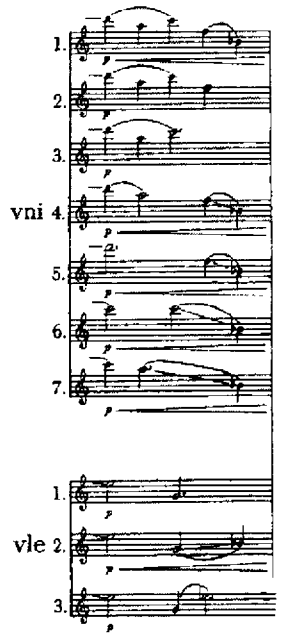
Лит.: A. Forte. The Structure of Atonal Music (New Haven, 1973); Ю. Холопов. Очерки современной гармонии (М., 1974); J. Samson. Music in Transition: a Study of Tonal Expansion and Atonality, 1900—1920 (London and New York, 1977); G. Perle. Twelve-Tone Tonality (Berkeley, 1977, 2/1996); J. Rahn. Basic Atonal Theory (New York, 1980); Ю. Холопов. Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность, 8 (М., 1984); Н. Гуляницкая. Введение в современную гармонию (М., 1984); W. Gieseler. Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts: Tendenzen, Modelle (Celle, 1996); [Ю. Холопов, В. Ценова.] Гармония. Звуковысотная система // Теория современной композиции (М., 2005).

2





(окончание примера)



«Гармония мира» (Die Harmonie der Welt). Опера *Хиндемита* в 5 актах на собственное либретто. Герой оперы — великий немецкий ученый (математик, астроном) и философ Иоганн Кеплер (1571—1630), автор трактата Harmonices mundi («Мировая гармония», опубл. 1619), в котором музыкальные явления и категории описываются в их связи с устройством Вселенной. Хиндемит, для которого музыка была прежде всего искусством организации звукового материала сообразно незыблемым законам природы, видел в Кеплере своего духовного предшественника. Основная идея оперы — поиск высшей гармонии во внешне дисгармоничном нагромождении вещей и событий (действие происходит в 1608—30, частично на фоне Тридцатилетней войны [1618—48]). Концепция оперы зародилась у Хиндемита в конце 1930-х. В 1951 он составил из готового музыкального материала симфонию «Г. м.» в трех частях. Заглавия частей соответствуют трем родам музыки согласно римскому философу Боэцию (V в.), последователем которого был Кеплер: Musica instrumentalis (музыка, извлекаемая из неодушевленных тел), Musica humana (начало, связывающее человеческие тело и душу), Musica mundana (универсальный космический принцип, «гармония сфер»). Первое исполнение симфонии «Г. м.» — 24 января 1952, Базель, Базельский камерный оркестр, дирижер *Захер*. Опера «Г. м.» была закончена в 1957; премьера — 11 августа 1957, Мюнхен, Принцрегентентеатр, дирижер автор. Продолжительность звучания музыки оперы — ок. 3 часов; симфония длится ок. 35 минут (финал, с объемистой пассакальей, символизирующей хоровод небесных светил, несколько длиннее 1-й и 2-й частей).

Гарнер (Garner), Эрролл (Луи) (15.6.1921, Питтсбург, — 2.1.1977, Лос-Анджелес). Американский джазовый пиа-

нист. Профессиональную карьеру начал в 1938 и завершил в 1975, выступал как солист и в трио с басом и ударником. С середины 1940-х много гастролировал по США, позднее и по Европе. Будучи самоучкой и не владея нотной грамотой, работал в своеобразной манере, демонстрируя изысканное «импрессионистское» туше и неподражаемую беглость пальцев правой руки на фоне размеренного квази-гитарного аккомпанемента левой; излюбленным приемом Г. было заметное отставание правой руки от левой, создававшее чрезвычайно острый возбуждающий «суинговый» эффект. Славился также своими остроумными и музыкально содержательными импровизированными сольными вступлениями к ансамблевым композициям. Среди многочисленных записей Г. особой популярностью пользовался альбом Concert by the Sea (1955). Широкую известность снискала также сочиненная им баллада Misty (1954).

Гаррис — см. *Харрис*.

Гартман (Хартман, Hartmann), Карл Амадеус (2.8.1905, Мюнхен, — 5.12.1963, там же). Немецкий композитор. В 1924—27 учился в Мюнхенской академии музыки у Йозефа Хаса (Haas, 1879—1960), позднее совершенствовался под руководством *Шерхена*. До 1933 придерживался обычной для художников веймарской Германии установки на несложное функциональное политически ангажированное искусство, основанное главным образом на классических и барочных моделях. Сразу после прихода к власти нацистов (1933) Г., в отличие от большинства других музыкантов и интеллектуалов-«арийцев», отказался от всякого участия в культурной и общественной жизни Германии и стал внутренним эмигрантом. В гитлеровском рейхе его музыка не звучала и не публиковалась, но благодаря немногочисленным исполнениям отдельных партитур Г. в сопредельных с Германией странах его имя приобрело определенную известность как символ духовного сопротивления. Во всех своих крупных опусах, созданных с 1933 по 1945, Г. так или иначе выразил свое отношение к режиму и его злодеяниям. Его музыка протеста (или, как он сам ее называл, «музыка исповеди», нем. Bekenntnismusik) стилистически неоднородна и тяготеет преимущественно к *экспрессионизму* (протяженные изломанные мелодические линии, гармония на грани *атональности*, широкое использование крайних инструментальных и вокальных регистров и динамических оттенков). В 1-м квартете Г. цитирует еврейскую синагогальную мелодию, в «Трагической симфонии» — композиторов, чья музыка находилась под запретом (*Малера, Стравинского, Хиндемита, Бартока, Берга, Веберна*), его симфоническая поэма Miserae посвящена узникам концлагеря Дахау, а «Траурный концерт» для скрипки и струнных создан под впечатлением от нацистской оккупации Чехословакии (интродукция концерта основана на гуситском гимне XV в., финальный хорал — на мелодии русской революционной песни «Вы жертвою пали в борьбе роковой»). Сатирический заряд оперы Г. «Симплиций Симплициссимус» (по мотивам известного романа Г. фон Гриммельсгаузена из времен Тридцатилетней войны) направлен против военщины и оглупляющей идеологии. Самая значительная работа Г. этого периода — 1-я симфония «Опыт реквиема», где трагические обстоятельства современности художественно осмыслены сквозь призму мощной поэзии Уолта Уитмена. В 1941—42 Г. брал уроки у Веберна, однако такие неотъемлемые черты веберновского творчества, как лаконизм, сдержанность и стилистическая чистота, остались ему чужды; до конца жизни Г. оставался эклектиком, не избегая перехлестывающей через край экспрессивности и к тому же практически не пользовался *серийной техникой*. Последним непосредственным откликом Г. на современные события стала соната для фп. «27 апреля 1945» (день насильственной эвакуации Дахау перед приходом союзников).

Сразу после войны Г. учредил в Мюнхене общество Musica viva («Живая музыка») для пропаганды творчества композиторов, запрещенных в годы нацизма (циклы концертов современной музыки Musica viva проводятся в Мюнхене поныне). Центральную часть послевоенной продукции Г. составляют симфонии со 2-й по 8-ю, причем лишь последние две из них полностью новые (в остальных широко использован более ранний материал). Основанная на юношеском Концерте для трубы и духовых 5-я симфония «В честь Стравинского» выдержана в сравнительно облегченном «необарочном» стиле, напоминающем о Хиндемите 1920-х (цикл «Камерная музыка» и т. п.). В остальных симфониях Г. остается верен малеровскому идеалу симфонии как всеобъемлющего жанра с глубинной философской подоплекой — при том, что по объему симфонии Г. скромнее симфоний Малера (наиболее сжата одночастная 2-я симфония — без малого 20-минутное Adagio, главная тема которого представляет собой напев еврейского ритуального плача). В послевоенной музыке Г. заметную роль играют полифонические формы — фуга, фугато, пассакалья; на этом основании Г. порой считают продолжателем *Регера*. Ритмический остов отдельных эпизодов у позднего Г. часто конструируется по принципу т. н. варьируемых метров *Блахера*. Последняя работа Г., предназначенная для *Фишера-Дискау* и оставшаяся неоконченной, — масштабная «Вокальная сцена» для баритона с оркестром на апокалиптический текст Жана Жироду из драмы «Содом и Гоморра».

Благородство творческого и человеческого облика Г. не отменяет того обстоятельства, что его произведения обычно рыхлы по форме и перегружены разнородным материалом, интересное развитие тематических идей и дело подменяется в них простым количественным умножением фактурных слоев, прямолинейным нагнетанием динамики и ритмическим натиском, а резкость звучания в кульминациях оборачивается натуралистической некрасивостью. Г. не преподавал и, соответственно, не создал своей «официальной» школы, однако его влияние на послевоенную немецкую музыку оказалось весьма значительным; оно явно прослеживается в творческих установках и стилистическом почерке Б. А. *Циммермана, Хенце*, некоторых композиторов ГДР, в известной степени также *Рима*.

Муз. театр: ранние и неоконч. произв.; «Симплиций Симплициссимус (3 сцены из его юности)» (Simplicius Simplicissimus [3 Szenen aus seiner Jugend]), кам. опера, либр. *Шерхена*,

Петцета и Г. по Г. фон Гриммельсгаузену (1935, пост. 1949, Кёльн).

Орк. муз. (осн. произв.): Miserae («Несчастья»), симф. поэма (1934); «Камерный концерт» (Kammerkonzert) для клар., стр. квартета и стр. орк. (1935); 1-я симфония «Опыт реквиема» (Versuch eines Requiems), к.-а. и орк., сл. У. Уитмена (1936, отечат. ред. 1955); «Траурный концерт» (Concerto funebre) для скр. и стр. орк. (1939, 2/1959); «Трагическая симфония» (Sinfonia tragica, 1940); 2-я симфония Adagio (1946); 4-я симфония, стр. (1947, на осн. симфонии для сопр. и стр., 1938); 3-я симфония (1949, на осн. «Трагической симфонии»); 5-я симфония «В честь Стравинского» («Концертная симфония») (Hommage à Stravinsky [Symphonie concertante], 1950, на осн. Концерта для трубы и дух., 1932); Концерт для фп., дух. и уд. (1953); 6-я симфония (1953, на осн. симфонии «Творчество» [Oeuvre] по Э. Золя, 1938); Концерт для альта, дух. и уд. (1955); 7-я симфония (1958); 8-я симфония (1962).

Др. осн. произв.: 1-й стр. квартет «Карийон» (Carillon, 1935); Соната для фп. «27 апреля 1945» (1945, 2/1947); 2-й стр. квартет (1946); «Гетто» (Ghetto), к.-а., бар., чтецы, кам. хор и мал. орк., сл. Й. Герлаха (часть коллективного произв. «Еврейская хроника» [Jüdische Chronik], созданного совместно с Блахером, Эгком, Хенце и Рудольфом Вагнером-Регени [Wagner-Régeny, 1961); «Вокальная сцена» (Gesangsszene), бар. и орк., сл. Ж. Жироду в нем. пер. (1963, неоконч.).

Лит.: A. McCredie. Karl Amadeus Hartmann (Wilhelmshaven, 1980); R. Wagner, M. Attenkofer, H. Hell, Hrsg. Karl Amadeus Hartmann und die Musica viva (München, 1980); A. Jaschinski. Karl Amadeus Hartmann: Symphonische Tradition und ihre Auflösung (Munich, 1982); Karl Amadeus Hartmann-Zyklus // Musik-Konzepte, 1989—90 (спец. вып.); M. Kater. Composers of the Nazi Era: Eight Portraits (New York, 2000).

Гаццеллони (Гадзеллони, Gazzelloni), Северино (5.1.1919, Роккасекка, — 21.11.1992, Кассино, близ Рима). Итальянский флейтист. Учился в Риме, был первым флейтистом Римского СО Итальянского радио. Музыкант с обширными художественными интересами. Прославился как интерпретатор музыки XVIII и XX в. Искусство Г. высоко ценил *Стравинский*, для него писали *Мадерна*, *Ноно*, *Берио* (в т. ч. Sequenza I для флейты соло), *Фукусима*, *Сильвестров* («Мистерия» для альтовой флейты и ударных) и др. К числу выдающихся работ Г. принадлежит исполнение партии альтовой флейты в «Молотке без мастера» Булеза (запись 1964 п/у автора).

«Гаянэ». Балет *Хачатуряна* в 4 актах — переработанный в 1942 вариант балета «Счастье», поставленного на сцене Ереванского театра оперы и балета в сентябре 1939; либретто «Счастья» (автор — Геворк Ованесян) трактует эпизоды из жизни армянских колхозников, об их дружбе с русскими пограничниками и о совместной борьбе с врагом. В октябре того же года «Счастье» было показано на Декаде армянского искусства в Москве. Либретто для новой редакции, названной «Г.» по имени главной героини, написал Константин Державин. Действие «Г.» также происходит в армянском колхозе. Передовая колхозница Гаянэ страдает от безобразий своего пьяницы-мужа, его в конечном счете разоблачают как вредителя, и героиня выходит замуж за офицера-пограничника; представление завершается большим праздником с тремя свадьбами и исполнением танцев разных народов СССР. Из музыки, не фигурировавшей в «Счастье» и написанной Хачатуряном в 1942 специально для «Г.», знаменит «Танец с саблями» (номер финального дивертисмента, представляющий северокавказских горцев). В качестве концертных пьес популярны и некоторые другие номера, в т. ч. «Колыбельная», «Танец розовых девушек», «Танец Айши», «Лезгинка». Премьера — 3 декабря, Молотов (ныне Пермь), силами эвакуированного ленинградского Театра оперы и балета им. Кирова (ныне *Мариинский театр*), дирижер Павел Фельдт, хореография Нины Анисимовой. Позднее либретто неоднократно переделывалось, изменения вносились и в музыку. Премьера редакции «Г.» в 3 актах с новым либретто Бориса Плетнева — 22 мая 1957, *Большой театр*, дирижер Юрий Файер, хореография Василия Вайнонена.

Гварнери-квартет — см. *Гуарнери-квартет*.

Гевандхауз-оркестр (Gewandhausorchester). Симфонический оркестр из Лейпцига, основан в 1781. Издавна считается авторитетнейшим музыкальным институтом Германии, оплотом высокой немецкой исполнительской традиции. Выступал в бывшем помещении для продажи сукон — Gewandhaus (отсюда название). Новый концертный зал (Neues Gewandhaus), открытый в 1884, был уничтожен бомбардировкой в 1943, современное здание Гевандхауза открылось в 1981. Среди руководителей Г.-о. — Мендельсон (1835—47), *Никиш* (1895—1922), *Фуртвенглер* (1922—28), *Вальтер* (1929—33), Герман Абендрот (Abendroth, 1883—1956 [1933—45]), Франц Конвичны (Konwitschny, 1901—1962 [1949—62]), чешский дирижер Вацлав Нойман (Neumann, 1920—1995 [1964—68]), *Мазур* (1970—96), шведский дирижер Герберт Блумстед (Blomstedt, p. 1927 [1996—2005]), *Шайи* (с 2005).

Гедда (точнее Йедда, Gedda), наст. фам. Устинов, Николай (Гарри Густаф) (р. 11.7.1925, Стокгольм). Шведский певец (тенор). Родился в православной семье, детство провел в Германии, учился в Швеции. В 1952 дебютировал в Шведской королевской опере. В том же году спел в Риме заглавную партию в *«Царе Эдипе»* п/у *Караяна*. В 1953—57 последовали дебюты Г. в *Ла Скала*, *Парижской опере*, *Ковент-Гарден*, *Метрополитен-опера;* в Нью-Йорке Г. совершенствовался под руководством известного педагога Паолы Новиковой (Novikova, 1896—1967). Обладал голосом мягкого, скорее лирического тембра и исключительной техникой бельканто, а также утонченным вкусом и широким художественным кругозором. Одинаково свободно пел на семи языках, в т. ч. на русском. За три десятилетия весьма интенсивной сценической карьеры исполнил и записал п/у видных дирижеров (в т. ч. *Бичема*, *Клемперера*, *Клюитанса*, *Кубелика*, К. *Дэвиса*, *Ливайна*) множество лирических, драматических и характерных партий в операх разных эпох и национальных школ. Среди его самых ярких достижений — моцартовские Бельмонте, Дон Оттавио, Феррандо и Тамино, Неморино, Бенвенуто Челлини в одноименной опере Берлиоза, Фауст в его же «Осуждении Фауста» и в опере Гуно, Лоэнгрин,

Альфред, Хозе, Самозванец, Ленский, Вертер, Рудольф, Пеллеас, Палестрина в одноименной опере *Пфицнера*. Участвовал в премьерах опер *Либермана, Барбера, Менотти*. Выступал также во французских и венских операх. До недавнего времени записывался в эпизодических ролях. Своей известностью Г. обязан не только оперным успехам, но и продуманным, стильным интерпретациям песен и романсов Бетховена, Шуберта, Шумана, Грига, Чайковского, *Рахманинова*, теноровых партий в мессах Баха и Бетховена, реквиемах Моцарта и Верди, ораториях Шумана и др.

Автобиогр. «Дар не дается бесплатно» (М., 1983, швед. оригинал опубл. 1978).

Гедини (Ghedini), Джорджо Федерико (11.7.1892, Кунео, — 25.3.1965, Нерви). Итальянский композитор. Учился в Туринском музыкальном лицее, преподавал композицию в Турине, Парме и Миланской консерватории (1941—62, с 1951 директор, среди учеников — *Берио* и *Кастильони*). Значительная часть творчества Г. отмечена влиянием *неоклассицизма Стравинского* и *Казеллы;* характерная особенность почерка Г. — склонность к изысканным тембровым сочетаниям. С начала 1940-х, не порывая с тональностью, он начал пользоваться более диссонантным гармоническим языком. Самый известный опус Г. — одночастный «Альбатросовый концерт» (Concerto dall'albatro) для фортепианного трио, флейты, 2 тромбонов, ударных и струнных, с декламацией фрагмента из романа Г. Мелвилла «Моби Дик» (1945). В инструментальной части концерта Г. мастерски «живописует звуками» просторы антарктического моря с парящей над ним белой птицей, чьей мистической красоте посвящен текст Мелвилла. Среди других произведений Г. — оперы «Мария Александрийская» (Maria d'Alessandria, 1937, Бергамо), «Вакханки» (Le baccanti, по Еврипиду, 1944, пост. 1948, Милан, *Ла Скала*), «Билли Бадд» (Billy Budd, по Мелвиллу, 1949, Венеция), оркестровые Партита (1926), «Матросский танец и вакханалия» (Marinaresca e baccanale, 1933), «Архитектуры» (Architetture, 1940) и «Ночная музыка» (Musica notturna, 1947), «Траурный концерт для Дуччо Галимберти» (Concerto funebre per Duccio Galimberti) для тенора, баса, 2 тромбонов, литавр и струнных на слова Реквиема и из Книги пророка Иезекииля (1948), светские и духовные хоры, камерно-инструментальная музыка, вокальные миниатюры, а также переложения старинной музыки для оркестра.

Генце — см. *Хенце*.

Ге́ргиев, Валерий Абисалович (р. 2.5.1953, Москва). Русский дирижер осетинского происхождения. В 1977 окончил Ленинградскую консерваторию по классу Ильи Мусина (1903—1999) и выиграл международный конкурс дирижеров фонда *Караяна*. В 1978 стал ассистентом *Темирканова* в ленинградском Театре оперы и балета им. Кирова (ныне *Мариинский театр*). В 1981—85 возглавлял Гос. СО Армении, первым исполнил ряд партитур современных армянских композиторов. С 1988 — художественный руководитель и главный дирижер, с 1996 — директор Мариинского театра. Значительно обогатил его репертуар (в частности, впервые после почти векового перерыва поставил в России «Парсифаля» [1997] и «Кольцо нибелунга» [2003]); при Г. существенно выросла значимость театра в международном масштабе. Европейский дебют Г. как оперного дирижера состоялся в 1991 («Борис Годунов» в *Баварской гос. опере*). Главный дирижер Роттердамского ФО (1995—2008), главный приглашенный дирижер *Метрополитен-опера* (с 1997), главный дирижер *Лондонского СО* (с 2007). Выступает с ведущими оркестрами мира (в т. ч. регулярно с *Венским ФО*), дает концерты с СО Мариинского театра. Организатор фестиваля Звезды белых ночей в Санкт-Петербурге (проводится с 1993), Пасхального фестиваля в Москве и других городах России (с 2002), нескольких фестивалей за рубежом. В центре обширного репертуара Г. — русская музыка от Глинки до *Шостаковича*, Вагнер, Верди, *Пуччини, Малер*. Блестяще владея искусством вести большую драматургическую линию и уверенно контролируя большие исполнительские массы, Г., как правило, не особенно концентрируется на деталях, склонен к широкому штриху и плотному, насыщенному звуку, к подчеркиванию акцентов и контрастов. Самая ценная часть дискографии Г. — оперы Глинки, Бородина, Мусоргского (в т. ч. обе авторские версии «Бориса Годунова»), Чайковского, Римского-Корсакова и *Прокофьева* с ансамблем Мариинского театра, симфоническая музыка Чайковского, *Скрябина, Стравинского* (в т. ч. *«Жар-птица»* и *«Весна священная»* — одни из тех партитур, где Г. удается достичь особенно впечатляющего художественного результата), Прокофьева и Шостаковича. Под управлением Г. впервые прозвучали опусы *Уствольской, Каретникова* («Мистерия апостола Павла»), *Губайдулиной, Щедрина, С. Слонимского, Канчели* и др.

Германии музыка — см. *Немецкая музыка*.

Герхард (Gerhard), Роберто, собств. Роберт Хуан Рене Герхард Оттенвельдер (Ottenwaelder) (25.9.1896, Вальс, близ Барселоны, — 5.1.1970, Кембридж). Испанский (каталонский) и британский композитор швейцарско-эльзасского происхождения. До начала 1-й мировой войны учился коммерции в Швейцарии и игре на фп. и контрапункту в Мюнхене. Летом 1914 вернулся в Барселону, где продолжил учебу у *Гранадоса* (фп.) и выдающегося музыканта и педагога, основоположника новой испанской композиторской школы Фелипе Педреля (Pedrell, 1841—1922). Приверженность патриотическим идеалам Педреля и его школы сочеталась у молодого Г. с живым интересом к новым европейским течениям; цикл «Семь хокку» для голоса и 5 инструментов свидетельствует о знакомстве Г. с музыкой *Шёнберга* (прежде всего с *«Лунным Пьеро»*) и с «Тремя стихотворениями из японской лирики» *Стравинского*. В 1923 Г. отправил Шёнбергу несколько своих партитур, сопроводив их просьбой принять его в ученики; получив согласие, Г. выехал в Вену и до 1928 находился рядом с Шёнбергом в качестве ученика и ассистента (с 1925 — в Берлине). По возвращении в Барселону принял активное участие в музыкальной и интеллектуальной жизни города. Как дирижер, организатор концертов и публицист

активно пропагандировал творчество Шёнберга и его учеников, *Бартока*, Стравинского; был главным организатором 16-го фестиваля *МОСМ* в Барселоне (1936), на котором состоялась премьера Скрипичного концерта *Берга*. Крупные композиции Г. конца 1920-х и 1930-х немногочисленны: духовой квинтет в манере Шёнберга, кантата «Высокое рождение короля Жауме», балет «Ариель». В 1939 Г. навсегда покинул Испанию и вскоре обосновался в Англии, где в течение 1940-х сочинил несколько достаточно традиционных партитур, развивающих испанскую фольклорную линию по следам *Равеля*, *Дебюсси* и *Фальи:* симфонию «В честь Педреля», балеты «Дон Кихот», «Радости», «Пандора», оперу «Дуэнья» по известной комедии Р. Б. Шеридана. В этом ряду особняком стоит Концерт для скрипки с оркестром, напоминающий о более ранних опытах Г. в области расширенной тональности и атональности (средняя, медленная часть Концерта посвящена Шёнбергу по случаю его 70-летия). На рубеже 1940—50-х в творчестве Г. наметился более серьезный стилистический перелом. Если 1-й струнный квартет и 1-я симфония, будучи выполнены в серийной технике, все еще не порывают с принципами сонатности, ритмической регулярности и тематического развития, то в последующих опусах Г. степень радикальности музыкального языка заметно возрастает. Параллельно более молодым представителям континентального *авангарда* Г. распространяет принцип серийности на иные, помимо звуковысотности, параметры музыки, отказывается от тематического развития в пользу принципа монтажа формы из блоков разнородного материала, экспериментирует с необычными приемами инструментальной игры и с электроникой. С каждой новой симфонией его письмо становится более рафинированным и «атематическим». Сходные тенденции наблюдаются в других крупных оркестровых пьесах («Концерт для клавесина с оркестром, Концерт для оркестра, «Эпиталама») и больших камерно-инструментальных композициях (2-й струнный квартет, «Концерт для восьми», «Близнецы», «Весы», «Лев»). В позднем творчестве Г. обнаруживаются элементы, сближающие его с музыкой *Вареза:* обилие сложных полиритмических наложений и необычных тембровых («сонористических») эффектов, особое пристрастие к ударным инструментам, частые противопоставления резких, острых, агрессивных звучаний и тихой, ритмически аморфной музыки медитативного склада, кратковременные «экскурсы» в диатонику (например, в отдельных эпизодах 4-й симфонии со слегка намеченным испанским колоритом и в неожиданно умиротворенных благозвучных кодах «Весов» и «Льва» — последних работ Г.). В последние полтора десятилетия жизни Г. его музыка получила относительное признание, однако он оставался изолированной фигурой; интерес к обеим ветвям творчества Г. — национально-испанской и «авангардной» — заметно оживился ближе к концу XX в., на волне переоценки ряда маргинальных фигур истории музыки.

Муз. театр: «Ариель» (Ariel), балет (1934); «Барселонские вечера» (Soirées de Barcelone), балет в 3 карт. (1936—39, неоконч.); «Дон Кихот» (Don Quixote), балет (1941, 2/1949, Лондон); «Радости» (Alegrías), балет (1942, Бирмингем); «Пандора» (Pandora), балет (1944, Кембридж, 2/1945, Лондон); «Дуэнья» (The Duenna), опера, либр. Г. и К. Хассалла по Р. Б. Шеридану (1947, 2/1950-е, неоконч., пост. 1992, Мадрид, на исп. яз. под назв. La dueña).

Для орк.: Концертино для стр. (1928); «Утренняя серенада, интерлюдия и танец» (Albada, interludi i dansa, 1936); симфония «В честь Педреля» (Homenaje a Pedrell, 1941; 3-я часть исполняется отдельно под назв. «Педрелиана» [Pedrelliana]); Концерт для скр. с орк. (1943); Концерт для фп. с орк. (1951); 1-я симфония (1953); Концерт для клав. с орк. (1956); 2-я симфония (1959, 2/1969, под назв. «Метаморфозы» [Metamorphoses]); 3-я симфония «Коллажи» (Collages), с магн. (1960); Концерт для орк. (1965); «Эпиталама» (Epithalamion, 1966, 2/1968); 4-я симфония «Нью-Йоркская» (New York, 1967, 2/1968); сюиты из балетов.

Вок. муз.: «Чары Шехеразады» (L'infantament meravellós de Schahrazada), вок. цикл для гол. с фп., сл. Х. М. Лопеса-Пико (1917); «Семь хокку» (7 Haïki) для гол., фл., гоб., клар., фаг. и фп., сл. Ж. Жюнуа (1923, 2/1958); 14 каталонских нар. песен для гол. с фп. (1928, ред. 6 песен для гол. с орк. 1931); «Высокое рождение короля Жауме» (L'alta naixença del rei en Jaume), кантата для сопр., бар., хора и орк., сл. Ж. Карнера (1932, 2/1933); «Песенник Педреля» (Cançionero de Pedrell), 8 исп. песен для гол. с фп. или для гол. и 13 инстр., сл. нар. (1941); The Akond of Swat для низк. гол. и 2 ударников, сл. Э. Лира (1954); Cantares, 7 исп. песен для гол. и гит., сл. нар. (1956); «Чума» (The Plague), кантата для чтеца, хора и орк., сл. Г. по А. Камю (1964); др. романсы и обр. исп. песен.

Инстр. муз. для 1—11 исполн.: Фп. трио (1918); Дух. квинтет (1928); Каприччо, фл. (1949); 3 экспромта, фп. (1950); 1-й стр. квартет (1950—55); Соната для влч. и фп. (1956); Нонет, фл., гоб., клар., фаг., влт., труба, трбн., туба, акрд. (1957); Фантазия, гит. (1957); Чакона, скр. (1959); 2-й стр. квартет (1962); «Концерт для восьми» (Concert for 8), фл., клар., мандол., гит., акрд., уд., фп., кб. (1962); «Гимнодия» (Hymnody), фл., гоб., клар., влт., труба, трбн., туба, уд. (2 исполн.), 2 фп. (1963); «Близнецы» (Gemini), концертный дуэт для скр. и фп. (1966); «Весы» (Libra), фл. (тж. пикк.), клар., гит., уд., фп., скр. (1968); «Лев» (Leo), фл. (тж. пикк.), клар., влт., труба, трбн., уд. (2 исполн.), фп. (тж. чел.), скр., влч. (1969); сюиты из балетов для фп.

Магн.: Audiomobiles I—IV (1958—59); «Плач по торсадору» (Lament on the Death of a Bullfighter), чтец и магн., сл. Ф. Гарсиа Лорки (1959); 10 пьес на осн. Audiomobile II (1961); Caligula (1961); Sculptures I–V (1963).

Муз. для радио, ТВ, театра и кино, обр. произв. др. комп.

Лит. работы: M. Bowen, ed. Gerhard on Music: Selected Writings («Герхард о музыке: избранное») (London, 2000).

Лит.: J. Homs. Robert Gerhard and his Music (Sheffield, 2000).

Герхардт (Gerhardt), Элена (11.11.1883, Лейпциг, — 11.1.1961, Лондон). Немецкая и британская певица (сопрано, затем меццо-сопрано). Концертный дебют Г. состоялся в 1903, когда она еще была студенткой Лейпцигской консерватории (ей аккомпанировал на рояле директор консерватории *Никиш*). В 1905—06 пела в Лейпцигской опере, затем, оставив сцену, сосредоточилась на исполнении Lieder. Выступала во многих странах (в Англии с 1906, в США с 1912). С 1934 жила в Англии. Концертную деятельность завершила вскоре после войны. Обладательница голоса необычайно богатого тембра, с насыщенным низким регистром, и сильной, глубокой индивидуальности, осталась в истории как одна

из первых выдающихся исполнительниц песен Шуберта (особенно вокального цикла «Зимний путь»), Брамса, Вольфа. Ее полные драматизма интерпретации запечатлены в ряде записей (выпущенные в 1930-х пластинки с песнями Вольфа в исполнении Г. сыграли неоценимую роль в популяризации творчества этого композитора за пределами Австрии и Германии). У Г. учился *Пирс*.

Гершвин (точнее Гершуин, Gershwin), Джордж, собств. Джейкоб Гершовиц (Gershovitz) (26.9.1898, Бруклин, — 11.7.1937, Голливуд). Американский композитор. Родился в семье выходцев из России. Играл на фп. с 12 лет, но систематического музыкального образования не получил (уже будучи знаменитостью, эпизодически брал уроки гармонии и композиции у известных педагогов Рубина Голдмарка [Goldmark, 1872—1936], *Шиллингера* и др.). В 1914—17 работал рекламным агентом на т. н. Аллее жестяных сковородок (Tin Pan Alley — популярное название нью-йоркского квартала музыкальных издательств): пел и играл только что выпущенные песни для потенциальных будущих исполнителей. Приобретя определенный практический опыт, начал сочинять песни в стиле ведущих композиторов Tin Pan Alley Джерома Керна (Kern, 1885—1945) и Ирвинга Берлина (Berlin, 1888—1989). Его первые публикации появились в 1916. С 1917 песни Г. стали включаться в программы бродвейских шоу, а в мае 1919 на Бродвее с большим успехом прошла премьера его первого *мюзикла* La La Lucille. Уже в своих ранних песнях Г. часто обнаруживает несомненную гармоническую изобретательность и, что особенно существенно, ритмическую гибкость и «драйв», свидетельствующие о свободном владении характерной афроамериканской манерой синкопировать; столь же легко Г. освоил и афроамериканский мелодический стиль с т. н. блюзовыми нотами (см. *Блюз*). В ноябре 1923 обратил на себя внимание серьезных нью-йоркских музыкантов и критиков, приняв участие в концерте известной канадской певицы Эвы Готье (Gauthier, 1885—1958); аккомпанировал ей в программе, включавшей музыку разных эпох и стран, от Пёрселла до *Шёнберга*, *Бартока*, *Хиндемита*, Керна, Берлина и самого Г. Присутствовавший на концерте руководитель известнейшего «белого» джаз-бэнда Пол Уайтмен (Whiteman, 1890—1967) заказал Г. произведение для своего ансамбля с солирующим фп. Созданная в результате *«Рапсодия в стиле блюз»* принесла Г. славу первого композитора, сумевшего на основе элементов джаза, блюза и развлекательной музыки Tin Pan Alley создать виртуозный концертный опус серьезного европейского жанра, по характеру фортепианного письма напоминающий Листа и *Рахманинова*. Успех «Рапсодии...» побудил Г. сосредоточиться на «серьезной» композиции; его главными достижениями в этой области стали Концерт для фп. с оркестром F-dur и симфоническая поэма «Американец в Париже» (последняя навеяна впечатлениями от поездки в Париж, где Г. был принят как мировая знаменитость и общался с *Равелем*, *Прокофьевым*, *Мийо*, *Пуленком* и др.). Обе партитуры родственны «Рапсодии...» по музыкальному языку, но заметно превосходят ее с точки зрения мастерства организации внутренне связной формы; к тому же Г. оркестровал их сам (в «Рапсодии...» он воспользовался услугами штатного аранжировщика уайтменовского оркестра). Одновременно Г. продолжал работать для музыкального театра и на рубеже 1920—30-х создал некоторые из своих самых удачных мюзиклов. В 1934—35 написал свое главное произведение — «американскую народную оперу» *«Порги и Бесс»*, музыка которой основана на афроамериканских интонациях и ритмах (впрочем, прямых цитат в ней нет). Согласно честолюбивому замыслу Г., его опера должна была сочетать «драматизм и романтичность „Кармен" с красотой „Майстерзингеров"». Было бы преувеличением утверждать, что ему это удалось; вместе с тем Г. достаточно искусно адаптировал опыт Бизе и Вагнера. Как и Бизе, Г. сумел воссоздать своей музыкой экзотическую атмосферу места действия; подобно «Кармен», опера Г. богата живыми, легко запоминающимися мелодиями, которые доныне живут самостоятельной жизнью в разнообразных аранжировках. Влияние Вагнера ощутимо в относительно «прогрессивной» музыкальной структуре оперы, где действует система лейтмотивов и тематических связей между различными сценами, встречаются сложные, развернутые ансамбли, вместо разговорных диалогов используются речитативы с оркестровым сопровождением, заметную роль играет полифония (фугато в эпизоде драки из 1-го акта прямо ассоциируется с фугой в конце 2-го акта «Майстерзингеров»). Успех первой бродвейской постановки «Порги и Бесс», выдержавшей 124 представления, был умеренным; влиятельные критики и музыканты сошлись во мнении, что произведение Г. — не слишком удачный гибрид серьезной оперы и мюзикла (в свое время «Кармен» удостоилась сходной оценки). Тем не менее Г. продолжал оставаться модным композитором развлекательной музыки, выступал как пианист и дирижер, исполняя собственные композиции. В 1936 он переехал в Голливуд, где успел подружиться с *Шёнбергом*, который высоко ценил его талант, и сочинить песни для нескольких фильмов. Скончался от скоротечной опухоли мозга, оставив незавершенной миниатюру, предназначенную для *Понс*.

Его брат Айра Г. (1896—1983) — литератор, автор текстов к большинству песен Г., особенно написанных после 1924.

Опера «Порги и Бесс» (Porgy and Bess), в 3 актах, либр. А. Гершвина и Д. Хейуорда (1935, Бостон), включает Summertime, I got plenty o' nuttin', It ain't necessarily so, Bess you is my woman, I loves you, Porgy.

Мюзиклы и оперетты: всего ок. 20, в т. ч. La La Lucille (1919); Lady, Be Good! (1924), включает Fascinating Rhythm и Oh, lady, be good!; Oh, Kay! (1926), включает Do-Do-Do и Someone to Watch Over Me; Strike up the Band (1927, 2/1930); Funny Face (1927), включает 'S wonderful; Girl Crazy (1930), включает Embraceable you и I got rhythm; Of Thee I Sing (1931); муз. к 6 фильмам.

Песни (самостоятельные или к различным шоу): всего ок. 40, в т. ч. Swanee (1920), The Man I Love (1924), How long has this been going on? (1927).

Инстр. муз.: Rialto Ripples, фп. (1917); «Колыбельная» (Lullaby), стр. квартет (1920); 3 прелюдии для фп. (1923—26); «Рапсодия в стиле блюз» (Rhapsody in Blue), фп. и джаз-бэнд, оркестровка Ф. Грофе (1924; его же ред. с симф. орк. 1926); Концерт

...фп. с орк. F (1925); «Американец в Париже» (An American in Paris), симф. поэма (1928); 2-я рапсодия для фп. с орк. (1931); «Кубинская увертюра» (Cuban Overture), орк. (1932); 'I got Rhythm', вариации на одноим. песню для фп. с орк. (1934); ...ессы для фп., в т. ч. обр. собств. песен.

Лит.: C. M. Schwartz. Gershwin: his Life and Music (Indianapolis, 1973); E. Jablonski. Gershwin: a Biography, Illustrated (New York, 1987); Э. Волынский. Дж. Гершвин (Л., 1988); H. Alpert. The Life and Times of Porgy and Bess (New York, 1990); D. Rosenberg. Fascinating Rhythm: the Collaboration of George and Ira Gershwin (New York, 1991); J. Peyser. The Memory of All That: the Life of George Gershwin (New York, 1993); S. E. Gilbert. The Music of Gershwin (New Haven, 1995); D. Schiff. Gershwin: Rhapsody in Blue (New York, 1997); W. J. Schneider, ed. The Gershwin Style: New Looks at the Music of George Gershwin (New York, 1999); H. Pollack. George Gershwin: His Life and Work (Berkeley, 2006).

Гизекинг (Gieseking), Вальтер (5.11.1895, Лион, — 26.10.1956, Лондон). Немецкий пианист. Сын известного немецкого энтомолога и француженки, детство прошло преимущественно во Франции и в Италии. С 4 лет учился играть на фп. практически самостоятельно; лишь в 1911—13 занимался в Ганноверской консерватории под руководством Карла Леймера (Leimer). Дебютировал в 1915 в Ганновере циклом сонат Бетховена. С начала 1920-х концертировал по всему миру, исполняя весьма разнообразный репертуар, которым легко овладел благодаря феноменальной памяти. В годы между мировыми войнами много играл современную музыку, в т. ч. *Рахманинова, Шёнберга, Бузони, Хиндемита, Копленда*, был первым исполнителем фортепианных концертов *Пфицнера* и *Мартена*, однако остался в истории прежде всего как несравненный интерпретатор *Дебюсси* и *Равеля*: фактически открыл их музыку для немецкой аудитории, а в 1951—55 записал все их произведения для фп. Особенно удаются Г. те пьесы обоих «импрессионистов», где от пианиста требуются прежде всего деликатное туше, ровное legato, утонченно варьируемая педализация, мастерство разделения фактурных плоскостей и воспроизведения мелких звуковых «россыпей», богатство и разнообразие нюансов в piano; в пьесах более экспрессивного и виртуозного характера Г. обнаруживает определенные недостатки аккордовой техники, которые иногда заметны и в его записях — вообще говоря, весьма стильных — Бетховена (смерть помешала Г. завершить полную запись его сонат), Шумана, Брамса и Рахманинова (2-й и 3-й концерты с *Менгельбергом*). Присущие Г. элегантность стиля, мягкость туше и мастерство детализации проявились и в его интерпретациях Моцарта (в 1950-х он записал все его сонаты и некоторые концерты, в т. ч. с *Караяном* и *Розбаудом*), а также пьес Шуберта, Мендельсона, Шопена, Грига, *Скрябина*. В 1946 Г. сформировал трио со скрипачом Герхардом Ташнером (Taschner, 1922—1976) и виолончелистом Людвигом Хёльшером (Hoelscher, 1907—1996), выступал и записывался в сонатных дуэтах с этими музыкантами, аккомпанировал *Шварцкопф* в песнях Моцарта. Сочинял фортепианную и камерную музыку.

Кн. So wurde ich Pianist («Так я стал пианистом») (Wiesbaden, 1963, неоднокр. перезд.).

Гийу́ (Guillou), Жан (р. 18.4.1930, Анже). Французский органист и композитор. Учился в Парижской консерватории у *Дюпре, Дюрюфле* и *Мессиана*. С 1963 — органист парижской церкви Сент-Эсташ. Всемирно известен как виртуоз (в его концертных программах преобладает французская органная музыка XIX—XX вв., предназначенная для типично французской монументальной, «симфонической» разновидности инструмента), импровизатор и педагог. Сочиняет преимущественно для органа, иногда с оркестром или другими инструментами, пользуясь сложным атональным языком и обнаруживая незаурядную тембровую и ритмическую изобретательность; характерны «Саги» (Sagas 1—6) для органа соло (1970) и серия «Разговоров» (Colloques 1—8) для разных инструментальных сочетаний, по большей части с органом (1956—2002). Осуществил органные транскрипции «Гольдберг-вариаций» Баха, «Картинок с выставки» Мусоргского, фрагментов из «*Петрушки*» Стравинского, произведений Листа, *Рахманинова, Прокофьева* и др. Среди записей Г. — вся органная музыка Баха и Франка и его собственные импровизации (в т. ч. «Космические видения» [Visions cosmiques], 1969).

Гилберт (Gilbert), Кеннет (Алберт) (р. 16.12.1931, Монреаль). Канадский клавесинист и органист. В 1953 окончил Монреальскую консерваторию, совершенствовался в Париже, в т. ч. у Гастона Литеза (Litaize, 1909—1991) и *Дюрюфле* (орган), Руджеро Джерлина (Gerlin, 1899—1983) (клавесин) и *Буланже* (композиция). В 1955—67 служил церковным органистом и хормейстером в Монреале. С 1968 концертирует по Европе и Северной Америке, играя преимущественно на клавесине. Профессор учебных заведений Канады, США, Бельгии, Франции, Германии, Австрии и др.; среди выдающихся учеников Г. — бельгийский клавесинист, пианист и дирижер Йос ван Иммерсейл (Immerseel, p. 1945), американский клавесинист Скотт Росс (Ross, 1951—1989), *Руссе*, немецкий клавесинист Зигберт Рампе (Rampe, p. 1964). Авторитетнейший мастер *аутентичного исполнения*, редактор ряда научно выверенных изданий барочной музыки, записал всю клавирную музыку Куперена и Рамо, произведения Фробергера, д'Англебера, Пёрселла, Клерамбо, Скарлатти, Генделя, Баха и др.

Гилельс, Эмиль Григорьевич (19.10.1916, Одесса, — 14.10.1985, Москва). Русский советский пианист. Учился в Одессе у известного педагога Берты Рейнгбальд (1897—1944), свой первый концерт дал в 1929. В 1935—37 совершенствовался у *Нейгауза* в Московской консерватории, там же преподавал с 1938 по 1976 (среди учеников — Валерий Афанасьев [р. 1947]). Успешные выступления на международных конкурсах в Вене (1936, 2-я премия) и Брюсселе (*конкурс* им. *Изаи*, 1938, 1-я премия) принесли ему европейскую славу и лавры несравненного виртуоза. С 1947 концертировал по Европе, в октябре 1955 сенсационно дебютировал в США (был первым советским музыкантом, приехавшим на гастроли в эту страну, сыграл 1-й концерт Чайковского п/у *Орманди*), в 1959 — в Великобритании. Стихией Г. в его зрелые годы были концерты и сонаты великих мастеров XIX в.; Г. играл их полным, насыщенным («округлым»)

звуком и по большей части крупным штрихом, подчеркивая масштабность, драматизм и глубину исполняемой музыки. Среди записей 1960-х — середины 1980-х, запечатлевших монументальное искусство Г. во всем его величии, — большинство сонат Бетховена (в т. ч. исключительные по архитектоническому совершенству и экспрессивной силе 30-я и 31-я — последние записи Г.) и все его концерты с *Сэллом*, сонаты Шуберта (a-moll D 784 и D-dur), Шопена (№ 2 и 3), Шумана (№ 1) и Листа (h-moll), 1-й концерт Шопена с *Кондрашиным* и Орманди, 2-й концерт Сен-Санса с *Клюитансом* и особенно оба концерта Брамса с *Йохумом* и 1-й концерт Чайковского с *Метой* (запись с концерта в Нью-Йорке, 1979). К музыке XX в. Г. обращался реже, предпочитая *Рахманинова* (знаменитая запись 3-го концерта с Клюитансом, 1955), *Прокофьева* (3-й концерт, сонаты № 2—4 и 8 [Г. был ее первым исполнителем, 1944]), *Шостаковича* (2-я соната, отдельные прелюдии и фуги); в репертуаре Г. фигурировали отдельные опусы *Метнера, Хачатуряна, Вайнберга*. Г. обладал также даром деликатного, утонченного миниатюриста (сонаты Скарлатти, «Музыкальные моменты» Шуберта, «Ночные пьесы» Шумана, «Лирические пьесы» Грига, «Павана» и *«Игры воды»* Равеля), неподражаемо играл бравурные «шлягеры» наподобие рапсодий Листа, фрагментов из *«Петрушки»* Стравинского и «Альборады» из *«Зеркал»* Равеля. Выступал и записывался в ансамблях, в т. ч. в трио с *Коганом* и *Ростроповичем*, с *Амадеус-квартетом*, с пианистом Яковом Заком (1913—1976) и со своей дочерью, пианисткой Еленой Г.

Лит.: Д. Рабинович. Портреты пианистов (2/М., 1970); Л. Баренбойм. Эмиль Гилельс (М., 1986); Г. Гордон. Эмиль Гилельс. За гранью мифа (М., 2007).

Ги́лен (Gielen), Михаэль (Андреас) (р. 20.7.1927, Дрезден). Австрийский дирижер. Учился в Буэнос-Айресе (1942—49). Там же начал исполнительскую деятельность как пианист; в его программах была представлена музыка *Новой венской школы*. В 1950—60 — коррепетитор, затем дирижер *Венской гос. оперы*. Был главным дирижером Шведской королевской оперы (1960—65), Нац. оркестра Бельгии (1969—72), Нидерландской нац. оперы (1972—75), Франкфуртской оперы (1977—87), СО Цинциннати, шт. Огайо (1980—86). В 1986—2000 руководил СО Юго-Западного радио в Баден-Бадене и Фрайбурге. Главный приглашенный дирижер *Немецкой гос. оперы* (Берлин). В центре интересов Г. — музыка XX в.; он первым исполнил ряд крупных партитур *Штокхаузена, Хенце, Пуссёра, Лигети* (в т. ч. Реквием, 1965), Б. А. *Циммермана* (*«Солдаты»*, 1965, «Реквием по молодому поэту», 1969), *Пендерецкого, Церхи, Шнебеля, Лахенмана, Юна, Рима* и др. Г. привержен также творчеству *Малера, Шёнберга, Веберна, Берга;* с СО Юго-Западного радио он записал полное собрание симфоний и «Торжественную мессу» Бетховена, а в его оперном репертуаре фигурируют Моцарт, Вагнер, Верди. Автор музыкальных произведений в манере Шёнберга.

Гиллеспи (Gillespie), Диззи, наст. имя Джон Бёркс (21.10.1917, Чиро, Южная Каролина, — 6.1.1993, Энглвуд, Нью-Джерси). Американский джазовый трубач. В 1935—39 играл в различных джаз-бэндах Филадельфии и Нью-Йорка, подражая популярному Рою Элдриджу (Eldridge, 1911—1989); за эксцентричное поведение на эстраде был прозван Dizzy — «чокнутый». В 1939 стал солистом популярного гарлемского биг-бэнда Кэба Кэллоуэя (Cab Calloway, 1907—1994), с которым до 1941 осуществил около 60 записей. С начала 1940-х регулярно музицировал в ансамбле с Чарли *Паркером*, Телониусом *Монком* и другими молодыми музыкантами; в ходе их совместных импровизаций (джем-сейшнов) сформировался новаторский стиль *боп*. В 1942—45 сотрудничал с известными джазовыми ансамблями (в т. ч. как аранжировщик), затем основал свой первый биг-бэнд, который вскоре распался; второй, более долговечный биг-бэнд Г. существовал с 1946 по 1950. Импровизации Г., изобиловавшие стремительными пассажами, хроматизмами, резкими динамическими, темповыми и регистровыми контрастами, внезапными паузами и акцентами, поражали своей виртуозностью; Г. одним из первых ввел в джазовый обиход целотоновые звукоряды, альтерированные септаккорды, нонаккорды и даже ундецим- и терцдецимаккорды. В 1945—46 им был создан ряд композиций, принадлежащих к вершинам стиля боп: Bebop, Groovin' High, Salt Peanuts, Hot House, Anthropology, A Night in Tunisia (все они были записаны с участием Паркера). Во 2-й половине 1940-х под влиянием кубинского ударника Чано Посо (Chano Pozo) Г. освоил афрокубинский стиль; композиции Г. Manteca (совместно с Гилом Фуллером [Fuller]) и Cubana Be/Cubana Bop (обе 1947) положили начало т. н. афрокубинскому джазу, объединившему элементы бопа и латиноамериканской танцевальной музыки. С начала 1950-х выступал преимущественно с небольшими ансамблями; лишь в 1956—58 руководил биг-бэндом, гастроли которого проходили под патронажем Госдепартамента США, а в 1988 основал оркестр United Nation Superband. С 1954 играл на специально сконструированном инструменте с раструбом, изогнутым под углом 45° вверх. До последних лет продолжал забавлять публику причудливыми выходками. Влияние Г. на искусство джаза невозможно переоценить: он охотно общался с молодежью, разъясняя суть своих новаций. В пантеоне джазовых трубачей занимает место непосредственно за Луи *Армстронгом*.

Лит.: D. Gillespie, A. Fraser. To be, or not... to Bop: Memoirs (Garden City, NY, 1979); B. McRae. Dizzy Gillespie: his Life and Times (New York, 1988); L. Clarke and F. Verdun. Dizzy atmosphere: conversations avec Dizzy Gillespie (Arles, 1990); A. Shipton. Groovin' High: the Life of Dizzy Gillespie (New York, 1999).

«Гимны» (Hymnen). Произведение *Штокхаузена* для 4-дорожечного магнитофона, основанное на записях государственных гимнов разных стран (1967). По замыслу композитора, в «Г.» «внутренний мир воображения» и «конкретный внешний мир повседневных звуков и шумов» синтезируются в «высшем единстве». Первый из этих миров представлен электронными (искусственно созданными) звучаниями, второй — записями сорока с лишним гимнов и множества других звуков окружающей жизни, включая обрывки коротковолновых радиопередач, диалоги Штокхаузена с разными

людьми, объявления крупье в казино и т. п. Таким образом, «Г.» — это отчасти *электронная музыка* («изобретенные звуковые объекты»), отчасти же *конкретная музыка* («найденные [готовые] звуковые объекты»). Произведение длится 113 минут и делится на 4 раздела («региона»), в каждом из которых доминируют те или иные гимны (так, в 1-м регионе наиболее заметны «Интернационал» и «Марсельеза», в 3-м — гимны СССР и США). Финальный регион воплощает утопическое представление Штокхаузена о будущем: объединение разнородных элементов в «мировую гармонию» (в своеобразной терминологии автора — Harmondie) и достижение «плюралистического монизма» (Pluramon). «Г.» были реализованы в Студии электронной музыки Западногерманского радио (Кёльн) и впервые прозвучали в Кёльне 30 ноября 1967. Тогда же под руководством автора была исполнена 126-минутная версия «Г.» для той же фонограммы с инструментальным ансамблем (4 исполнителя), позднее Штокхаузен осуществил 45-минутную версию 3-го региона с оркестром (1-е исполнение — 25 февраля 1971, Нью-Йорк, п/у автора).

Гинастера — см. *Хинастера*.

«Гиперпризма» (Hyperprism). Произведение *Вареза* для флейты (также пикколо), кларнета, 3 валторн, 2 труб, 2 тромбонов, ударных без определенной высоты звука (7 исполнителей) и сирены (1923). Продолжительность — ок. 4 минут. Первое исполнение — 4 марта 1923, Нью-Йорк, дирижер автор. Название «Г.» не поддается рациональной дешифровке; по утверждению Вареза, оно не имеет программного смысла и служит лишь «удобным средством каталогизации» пьесы. Наряду с *«Интегралами»* «Г.» — самая радикальная работа Вареза 1920-х с точки зрения сжатости тематических элементов, непредсказуемости развертывания событий и экстравагантной резкости звучания.

«Глаголическая месса» (чеш. Glagolská mše). Произведение *Яначека* для сопрано, контральто, тенора, баса, хора, органа и оркестра на текст ординария римско-католической мессы в переводе чешского лингвиста Милоша Вейнгарта (Weingart) на стилизованный старославянский язык. Термин «глаголическая» в заглавии следует понимать как «старославянская»; на «глаголическом» языке Вейнгарта произведение именуется M'ša glagolskaja. «Г. м.» создавалась в августе—декабре 1926; в партитуру вошел материал неоконченной латинской мессы Es-dur, над которой Яначек работал в 1907. Произведение посвящено Леопольду Пречану (Prečan), архиепископу Оломоуцскому, предназначено для концертного исполнения и состоит из оркестрового вступления, пяти канонических частей мессы (в варианте Вейнгарта — «Господи помилуй» [Gospodi pomiluj], «Слава» [Slava], «Верую» [Věruju], «Свет» [Svet], «Агнече Божий» [Agneče Božij]), короткой органной интерлюдии и еще более лаконичного, фанфарного оркестрового заключения, озаглавленного «Интрада». Продолжительность — ок. 40 минут. Первое исполнение — 5 декабря 1927, Брно, дирижер Ярослав Квапил (Kvapil).

Глазунов, Александр Константинович (10.8.1865, Санкт-Петербург, — 21.3.1936, Париж). Русский композитор. Рано обнаружил выдающиеся музыкальные способности. В 1879—81 брал уроки у Римского-Корсакова. После премьеры 1-й симфонии п/у Балакирева (март 1882) о Г. стали говорить как о восходящей звезде русской музыки. Ему покровительствовал знаменитый меценат Митрофан Беляев (1836—1904), вместе с которым Г. в 1884 отправился в путешествие по Европе и, будучи в Веймаре, познакомился с Листом. В 1899 Г. стал профессором Санкт-Петербургской консерватории, а в 1905, на волне революционных событий, был избран ее директором. Бóльшая часть значительных произведений Г. была создана до этого времени. В них Г. предстает мастеровитым и не слишком оригинальным наследником Могучей кучки и Чайковского, приверженцем русских фольклорных и ориентальных мотивов, полифонических методов тематической работы, классических форм инструментальной музыки. Центральной, самой весомой частью наследия Г. считаются симфонии — внушительные полотна, выполненные с точным соблюдением академических формальных схем и (за возможным исключением самой яркой из всех, 8-й) не богатые запоминающимися находками. Дар Г. живее и разнообразнее проявился в популярном Скрипичном концерте и в лучших жанровых работах — концертных вальсах, отдельных номерах из балетов, «Песне менестреля» для виолончели с оркестром, оркестровой сюите «Из средних веков» и «Торжественном шествии» (1910). В качестве директора консерватории Г. проявил себя как умелый, компетентный администратор; высокий профессиональный авторитет и репутация главного хранителя русских классических традиций помогли ему удержаться на посту даже после большевистского переворота 1917 года. В 1928 Г. был командирован в Вену на торжества по случаю 100-летия со дня смерти Шуберта и больше в СССР не вернулся. Последние годы провел преимущественно в Париже; до начала 1930-х концертировал как дирижер в странах Европы и в США. После эмиграции несколько активизировал свою композиторскую деятельность, но продолжал игнорировать новейшие тенденции западной музыки. Его самой заметной уступкой духу «модернизма» стало создание концерта для саксофона. *Стравинский*, *Прокофьев* и *Шостакович*, так или иначе соприкасавшиеся с Г. на ранних этапах карьеры, относились к его музыке пренебрежительно, считая ее устарелой. Тем не менее Г. остался в истории как деятель, сыгравший важную стабилизирующую роль в переходную эпоху, когда русские композиторы особенно активно впитывали новейшие западные тенденции.

Балеты (либр. М. Петипа): «Раймонда», в 3 актах (1898, Санкт-Петербург); «Барышня-служанка, или Испытание Дамиса», одноакт. (1900, там же); «Времена года», одноакт. (1900, там же).

Симфонии: № 1 E (1881, окончат. ред. 1929); № 2 fis (1886); № 3 D (1890); № 4 Es (1893); № 5 B (1895); № 6 c (1896); № 7 F, «Пасторальная» (1902); № 8 Es (1906); № 9 D, неоконч. (1910).

Др. орк. муз. (осн. произв.): 2 увертюры на греч. темы, g и D (1882, 1883); 2 серенады, A и F (1883, 1884); «Стенька Разин», симф. поэма (1885); «Лес», фантазия (1887); «Славянский

праздник» (орк. ред. финала 3-го стр. квартета, 1888); «Море», фантазия (1889); «Свадебное шествие» (1889); «Восточная рапсодия» (1889); симф. картины «Кремль» и «Весна» (1890, 1891); 2 конц. вальса, D и F (1893, 1894); «Торжественное шествие» (1894); «Песня менестреля» (Chant du ménéstrel), влч. с орк. (1900); «Торжественная увертюра» (1900); Баллада (1902); «Из средних веков», сюита (1902); Концерт для скр. с орк. a (1904); «Русская фантазия», орк. рус. нар. инстр. (1906); «Финская фантазия» (1909); «Торжественное шествие» (1910); 1-й концерт для фп. с орк. f (1911); 2-й концерт для фп. с орк. H (1917); Концерт-баллада для влч. с орк. C (1931); Концерт для альт-сакс. и стр. Es (1934); «Эпическая поэма» (Poème épique, 1934); др. сюиты, увертюры, рапсодии, мелкие пьесы; муз. к театр. постановкам; обр. и ред. произв. Бородина («Князь Игорь», 3-я симфония), Мусоргского («Царь Саул»), Шопена (сюита «Шопениана», 1893) и др.

Стр. квартеты: № 1 D (1882); № 2 F (1884); № 3 G, «Славянский» (1888); № 4 a (1894); № 5 d (1898); № 6 B (1921); № 7 C (1930).

Др. кам.-инстр. муз. (осн. произв.): «Новинки», 5 пьес для стр. квартета (1886); In modo religioso, квартет медн. дух. (1892); Стр. квинтет A (1892); «Элегия памяти М. П. Беляева», стр. квартет (1928); Квартет для 4 саксофонов (1932); пьесы для разл. анс.

Для фп. (осн. произв.): Прелюдия и фуга d (1899); Тема с вариациями (1900); 2 сонаты, b и e (1901); 4 прелюдии и фуги (1918—23); Прелюдия и фуга c (1926); Фантазия, 2 фп. (1930); пьесы.

Для орг.: 2 прелюдии и фуги (1907, 1914); Фантазия (1935).

Вок. муз.: «Коронационная кантата», 4 гол., хор и орк. (1896); др. кантаты и хоры; романсы для гол. и фп.

Произв., написанные в соавт. с Бородиным, Римским-Корсаковым, *Лядовым* и др.

Лит.: И. Глебов [Б. *Асафьев*]. Глазунов: опыт характеристики (Л., 1924); Глазунов: исследования, материалы, публикации, письма, в 2 томах (Л., 1959, 1960); А. Крюков. А. К. Глазунов (М., 1982).

Глайндбёрн (Глайндборн, Glyndebourne). Поместье в графстве Восточный Суссекс (юго-восток Англии), всемирно известное благодаря оперному театру (Glyndebourne Festival Opera), основанному в 1934 Джоном Кристи (Christie, 1882—1962) и его женой, певицей (сопрано) Одри Милдмэй (Mildmay, 1901—1952). Первоначально зал театра был рассчитан на небольшое число зрителей, в дальнейшем он неоднократно расширялся; с 1994 функционирует новое здание с большим залом. Театр дает ежегодные летние сезоны, в которых принимают участие звезды оперной сцены и видные дирижеры со всего мира. Первым генеральным директором фестивалей в Г. был *Бинг* (до 1949), первым художественным руководителем — известный немецкий оперный режиссер Карл Эберт (Ebert, 1887—1980 [до 1939, затем в 1947—59]), первым главным дирижером — Ф. *Буш* (до 1939, затем в 1950—51). Другие музыкальные руководители — итальянский дирижер, выдающийся интерпретатор Россини и Моцарта Витторио Гуи (Gui, 1885—1975, возглавлял оперу в Г. с 1952 по 1964), английский дирижер Джон Причард (Pritchard, 1921—1989, в Г. работал с 1947, музыкальный руководитель в 1965—77), *Хайтинк* (1978—88), Э. *Дэвис* (1989—2000). Музыкальный руководитель с 2002 — Владимир Юровский (р. 1972). Оркестры — *Королевский ФО* (1948—63) и *Лондонский ФО* (с 1964); с 1989 в постановках опер XVII — начала XIX в. участвует *Оркестр Века Просвещения*. До 1937 в Г. ставился только Моцарт. Хотя репертуар фестивалей постоянно расширяется, произведения Моцарта доныне ежегодно фигурируют в его программах. В Г. прошли премьеры ряда опер английских композиторов, в т. ч. *Бриттена* («*Поругание Лукреции*» [1946], «Альберт Херринг» [1947]). Вагнер в Г. ставится с 2003. В 1968 была учреждена гастрольная труппа Глайндбёрнской оперы (Glyndebourne Touring Opera).

Лит.: S. Hughes. Glyndebourne: a History of the Festival Opera (London, 1965); J. J. Norwich. Fifty Years of Glyndebourne: an Illustrated History (London, 1985).

Гласс (Glass), Филип (р. 31.1.1937, Балтимор). Американский композитор. Учился в Чикагском университете (1952—56), нью-йоркской Джульярдской школе (1956—61), в Аспене у *Мийо* (1960) и в Париже у *Буланже* (1964—66). Творческое становление Г. проходило под влиянием *Веберна, Айвза, Копленда, Кауэлла, Томсона*. Познакомившись в Париже с Рави *Шанкаром* и его творчеством, Г. отрекся от всех своих произведений, созданных до 1965, приступил к изучению культур Индии и Тибета, принял буддизм. Вскоре, уже по возвращении в Нью-Йорк (1967), он стал сочинять в подчеркнуто механической «репетитивной» манере, ограничивая набор композиционных приемов повторением простых ритмических ячеек, их суммированием и вычитанием отдельных элементов из полученных ритмических фраз (см. *Минимализм*). Этот метод организации ритма Г. возводит к индийскому принципу работы с метроритмическими циклами тала и к новому ощущению времени, запечатленному в драматургии Сэмюэла Беккета (первой «минималистской» работой Г. стала музыка к пьесе Беккета Play [франц. оригинал — Comédie] для 2 сопрано-саксофонов). Для исполнения своих опусов Г. сформировал коллектив Philip Glass Ensemble, основу которого составили группы деревянных духовых и клавишных с электронным усилением. До 1970 участником ансамбля Г. был другой ведущий «минималист» — *Райх* (Г., в свою очередь, эпизодически выступал с ансамблем Райча). До 1974 ансамбль Г. избегал обычных концертных залов и концертировал только в галереях современного искусства, клубах и других модных местах, где собиралась богема. Громкая и ритмичная музыка Г. конца 1960-х и начала 1970-х родственна *рок-музыке;* Г. заметно повлиял на творчество некоторых видных рок-музыкантов. Самый масштабный из «минималистских» инструментальных опусов Г. — 12-частная «Музыка в 12 партиях», превосходящая написанные до этого времени партитуры Г. как по числу партий (и, соответственно, по плотности и насыщенности вертикали), так и по продолжительности звучания (до 4 часов); в ее последней части Г. отходит от минимализма, поскольку использует 12-тоновую тему и разворачивает относительно сложное аккордовое последование. С середины 1970-х Г. много сочиняет для театра. Мировую славу ему принесла пятичасовая опера «*Эйнштейн на пляже*» (Einstein on the Beach, 1976), созданная в соавторстве с дра-

матургом, режиссером и сценографом Робертом Уилсоном (Wilson, p. 1941) — приверженцем грандиозных мультимедийных форм, эпических концепций и многозначительной символики, заменяющей связный сюжет. «Эйнштейн...», «*Сатьяграха*» (о Махатме Ганди) и «*Эхнатон*» составили оперную трилогию Г. о людях, «изменивших мир, в котором они жили, силой своих идей». Если в «Эйнштейне...» Г. все еще практически не выходит за рамки минимализма, то в двух других частях трилогии он до некоторой степени соблюдает верность традициям оперного жанра; особенно показателен гимн Солнцу из «Эхнатона», выполненный в форме барочной арии da capo. В большинстве позднейших произведений Г. для театра также разрабатываются идеи, имеющие отношение к ненасильственному преобразованию мира и к жизни людей, открывших новые горизонты перед человечеством, а также к экологии, экзистенциальной философии, восточным мистическим учениям и объединению человечества на основе вечных ценностей. Ряд театральных работ Г. основан на выдающихся произведениях мировой литературы, а также кинематографа (трилогия по киносценариям *Кокто*). Свой интерес к темам высокого социального, мировоззренческого, гуманистического звучания и к биографиям крупных, необычных личностей Г. подтверждает и в ряде партитур концертных жанров, в т. ч. в «экуменических» 5-й симфонии и «Орионе» и в «Страстях Рамакришны» (индуистского праведника XIX в.) для хора и оркестра. Воплощая общезначимое содержание, Г. оперирует простыми, рассчитанными на легкое восприятие средствами, сохраняя верность мажорно-минорной диатонике, гомофонной фактуре и остинатной ритмике и при случае не пренебрегая легким «неоромантическим» *китчем*; бедность музыкального материала до известной степени компенсируется эффектами, достигнутыми благодаря применению высоких технологий. Г. востребован как автор музыки к документальным и игровым фильмам самых разнообразных жанров. Значительная часть кинопартитур Г. исполняется и в качестве «чистой» музыки — так, музыкальное сопровождение к трилогии бессюжетных фильмов «Коянискаци», «Поуакаци» и «Накойкаци» входит в гастрольный репертуар Philip Glass Ensemble, а музыка к биографическому фильму «Мисима» и к фильму 1931 года «Дракула» — в репертуар *Кронос-квартета*. Сотрудничает с рок- и поп-музыкантами (на слова четырех поп-певцов сочинил вокальный цикл «Песни жидких дней», а на основе двух альбомов Дэвида Боуи [Bowie, p. 1947] и Брайена Ино [Eno, p. 1948] — 1-ю и 4-ю симфонии для большого оркестра), а также с артистами, представляющими неевропейские цивилизации. Пишет музыку для официальных торжеств (в т. ч. для Олимпийских игр 1984, 1996 и 2004).

Муз. театр с пением: «Эйнштейн на пляже» (Einstein on the Beach), опера в 4 актах, в соавт. с Р. Уилсоном, тексты К. Наульз, Л. Чайлдс и Ч. М. Джонсона (1976, Авиньон); «Мадригальная опера» (A Madrigal Opera), 4 гол. и скр. или альт, без сюжета (1980, Амстердам, под назв. Attaca [1980]); «Сатьяграха» (Satyagraha), опера в 3 актах, либр. Г. и К. Де Джонг по Бхагавадгите (1980, Роттердам); «Фотограф» (The Photographer), муз. театр в 3 актах, либр. Г. и Р. Маласха (Амстердам, 1982); «Эхнатон» (Akhnaten), опера в 3 актах, либр. Г. с соавт. (1984, Штутгарт); «ГРАЖДАНские войнЫ (римская часть)» (the CIVIL warS [Rome Section]), опера в 3 сценах с прологом, либр. Р. Уилсона (1984, Рим, затем Лос-Анджелес); «Можжевеловое дерево» (The Juniper Tree), кам. опера в 2 актах с прологом, в соавт. с Р. Мораном (Moran), либр. А. Йоринкса по братьям Гримм (1985, Кембридж, Массачусетс); «Создание Представителя для Планеты 8» (The Making of the Representative for Planet 8), опера в 3 актах, либр. Д. Лессинг (1988, Хьюстон); «Падение дома Эшеров» (The Fall of the House of Usher), одноакт. кам. опера, либр. А. Йоринкса по Э. По (1988, Кембридж, Массачусетс); «1000 аэропланов на крыше» (1000 Airplanes on the Roof), одноакт. муз. театр, текст Д. Хуанга (1988, Вена); «Водородная вертушка» (Hydrogen Jukebox), муз. театр в 2 актах, тексты А. Гинсберга (1990, Филадельфия, затем Чарлстон); «Белый ворон» (The White Raven), опера в 5 актах, либр. Л. Кошта Гомеш (1991, пост. 1998, Лиссабон); «Путешествие» (The Voyage), опера в 3 актах, либр. Д. Хуанга (1992, Нью-Йорк); «Орфей» (Orphée), кам. опера в 2 актах по киносценарию Кокто (1993, Кембридж, Массачусетс); «Красавица и чудовище» (La belle et la bête), опера по киносценарию Кокто (1994, Джибеллина); «Несносные дети» (Les enfants terribles), танц. опера в 27 сценах по киносценарию Кокто (1996, Цуг); «Браки между зонами 3, 4 и 5» (The Marriages between Zones Three, Four and Five), опера в 2 актах, либр. Д. Лессинг (1997, Хайдельберг); «Чудовища милосердия» (Monsters of Grace), цифровая опера в 3 измерениях, в соавт. с Р. Уилсоном, по Джалаледдину Руми, XIII в. (1998, Лос-Анджелес); «В исправительной колонии» (In the Penal Colony), кам. опера, либр. Р. Вурлитцера по Ф. Кафке (2000, Сиэтл); «Галилео Галилей» (Galileo Galilei), опера в 10 сценах, либр. М. Циммерман (2002, Чикаго); «Звук голоса» (The Sound of a Voice), кам. опера, либр. Д. Хуанга (2003, Кембридж, Массачусетс); «В ожидании варваров» (Waiting for the Barbarians), опера в 2 актах, либр. К. Хэмптона по Дж. Кутзее (2005, Эрфурт).

Др. произв. для театра: «Музыка для ансамбля и двух актрис» (Music for Ensemble and Two Actresses), дух. секстет и 2 чтицы (1965, Париж); «Танец» (Dance), мультимедийный спект. (1979, Амстердам); «Низвержение в Мальстрём» (A Descent into the Maelstrom), балет по Э. По (1985, Аделаида); «Венецианские ведьмы» (Witches of Venice), балет (1995, Милан); «Человек-слон» (The Elephant Man), муз. к бродвейскому мюзиклу (2002); балеты на осн. разл. произв.; инсталляции.

Муз. к спект., в т. ч. по пьесам С. Беккета Play (1965), «Потерянные» (The Lost Ones, 1975), «Компания» (Company, 1983) и «Эндшпиль» (Endgame, 1984); по пьесе Ж. Жене «Ширмы» (The Screens, в соавт. с Ф. М. Сусо, 1990); по пьесам Шекспира «Цимбелин» (Cymbeline, 1991) и «Генрих IV» (Henry IV, 1992); по драме Г. Бюхнера «Войцек» (Woyzeck, 1993); по пьесе Дж. Боулз «В летнем доме» (In the Summer House, 1993).

Муз. к фильмам, в т. ч. «Северная звезда» (North Star) Ф. де Мениля и Б. Роуз (1977), «Коянискаци» (Koyaanisqatsi) Г. Реджо (1982), «Мисима» (Mishima) П. Шрадера (1984), «Поуакаци» (Powaqatsi) Г. Реджо (1987), «Тонкая синяя линия» (The Thin Blue Line) Э. Морриса (1988), «Краткая история времени» (A Brief History of Time) его же (1991), «Душа мира» (Anima mundi) Г. Реджо (1992), «Конфетник» (Candyman) Б. Роуз (1992), «Секретный агент» (The Secret Agent) К. Хэмптона (1995), «Конфетник-2» (Candyman-2) Б. Кондона (1995), «Кундун» (Kundun) М. Скорсезе (1997), «Шоу Трумена» (The Truman Show) П. Уэйра (1998), «Дракула» (Dracula) Т. Браунинга (1999), «Накойкаци» (Naqoyqatsi) Г. Реджо (2002), «Часы» (The Hours) С. Долдри (2002), «Туман войны» (The Fog of War)

Э. Морриса (2003), «Забирая жизни» (Taking Lives) Д. Дж. Карузо (2004), «Внутренняя жизнь Мартина Фроста» (The Inner Live of Martin Frost) П. Остера (2006).

Орк. муз.: Пьеса для кам. орк. (1965); Arioso No. 2, стр. орк. (1967); «Музыка в сходном движении» (Music in Similar Motion, 1981, орк. ред. произв. 1969); «Фасады» (Façades, 1981); «В верхней комнате» (In the Upper Room, 1986); «Свет» (The Light, 1987); Концерт для скр. с орк. (1987); «Каньон» (The Canyon, 1988); «Переход» (Passages, в соавт. с Шанкаром, 1990); Concerto grosso (1992); 1-я симфония Low (1992, на осн. одноим. альбома Боуи и Ино, 1977); 2-я симфония (1994); 3-я симфония (1995); Концерт для 4 сакс. с орк. (1995); Echorus, 2 скр. и стр. орк. (1995); 4-я симфония Heroes (1996, на осн. одноим. альбома Боуи и Ино, 1977); «Дни и ночи в Росинье» (Days and Nights in Rocinha, 1997); Концертная фантазия для 2 литавристов и орк. (2000); «Тирольский концерт» (Tirol Concerto), фп. с орк. (2000); Dancissimo (2001); Концерт для влч. с орк. (2001); Концерт для клав. с орк. (2002); 2-й концерт для фп. с орк. «по Льюису и Кларку» (after Lewis and Clark, 2004); 8-я симфония (2005); обр. собств. произв., в т. ч. адаптации отрывков из опер и муз. к фильмам и спект.

Др. инстр. муз. (осн. произв.): 1-й стр. квартет (1966); Head On, фп. трио (1967); In Again and Out Again, 2 фп. (1967); «Музыка в форме квадрата» (Music in the Shape of a Square), 2 фл. (1967); Strung Out, скр. с электр. усилением (1967); How Now, фп. или анс. (1968); Gradus, сакс. (1968); «Музыка в противодвижении» (Music in Contrary Motion), анс. (1969); «Две страницы» (Two Pages), 4 электр. клавиатуры (1969); «Музыка в квинтах» (Music in Fifths), анс. или фп. (1969); «Музыка в сходном движении» (Music in Similar Motion), анс. (1969); «Музыка в восьми партиях» (Music in Eight Parts), анс. (1969); «Музыка с меняющимися партиями» (Music with Changing Parts), анс. (1970); «Музыка в 12 партиях» (Music in Twelve Parts), анс. (1971—74); «Две страницы» (Two Pages), фп. и анс. (1974, ред. произв. 1969); «Другой взгляд на гармонию», части 1 и 2 (Another Look at Harmony, I and II), анс. (1975); «Другой взгляд на гармонию», часть 3 (Another Look at Harmony, III), клар. и фп. (1975); «Современный вальс любви» (Modern Love Waltz), фп. или анс. (1977); «Четвертая серия», часть 2 (Fourth Series, II), орг. (1978); «Четвертая серия», часть 3 (Fourth Series, III), клар. и скр. (1979); «Четвертая серия», часть 4, «Безумная спешка» (Fourth Series, IV, Mad Rush), орг. или фп. (1979); Glassworks, 5 пьес, анс. (1981); 2-й стр. квартет «Компания» (Company, 1983, на осн. муз. к спект.); каденции к Концерту для фп. с орк. К 467 C-dur Моцарта (1987); 3-й стр. квартет «Мисима» (Mishima, 1985, на осн. муз. к фильму); Metamorphosis, фп. (1988); Arabesque, фл. (1988); Wichita Sutra Vortex, фп. (1988); 4-й стр. квартет «Бучак» (Buczak, 1989); 5-й стр. квартет (1991); «Любовь, разделенная между» (Love Divided By), фл. и фп. (1992); Tesra, фп. (1993); 16 этюдов, фп. (1994); «Мелодии» (Melodies), сакс. (1995); Квартет для 4 сакс. (1995); «Голоса» (Voices), орг., 2 диджериду и чтец (2000); «Ловец ветра» (The Windcatcher), 6 сакс. (2002); «Музыкальный портрет Чака Клоуза» (A Musical Portrait of Chuck Close), 2 пьесы, фп. (2005); произв. на осн. отрывков из опер и муз. к фильмам и спект.

Вок. муз. (осн. произв.): «Другой взгляд на гармонию», часть 4 (Another Look at Harmony, IV), хор и орг. (1977); «Четвертая серия», часть 1 (Fourth Series, I), хор и орк. (1977); Hebeve Song, сопр., клар. и фаг. (1983); The Olympian — Lighting of the Torch and Closing, муз. к Олимпийским играм, хор и орк. (1984); 3 песни для хора a cappella, сл. О. Паса, Р. Левека и Л. Когена (1984); «Песни из жидких дней» (Songs from Liquid Days), гол. и инстр. анс., сл. П. Саймона, Л. Андерсон, С. Веги и Д. Бёрна (1986); «Итайпу» (Itaipu), симф. портрет, хор и орк., сл. из мифов гуарани (1989); «Песни Миларепы» (Songs of Milarepa), бар. и кам. орк. (1997); Planctus, гол. с фп. (1997); Псалом 126, хор и орк. (1998); 5-я симфония Requiem, Bardo, Nirmanakaya, 5 гол., смеш. и дет. хоры, орк., мифологические и религиозные тексты из разл. источников (1999); 6-я симфония «Плутоническая ода» (Plutonian Ode), сопр. и орк., сл. А. Гинсберга (2001); «Орион» (Orion), 2 жен. гол., ситар, пипа, диджериду, кора, скр., 3 дух., 2 уд., 3 фп. (2004); 7-я симфония «Тольтекская» (A Toltec Symphony), хор и орк. (2005); «Страсти Рамакришны» (The Passion of Ramakrishna), хор и орк. (2006); адаптации отрывков из опер; произв. на осн. муз. к фильмам и спект.

Др. произв.: «1+1» (One Plus One) для выстукивания на столе с микрофонами (1967).

Лит.: R. T. Jones, ed. Music by Philip Glass (New York, 1987); R. Kostelanetz, ed. Writings on Glass: Essays, Interviews, Criticism (New York, 1996); см. тж. при ст. *Минимализм*.

Гленни (Glennie), дэйм Эвелин (Элизабет Энн) (р. 10.7.1965, Абердин). Шотландская исполнительница-виртуоз на ударных. С 12 лет страдает почти полной глухотой, тем не менее получила высшее музыкальное образование (училась в Королевской академии музыки, Лондон), играла в Шотландском нац. молодежном оркестре, а с середины 1980-х делает в высшей степени успешную сольную карьеру: гастролирует по всему миру (обычно со своей огромной коллекцией инструментов, в т. ч. собственного изготовления), выступает с симфоническими оркестрами и в ансамблях, в т. ч. с исполнителями традиционной музыки из Азии и Африки, поп-рок-музыкантами, а также с детьми-инвалидами. В 1988 приняла участие в записи Сонаты *Бартока* для 2 фп. и ударных с пианистами *Перайей* и *Шолти*. Для нее пишут многие композиторы, в т. ч. *Мак-Миллан* (концерт Veni, veni, Emmanuel, 1992), *Харви* (Концерт для ударных с оркестром, 1997), *Тёрнейдж*, *Корильяно*. Ведет классы высшего исполнительского мастерства, сочиняет прикладную музыку, аранжирует произведения классиков. Известна также как публицист (выступает за обновление форм академической концертной жизни) и дизайнер ювелирных изделий. Свой уникальный опыт музыканта, слышащего не ушами, а всем телом, в особенности ступнями (через вибрации пола), описала в автобиографии Good Vibrations («Добрые вибрации») (London, 1990).

Глиэр, Рейнгольд Морицевич (11.1.1875, Киев, — 23.6.1956, Москва). Русский и советский композитор. Учился в Московской консерватории, в т. ч. у *Аренского*, *Танеева* и Михаила Ипполитова-Иванова (1859—1935). С 1900 преподавал в Москве, в 1902—03 давал частные уроки *Мясковскому* и *Прокофьеву*, в 1913 стал профессором, а с 1914 — директором Киевской консерватории (где у него учился, в частности, *Лятошинский*), в 1920—41 был профессором композиции Московской консерватории (среди учеников — *Мосолов*). Вершина творчества Г. — четырехчастная программная эпическая симфония «Илья Муромец». По продолжительности

ток. 80 минут) она превосходит любую из более ранних русских симфоний, но чувство формы и умелое обращение с мотивным материалом позволяют Г. от начала до конца поддерживать достаточно высокий тонус музыкального повествования. Особенно примечательна 2-я часть симфонии, рисующая царство Соловья-Разбойника; в этом живописном звуковом полотне Г. демонстрирует редкую для русской музыки начала XX в. импрессионистскую изысканность и красочность оркестровки. Еще одно крупное достоинство «Ильи Муромца» — отсутствие помпезной концовки: поскольку былинный богатырь, потерпев поражение от «силы нечистой», превращается в камень, симфония Глиэра завершается на сдержанной суровой ноте. Творчество Г. советского периода редко выходит за рамки добротного академизма. В СССР широко ставились балеты Г. «Красный мак» и «Медный всадник», включающий «Гимн великому городу» (Санкт-Петербургу); определенную известность (в т. ч. за рубежом) снискали мелодичные концерты Г. для голоса (колоратурного сопрано), для арфы и для валторны с оркестром, а также ранний Романс для скрипки и фп. Особая сфера деятельности Г. — сочинение опер и симфонических произведений на оригинальном сюжетном и мелодическом материале; оперы Г. «Шахсенем», «Гюльсара» и «Лейли и Меджнун» заложили основу музыкальной культуры европейского типа в Азербайджане и Средней Азии.

В 1938—48 Г., как авторитетный старейшина советских композиторов, номинально возглавлял Организационный комитет *Союза композиторов СССР*, ответственный за организацию 1-го всесоюзного композиторского съезда.

Осн. произв. для театра: «Шахсенем», опера в 3 актах, либр. М. Гальперина по туркменской сказке Лермонтова «Ашик-Кериб» (1923, пост. 1927, Баку, 2/1934, там же); «Красный мак», балет в 3 актах, либр. М. Курилко (1927, Москва; с 1957 — «Красный цветок»); «Гюльсара», драма с муз., либр. Т. Джалилова и Т. Садыкова по пьесе К. Яшена и М. Мухамедова (1937, Ташкент, 2[в виде оперы]/1949, там же); «Лейли и Меджнун», опера по одноим. поэме Алишера Навои (1940, Ташкент); «Медный всадник», балет в 4 актах, либр. П. Аболимова по Пушкину (1949, Ленинград).

Осн. произв. для орк.: 1-я симфония Es-dur (1900); 2-я симфония c-moll (1907—08); «Сирены», симф. поэма (1908); 3-я симфония «Илья Муромец» (1909—11); «Запорожцы», симф. картина (1921); Концерт для арфы с орк. (1938); «Завещание», симф. поэма по Т. Шевченко (1938); «Ферганский праздник», сюита (1940); «Дружба народов», увертюра (1941); Концерт для голоса (сопр.) с орк., без слов (1943); «Победа», увертюра (1945); Концерт для валт. с орк. (1946); Концерт для валт. с орк. (1950); Концерт для скр. с орк. (1956, неоконч., завершен Лятошинским).

Осн. кам.-инстр. произв.: 1-й стр. секстет (1900); 1-й стр. квартет (1900); Стр. октет (1900); 2-й стр. секстет (1902); Романс для скр. и фп. (1902); Баллада для валт. и фп. (1902); 2-й стр. квартет (1905); 3-й стр. квартет (1928); 4-й стр. квартет (1946).

Пьесы для фп., романсы.

Лит.: И. Бэлза. Р. М. Глиэр (М., 1955, 2/1962); Р. М. Глиэр. Статьи, воспоминания, материалы, в 2 томах (М.—Л., 1965—67); З. Гулинская. Р. М. Глиэр (М., 1986).

Глобокар (Globokar), Винко (р. 7.7.1934, Андерни, Франция). Словенский тромбонист, композитор, дирижер. В 1954 окончил Люблянскую консерваторию, примерно тогда же дебютировал как джазовый тромбонист. С 1955 продолжил обучение в Парижской консерватории, совершенствовался под руководством *Лейбовица* в Париже (композиция и дирижирование, 1959—63) и *Берио* в Западном Берлине (1965). В 1969 основал ансамбли современной музыки и коллективной импровизации Free Music Group и New Phonic Art. Работал в парижском *Институте музыкальных и акустических исследований* (1973—79), преподавал игру на тромбоне и композицию в Кёльне, Париже, во Флоренции и др. Блестящий виртуоз, обогатил практику игры на тромбоне новыми (в т. ч. экстравагантными, звукоподражательными) приемами и способствовал расширению репертуара для этого инструмента; для Г. писали, в частности, *Берио*, *Штокхаузен*, *Такэмицу*, *Кагель* и *Андриссен*. Творчество Г.-композитора основывается на его опыте джазового музыканта, исполнителя авангардной музыки и импровизатора. В его произведениях подчеркнут театральный, зрелищный, часто юмористический элемент (многие работы Г. — в той или иной степени *хеппенинги*, иногда с социально-критическими подтекстами), обычны нетрадиционные способы нотной записи (последняя может ограничиваться самыми общими инструкциями) и звукоизвлечения. Среди относительно известных опусов Г. — «Путь» (Voie) для чтеца, 3 хоров и оркестра на слова Маяковского (1965—66), «Толкование снов» (Traumdeutung), психодрама для 4 хоров и 5 инструменталистов на текст Э. Сангуинети (1967), Études pour folklora I и II для инструментального ансамбля и для оркестра с южнославянскими народными инструментами (1968), «Арии путешествий во внутренний мир» (Airs de voyages vers l'intérieur) для 8 голосов, кларнета, тромбона и электроники (1972), музыкально-театральный триптих «Эмигранты» (Les émigrés, 1982—85), опера «Драматическая гармония» (L'Armonia drammatica) с текстами на 5 языках (1987—90, пост. 1995, Берлин), «Коло» (Kolo) для хора и тромбона (1988), «Труд» (Labour) для оркестра (1992), Месса «Власть и индивид» (Macht und Individuum) для аккордеона, гитары, контрабаса, ударных и оркестра (1995), Zlom для 23 инструменталистов (1997), серия пьес для небольших инструментальных ансамблей под общим названием Discours и серия пьес для солистов-инструменталистов под общим названием Dialog.

Гобби (Gobbi), Тито (24.10.1913, Бассано-дель-Граппа, — 5.3.1984, Рим). Итальянский певец (баритон). Учился в Риме. С 1935 выступал в различных театрах Италии. В 1942 спел заглавную партию в итальянской премьере «*Воцека*» на сцене Римской оперы; исполнял эту роль и позднее, в т. ч. п/у *Бёма* (Неаполь, 1949). С 1942 — солист *Ла Скала*. После войны пел также в Сан-Франциско (1948), *Ковент-Гарден* (с 1951), Чикаго (с 1954), *Метрополитен-опера* (с 1956) и др. Выступал и записывался до конца 1970-х. Помимо гибкого, почти безупречно выровненного (но не слишком сильного) голоса обладал большим актерским даром, великолепной дикцией и точным ощущением стиля. Блистал поч-

ти во всех ролях классического итальянского баритонового репертуара, принял участие в премьерах нескольких новых итальянских опер. Среди его самых известных работ — Дон Жуан, Фигаро в «Севильском цирюльнике», Белькоре в «Любовном напитке», Энрико в «Лючии ди Ламмермур», Макбет, Риголетто, Жермон, Ренато, Поза, Бокканегра, Амонасро, Яго, Фальстаф, Скарпиа, Джанни Скикки. Г. — участник ряда выдающихся оперных записей, в т. ч. п/у *Фуртвенглера* («Дон Жуан» с *Зальцбургского фестиваля* 1950 года), *Де Сабаты* («Тоска» с *Каллас*, 1953), *Серафина* («Лючия ди Ламмермур» с Каллас, 1953, «Риголетто» и «Аида» с ней же, 1955, «Отелло» с *Викерсом*, 1960), *Джулини* («Севильский цирюльник» с *Альвой* и Каллас, 1956, «Дон Карлос», 1958), *Караяна* («Фальстаф», 1956). Был также оперным режиссером.

Кн.: My Life («Моя жизнь») (London, 1979); Tito Gobbi on his World of Italian Opera («Тито Гобби о своем мире итальянской оперы») (London, 1984).

Годовский (Godowsky), Леопольд (13.2.1870, Сошлы, близ Вильно, ныне Вильнюс, — 21.11.1938, Нью-Йорк). Американский пианист и композитор польского происхождения. Концертировал с 9-летнего возраста. В начале 1880-х недолго учился в Берлинской ВМШ, в конце 1880-х занимался в Париже у Сен-Санса. В 1890—1900 преподавал в Филадельфии и Чикаго, затем в Берлине, а в 1909—14 — в Вене (где его учеником был *Нейгауз*); разработал собственный педагогический метод, основанный на рациональной экономии движений в процессе игры. В 1914 обосновался в США. Концертировал по всему миру до 1930, затем из-за болезни прекратил публичные выступления. Обладал феноменальной техникой, но, судя по записям (преимущественно Шопен, а также 26-я соната Бетховена, «Карнавал» Шумана, пьесы Листа, Мендельсона, Ант. Рубинштейна, Грига, *Дебюсси*, *Рахманинова* и др., собственные пьесы и транскрипции), был скорее поверхностным и холодным интерпретатором; впрочем, считается, что для коллег в узком кругу Г. мог играть с большим эмоциональным подъемом. Г.-композитор известен прежде всего своими трансцендентно сложными парафразами этюдов Шопена (всего 54 пьесы, 1894—1914, в т. ч. 22 — для одной левой руки); объектами его виртуозных обработок становились также миниатюры французских клавесинистов, песни Шуберта, вальсы И. Штрауса и др. В своих оригинальных произведениях (все для фп.) Г. сохраняет верность романтическому языку и фортепианному письму XIX в.; к его удачам можно отнести Пассакалью на тему первых тактов «Неоконченной симфонии» Шуберта (1928). Восьмичастная Сюита Г. (1925) — самое длинное произведение, когда-либо написанное для левой руки.

Голландский фестиваль. Фестиваль искусств, учрежден в 1947 с целью послевоенного возрождения культуры в Нидерландах, проводится ежегодно в июне (до середины 1980-х в разных городах страны, затем — только в Амстердаме). В программах Г. ф. значительное место занимают симфонические и камерные концерты и оперные постановки с участием мировых знаменитостей, а также премьеры современных произведений. Программы отдельных фестивалей нередко разворачиваются вокруг той или иной обобщенно сформулированной идеи, в т. ч. с политическими подтекстами. Для приобщения широкой аудитории к классическому и экспериментальному искусству организуются просветительские мероприятия; цены на билеты традиционно невысоки.

Голованов, Николай Семенович (21.2.1891, Москва, — 28.8.1953, там же). Русский советский дирижер, композитор. Учился в московском Синодальном училище, в т. ч. у *Кастальского;* в 1909 дебютировал как хоровой дирижер. Продолжил образование в Московской консерватории (класс композиции Сергея Василенко [1872—1956]). В 1915 дебютировал в *Большом театре*, с 1919 по 1928 был его главным дирижером; среди достижений Г. в этом качестве — московская премьера *«Любви к трем апельсинам»* (1927). В 1926—29 возглавлял также СО Московской филармонии, в 1925—29 преподавал в Московской консерватории. Оставил свои посты под давлением молодых догматиков из *РАПМ*, обвинявших его в клерикальных тенденциях и идеализации дореволюционного прошлого («головановщина»), а также (возможно, не без основания) в антисемитизме. В 1930-х карьера Г. возобновилась; в 1937 он возглавил Большой СО Всесоюзного радио, в 1938 — Оперный театр им. Станиславского. Был одним из немногих советских музыкантов, продолжавших переписываться с *Рахманиновым;* в 1940-х, вскоре после смерти композитора, провел российские премьеры его 3-й симфонии и *«Симфонических танцев»*. В 1948 вернулся на пост главного дирижера Большого театра. Основные параметры стиля Г. — парадность, эпический размах концепций, несколько преувеличенная значительность артикуляции — соответствовали идеологическому климату последних лет сталинской диктатуры. Его трактовки «Бориса Годунова» (1948), «Садко» (1949) и «Хованщины» (1950) стали своего рода музыкальной эмблемой эпохи (обе оперы Мусоргского давались в редакциях Римского-Корсакова, подчеркивающих декоративно-монументальное начало). Здесь, как и в интерпретациях крупных симфонических полотен русских классиков, Г. в полной мере проявил свои сильные стороны — мастерство ведения широкой кантилены, умение извлекать из оркестра мощное, насыщенное звучание; для усиления звука он нередко самовольно удваивал басы в октаву или дублировал их медью. Г. часто прибегал и к такой «вольности», как ускорение темпа параллельно наращиванию объема звучания (характерна запись Вступления к «Тристану и Изольде», 1950). Первым исполнил ряд произведений советских композиторов, в т. ч. 6-ю симфонию *Мясковского* и *«Здравицу»* Прокофьева. Выступал как пианист, в т. ч. как аккомпаниатор своей жены *Неждановой*. Написал ряд музыкальных произведений.

Лит.: Н. С. Голованов. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников (М., 1982); Г. Прибегина. Николай Семенович Голованов (М., 1990).

Гольденвейзер, Александр Борисович (10.3.1875, Кишинев, — 26.11.1961, Москва). Русский советский пианист, педагог, композитор. Учился в Московской кон-

серватории у *Зилоти* и Павла Пабста (1854—1897) (фп.), Михаила Ипполитова-Иванова (1859—1935), *Аренского* и *Танеева* (композиция, контрапункт). В 1896 познакомился со Львом Толстым и до конца жизни писателя оставался одним из самых близких ему людей; свой опыт общения с Толстым описал в широко известных мемуарах. Среди других литературных работ Г. — дневники (частично опубликованы посмертно) и воспоминания о близких по духу *Рахманинове* и *Метнере*. Смолоду Г. был также приверженцем *Скрябина*, в 1901 участвовал в организации Кружка скрябинистов, в 1922 — Общества друзей Скрябина. С 1906 — профессор Московской консерватории; в 1922—24 был ее ректором, в 1939—42 — директором, в 1936—59 возглавлял кафедру специального фп. Создал одну из самых значительных в России пианистических школ. Среди его учеников — *Фейнберг*, *Кабалевский*, всемирно известные пианисты Григорий Гинзбург (1904—1961), Татьяна Николаева (1924—1993), Лазарь Берман (1930—2005) и Дмитрий Башкиров (р. 1931); у Г. учился также ведущий советский органист Леонид Ройзман (1916—1989). Как концертирующий пианист, Г., судя по всему, не обладал ни яркими виртуозными данными, ни особым артистическим обаянием; самые значительные из его записей — партия фп. в «Прометее» Скрябина п/у *Голованова* (1947), 3-я («Эпическая») соната для скрипки и фп. Метнера с *Ойстрахом* (1959), пьесы Чайковского, Грига, Аренского, Скрябина и Рахманинова (в т. ч. сюиты последнего для 2 фп. с Гинзбургом). Осуществил широко известную редакцию 32 сонат Бетховена, редактировал и другие нотные издания, сочинил несколько опер и ряд других произведений. Будучи непримиримым противником современной музыки, принял деятельное участие в травле ведущих композиторов СССР в период т. н. *ждановщины* (1948).

Осн. лит. работы: Вблизи Толстого: записки за 15 лет (в 2 тт.), М., 1922—23, неоднокр. переизд.); Из личных воспоминаний о С. В. Рахманинове (М., 1957); О музыкальном исполнительстве: из заметок старого исполнителя-педагога (М., 1958); О музыкальном искусстве, сб. ст. (М., 1975); Дневники: 1889—1904 (М., 1995), 1905—1929 (М., 1997).

Лит.: Д. Благой, ред. А. Б. Гольденвейзер: статьи, воспоминания, материалы (М., 1969); Д. Благой, Е. Гольденвейзер, ред. Записке А. Б. Гольденвейзера (М., 1986).

Гершейн — см. *Хоршейн*.

Горовиц (Horowitz), Владимир (Самойлович) (по уточненным данным, 1.10.1903, Киев[?], — 5.11.1989, Нью-Йорк). Американский пианист российского происхождения. В 1912 поступил в Киевскую консерваторию, где учился у известных педагогов Владимира Пухальского (1848—1933) и Феликса Блуменфельда (1863—1931). В 1922—25 концертировал по городам СССР (в т. ч. с *Мильштейном*), в начале 1926 с огромным успехом дебютировал в Берлине, а 2 года спустя — в Лондоне, затем в Нью-Йорке, где позднее обосновался и прожил большую часть жизни. В 1933 женился на дочери *Тосканини*. С 1940 до начала 1980-х выступал только в США и Канаде; в 1953—65, 1969—74, 1984 и с середины 1987 не давал концертов, но продолжал записываться. В 1986, после 61-летнего отсутствия, вновь выступил в СССР. Г.-музыкант не всегда оказывался на той же высоте, что и Г.-пианист — обладатель феноменальной мелкой и крупной техники и неподражаемого туше по всему спектру динамических оттенков, от нежнейшего piano до громоподобного forte; его интерпретации Бетховена (5-й концерт, популярные сонаты), концертов Брамса, «Картинок с выставки» Мусоргского могли быть тривиальными, претенциозными или бессодержательно «акробатическими», а его Моцарт и Шуберт — чрезмерно детализированными и декадентски изнеженными. Но лучшие работы Г. непревзойденны по элегантности, тщательности отделки, многообразию и изысканности штрихов и нюансов, живости ритмики, силовому напору. Ему особенно удавалась музыка Скарлатти, Клементи и романтиков от Мендельсона и Шопена до *Рахманинова*; Г. первым исполнил несколько произведений *Кабалевского* и *Барбера*, провел американские премьеры 6-й, 7-й и 8-й сонат *Прокофьева*. Будучи артистом ярко выраженного эгоцентрического склада, редко выступал в ансамблях (в зрелые годы продолжал играть с Мильштейном, а в 1976 единственный раз публично исполнил «Любовь поэта» Шумана с *Фишером-Дискау*). К вершинам дискографии Г. относятся записи баллад, скерцо, Фантазии f-moll, отдельных ноктюрнов, полонезов, мазурок и этюдов Шопена, «Крейслерианы», «Детских сцен» и некоторых других опусов Шумана, Сонаты h-moll Листа (записи 1932 и 1976), *«Острова радости»* Дебюсси, 3-й, 5-й, 9-й, 10-й сонат и ряда этюдов *Скрябина*, а также 1-го концерта Чайковского и 3-го концерта Рахманинова, которые Г. записывал неоднократно с разными дирижерами.

Лит.: G. Plaskin. Horowitz (New York, 1983); H. Schonberg. Horowitz. His Life and Music (London, 1992); D. Dubal. Evenings with Horowitz (New York, 1994, рус. пер.: Д. Дюбал. Вечера с Горовицем [М., 2001]).

Гофман (Хофман, Hofmann), Юзеф (или Иосиф, или Йозеф) (Казимеж) (20.1.1876, Краков, — 16.2.1957, Лос-Анджелес). Американский пианист польского происхождения, сын пианиста, дирижера и педагога Казимежа Г. (1842—1911). Свой первый концерт дал в возрасте 7 лет, а в 1887 с сенсационным успехом дебютировал в США; тогда же его игра была зафиксирована на фонографе Томаса А. Эдисона. С 1892 брал в Германии уроки у Антона Рубинштейна (был его единственным частным учеником). С 1899 жил в США. В период расцвета Г. (между началом 1900-х и серединой 1930-х) его слава «шопениста» была исключительной. Помимо Шопена, а также Бетховена, Г. исполнял преимущественно транскрипции и салонную музыку XIX в.; нередко критиковался за узость репертуара, а также за склонность импровизировать по ходу игры. Немногочисленные записи Г. — выдающиеся памятники романтического «большого стиля», корнями уходящего далеко в XIX век; они элегантны, пианистически безупречны (идеальная пальцевая техника, живое и гибкое, почти никогда не преувеличенное rubato, необыкновенно ровное, мягкое, певучее legato, выдающееся мастерство выявления скрытой полифонии в срединных голосах, изысканная педализация, огромный диапазон динамических оттенков),

но несколько поверхностны с точки зрения «этоса» интерпретации. *Рахманинов*, считавший Г. первым пианистом мира, посвятил ему свой 3-й фортепианный концерт, однако Г. не стал его играть. В 1926—38 Г. возглавлял одно из ведущих музыкальных учебных заведений США — филадельфийский Кёртис-институт. Концертировал до 1946. Автор музыкальных произведений (в т. ч. под псевдонимом Мишель Дворски [Dvorsky]). Был также плодовитым изобретателем, запатентовал свыше 70 изобретений, среди которых — автомобильный «дворник».

Книги об искусстве игры на фп., рус. пер.: И. Гофман. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре (М., 1961).

Гофмансталь (Хофмансталь, точнее Хофманшталь, Hofmannsthal), Гуго (или Хуго) фон (1.2.1874, Вена, — 15.7.1929, там же). Австрийский поэт и драматург. Происходил из высококультурной космополитической семьи и уже к 17 годам проявил себя как интересный, не по возрасту глубокий лирический поэт с утончённым вкусом и виртуозной техникой стихосложения. В дальнейшем работал преимущественно для театра. Остался в истории прежде всего как либреттист *Штрауса:* на тексты Г. созданы почти все его оперы от *«Электры»* (пост. 1909) до *«Арабеллы»* (пост. 1933). Либретто Г., при всех различиях между ними, отличаются высоким мастерством обрисовки характеров и организации диалога; Г. с особым удовольствием, нередко в ущерб театральной динамике, играет разнообразными речевыми манерами. Лучшие работы Г., прежде всего *«Кавалер розы»* и *«Ариадна на Наксосе»*, — изысканные литературные опусы, наделенные самостоятельной ценностью; для Штрауса они оказались в высшей степени благодарным материалом, поскольку позволили ему проявить собственный дар непринужденного чередования различных стилевых регистров. Сотрудничество Г. и Штрауса документировано их весьма интенсивной перепиской (живя в разных городах, они встречались нечасто); судя по ней, «эстет» Г. и «практик» Штраус далеко не всегда легко приходили к согласию. Оперы на тексты Г. писали также *Веллес*, А. *Черепнин* и др. Постановкой пьесы (моралите) Г. «Имярек» (Jedermann) в 1920 открылся первый *Зальцбургский фестиваль;* впоследствии монологи из этой пьесы были положены на музыку *Мартеном*. Перу Г. принадлежат также балетные сценарии, в т. ч. «Триумф времени» (в 1900 он был отклонен Штраусом; балет *Цемлинского* по этому сценарию остался неоконченным) и «Легенда об Иосифе» (в соавторстве с Г. Кеслером [Kessler], использован Штраусом, пост. 1914).

Лит.: F. und A. Strauss, Hrsg. Richard Strauss — Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel (1-е изд. Zürich, 1952); W. Schuh. Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss: Legende und Wirklichkeit (München, 1964); H. Burger, Hrsg. Hugo von Hofmannsthal und Harry, Graf Kessler: Briefwechsel 1898—1929 (Frankfurt, 1969); S.-P. Scher. The Strauss-Hofmannsthal Operatic Experiment: Tradition, Modernity, or Avant-Garde? // Revue de literature comparée, LXI (1987); Г. Гофмансталь. Избранное: Драмы. Проза. Стихотворения (М., 1995); Th. A. Kovach, ed. A Companion to the Works of Hugo von Hofmannsthal (Rochester, 2003).

Гранадос(-и-Кампинья) (Granados [y Campiña]), Энрике (27.7.1867, Лерида, — 24.3.1916, Ла-Манш). Испанский композитор. Учился в Барселоне у основоположника новой испанской композиторской школы Фелипе Педреля (Pedrell, 1841—1922) и в Париже (1887—89). Концертировал как пианист. Основал в Барселоне Общество классических концертов (1900) и Академию музыки (1901). Подобно своему старшему современнику *Альбенису*, сочетал элементы испанской народной музыки с общеевропейскими приемами письма, в т. ч. заимствованными из арсенала немецких романтиков, французских импрессионистов и итальянских веристов. Лучшее произведение Г. — фортепианный цикл «Гойески» (2 тетради, 6 пьес), навеянный впечатлениями от картин Гойи на бытовые сюжеты. Популярны некоторые его вокальные миниатюры (в т. ч. тонадильи — песни в старинном стиле) и пьесы для фп. (в т. ч. испанские танцы). Обладая несомненным мелодическим даром, а также гармонической и фактурной изобретательностью, Г. неуверенно чувствовал себя в крупной форме. Его камерно-инструментальные и симфонические опыты практически забыты, а его самая значительная опера «Гойески», частично основанная на материале одноименных пьес для фп., лишена драматургического стержня и распадается на ряд эпизодов, слабо связанных между собой, хотя и привлекательных по музыке. Г. погиб, когда корабль, на котором он возвращался в Европу с премьеры «Гойесок» в *Метрополитен-опера*, был подбит немецкой торпедой.

Осн. произв.: оперы «Мария дель Кармен» (Maria del Carmen), в 3 актах (1898, Мадрид), «Гойески» (Goyescas), в 3 картинах, либр. Ф. Перике (1916, Нью-Йорк), ок. 10 др. произв. для муз. театра; «Данте» (Dante), симф. поэма для м.-сопр., орк. в 2 частях, сл. из «Божественной комедии» (1907—08); пьесы для фп., в т. ч. сб. «12 испанских танцев» (12 danzas españolas, 1890), «Романтические сцены» (Escenas románticas, 1900), «Гойески, или влюбленные махо» (Goyescas, o Los majos enamorados, 1909—12), «Сказки юности» (Cuentos de las juventudes, 1910), «Поэтические сцены» (Escenas poeticas, 1912); «Книга часов» (Libro de horas, 1912); песни для жен. гол. с фп., в т. ч. сб. «Тонадильи в старинном стиле» (Tonadillas en un estilo antiguo, сл. Ф. Перике (1910—11) и «Любовные песни» (Canciones amatorias, 1915).

Лит.: A. del Campo. Granados (Madrid, 1966); К. Розенштиль. Энрике Гранадос (М., 1971); A. Iglesias. Las obras de piano de Enrique Granados (Barcelona, 1985—86).

«Гран-макабр» — см. *«Великий Мертвиарх»*.

Граппелли (Grappelli), Стефан (26.1.1908, Париж, — 1.12.1998, там же). Французский джазовый скрипач. В 1924—28 учился в Парижской консерватории. Карьеру профессионального джазмена начал в 1927. В 1934 Г. и Джанго *Райнхардт* основали ансамбль Quintette du Hot Club de France — первый значительный европейский джаз-бэнд и самый выдающийся струнный коллектив в истории джаза (помимо скрипки и ведущей гитары он включал бас и 2 сопровождающие гитары). Квинтет был распущен с началом 2-й мировой войны. В годы войны Г. работал в Лондоне, в 1946 возобновил сотрудничество с Райнхардтом. Работал и с другими из-

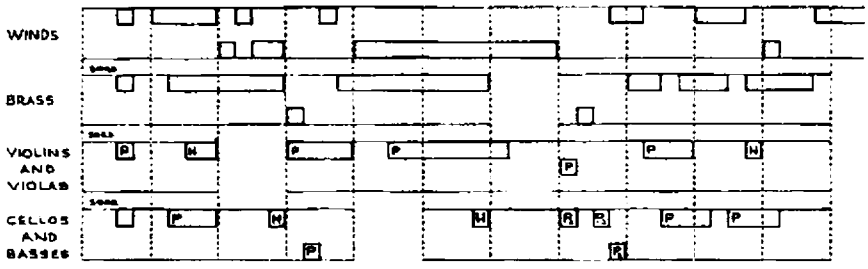
вестными джазменами, в т. ч. с Оскаром *Питерсоном* и Эрлом *Хайнсом*. Новый подъем популярности Г. пришелся на 1960—70-е, когда джазовая скрипка вошла в моду; Г. способствовал развитию этой моды, записав три альбома с *Менухиным* (1973—77). Среди других партнеров Г. из числа академических музыкантов — *Превен* и английский скрипач Найджел Кеннеди (Kennedy, р. 1956). Концертировал и записывался до 1990-х, неизменно демонстрируя виртуозную беглость и сладкозвучный тон. Играл также на фп., сочинял киномузыку.

Графическая нотация. Тип письменной фиксации музыки, получивший определенное распространение во 2-й половине XX в. Г. н. намечает лишь самые общие контуры исполняемой музыки, т. е. относится к области *алеаторики*; ее знаки могут напоминать знаки обычного нотного письма, но могут выглядеть и как геометрические фигуры, закрашенные и незакрашенные пятна, линии различной формы, длины и толщины и т. п. На рубеже 1940—50-х запись музыки с помощью специально изобретенных знаков, заведомо не поддающихся переводу в звуки конкретной высоты и длительности, стали практиковать композиторы круга *Кейджа*, прежде всего *Фелдман*. Его графические партитуры имеют вид таблиц и, как правило, содержат информацию о таких параметрах музыки, как число одновременно взятых звуков, относительная длительность, регистр, темп, артикуляция (образец табличной нотации Фелдмана — фрагмент «Пересечений-1» для оркестра [1951] — показан в примере 1, с. 152; знаки ¯, и указывают, соответственно, на высокий, средний и низкий регистры, расстояние между вертикальными пунктирными чертами равно ок. 4″ в темпе ♩=72, буквы P, H и Pz у струнных означают sul ponticello, флажолет [harmonic] и pizzicato, отсутствие букв — arco). Фигуры, более или менее ясно отражающие направленность развертывания музыки и характер исполнения, используются в записанных Г. н. гласах Кейджа (пример 2, с. 152 — фрагмент его «Арии» для голоса соло [1958] со словами на четырех языках; в оригинале «кривые» раскрашены в разные цвета, обозначающие разные манеры пения). Более радикальный подход демонстрирует *Браун*, чьи графические партитуры — это зачастую потенциально самостоятельные произведения изобразительного искусства. Будучи созданы профессиональным композитором, они предназначены для перевода в звуковую форму, но по своей способности вызывать у музыканта-исполнителя соответствующие ассоциации они вполне равноценны едва ли не любым другим образцам абстрактной графики или живописи (пример 3, с. 152 — знаменитый «Декабрь 1952» для любого состава, где толщина и длина линий указывают на относительную громкость и/или плотность и/или значимость отдельных звуковых событий). От своего потенциального звукового воплощения еще более абстрагированы некоторые работы таких адептов Г. н., как австрийский композитор греческого происхождения Анестис Логотетис (Logothetis, 1921—1994) и французский композитор румынского происхождения Костин Миряну (Miereanu, p. 1943) — ср. пример 4, с. 152 «Лабиринт» [Labyrinthos] Логотетиса для одного или нескольких солистов и камерного оркестра любого состава [1965]), и пример 5, с. 152 (фрагмент произведения Миряну «В ночи времен» [Dans la nuit des temps] для любого ансамбля [1968—69]). Такие произведения снабжены авторскими комментариями, разъясняющими общую идею и инструкции по ее звуковой реализации; последние неизбежно расплывчаты и могут трактоваться, в сущности, сколь угодно широко. Иные графические партитуры содержат нотные станы, ключи и нотные знаки, но способ их представления расширяет возможности музыкальной интерпретации практически до бесконечности: это не столько функциональные элементы нотного письма, сколько детали нарисованной композиции, трансформация которых в звучащую музыку осуществляется так же (или почти так же) алеаторически, как и в случае Г. н., не содержащей прямых реминисценций традиционной нотной графики (пример 6, с. 153, — фрагмент «Цикла» *Штокхаузена* для ударника [1959]; пример 7, с. 153, — фрагмент «Трактата» *Кардью* для любого состава [1963—67]). Тексты, полностью или частично записанные с помощью Г. н., есть также у *Хаубеншток-Рамати*, *Лигети*, Б. *Шеффера*, *Шнебеля*, *Кагеля* и др. Крупный мастер Г. н. — *Буссотти*. Многие его работы — это достаточно изысканные произведения как изобразительного, так и музыкального искусства; алеаторическая свобода их звуковой реализации не противоречит внутренней законченности, стройности и продуманности собственно музыкальных концепций. Для ряда современных композиторов характерна тенденция к дополнительной «эстетизации» визуального аспекта такой нотной записи, которая, строго говоря, функционально традиционна, т. е. не предполагает алеаторического воплощения; так, *Крам* нередко записывает свои пьесы в форме креста, спирали и других фигур, придавая им символический смысл (пример 8, с. 154, — «Спиральная галактика» [Spiral Galaxy] из фортепианного цикла Makrokosmos II [1973]).

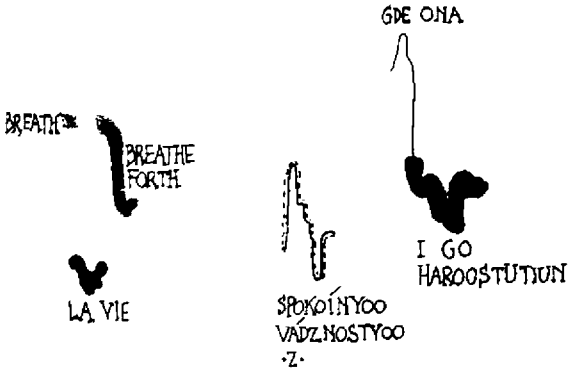
Лит.: I. Stoïanova. Geste—texte—musique (Paris, 1978); Г. Супонева. Проблемы нотации в музыке XX века. Н. Дроздецкая. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни (М., 1993); Е. Дубинец. Знаки звуков (Киев, 1999).

Грейнджер (Grainger), (Джорлж) Перси (Олдридж) (8.7.1882, Брайтон, Южная Австралия, — 20.2.1961, Уайт-Плейнс, шт. Нью-Йорк). Австралийский и американский композитор, пианист, фольклорист. В 1895—99 учился во франкфуртской Консерватории Хоха (Hoch-Konservatorium), в т. ч. у известного педагога теории и композиции, учителя *Пфицнера* Ивана Кнорра (Knorr, 1853—1916), позднее недолго брал уроки у *Бузони* в Берлине. В 1901 поселился в Лондоне, с 1914 жил преимущественно в США. Неоднократно посещал Австралию, где при Мельбурнском университете еще в 1930-х был открыт музей его имени. Был сторонником «атлетического», спортивного подхода к жизни и творчеству, приверженцем концепции нордического превосходства; считал, что современная ему музыка испорчена средиземноморскими влияниями, чрезмерно «формализована» и «специализирована», лишена внутренней свободы и благородства. Среди композиторов-современников особо выделял *Штрауса*, а также Грига, британского эпигона импрессионистов Сирила Скотта

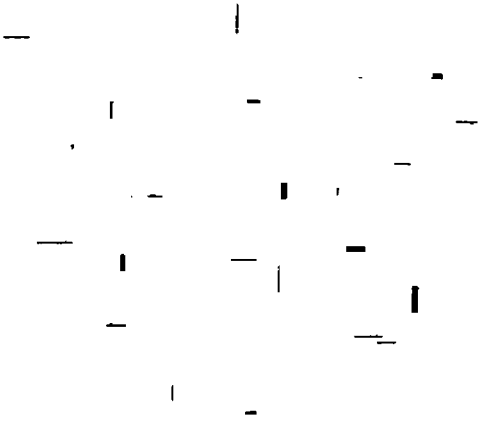
пример 1



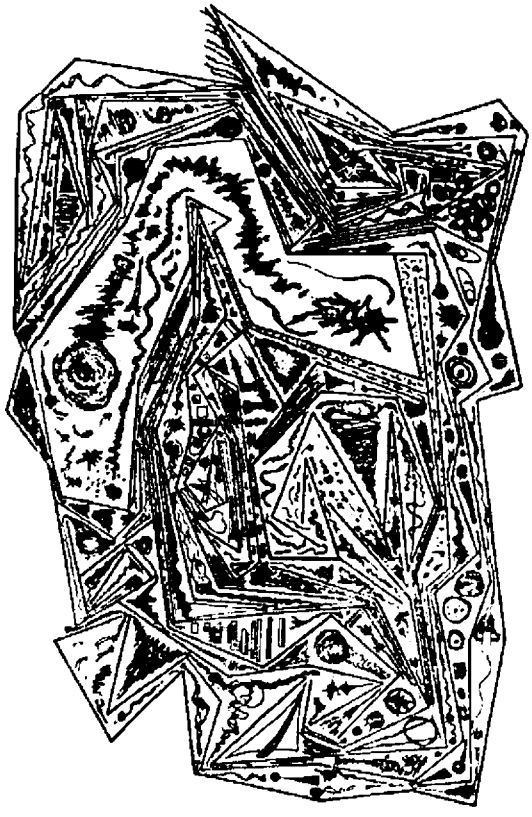
пример 2



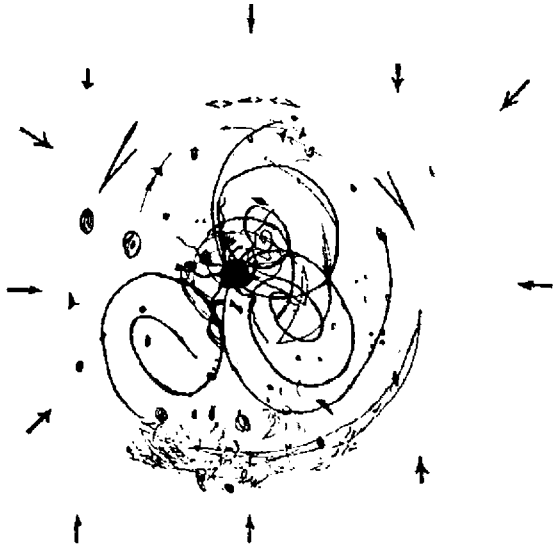
пример 3



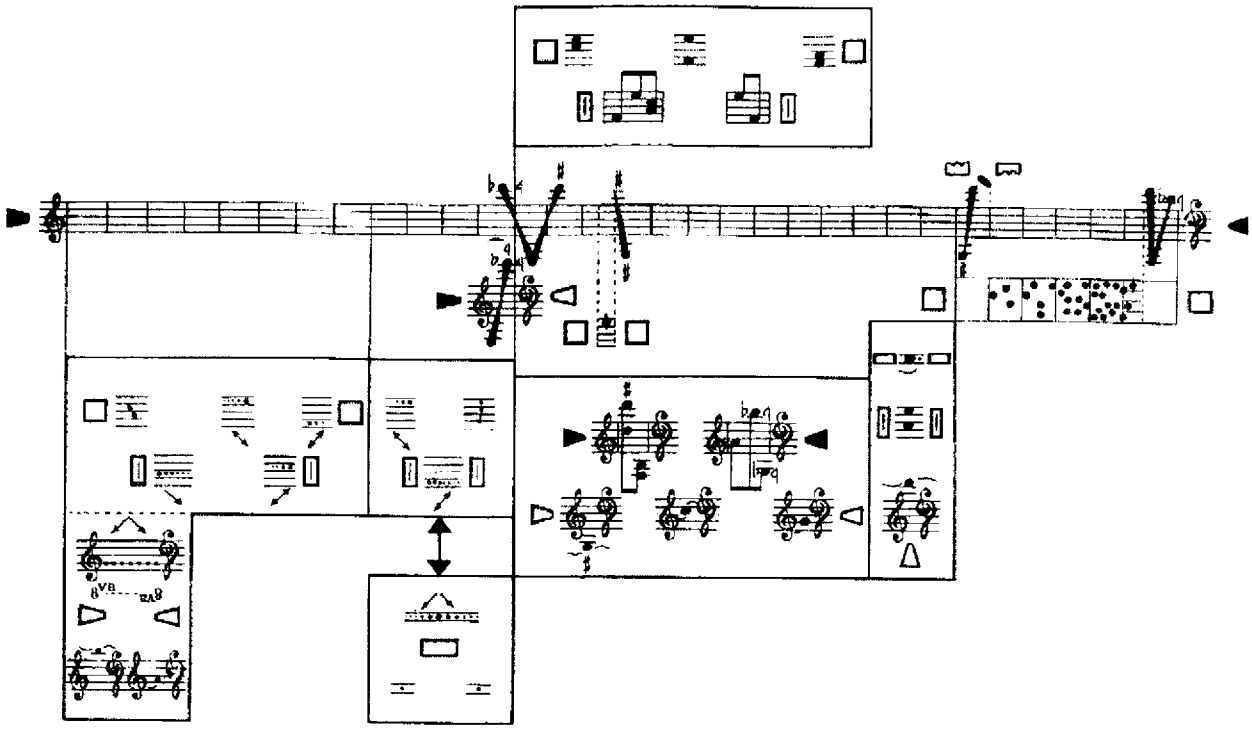
пример 4



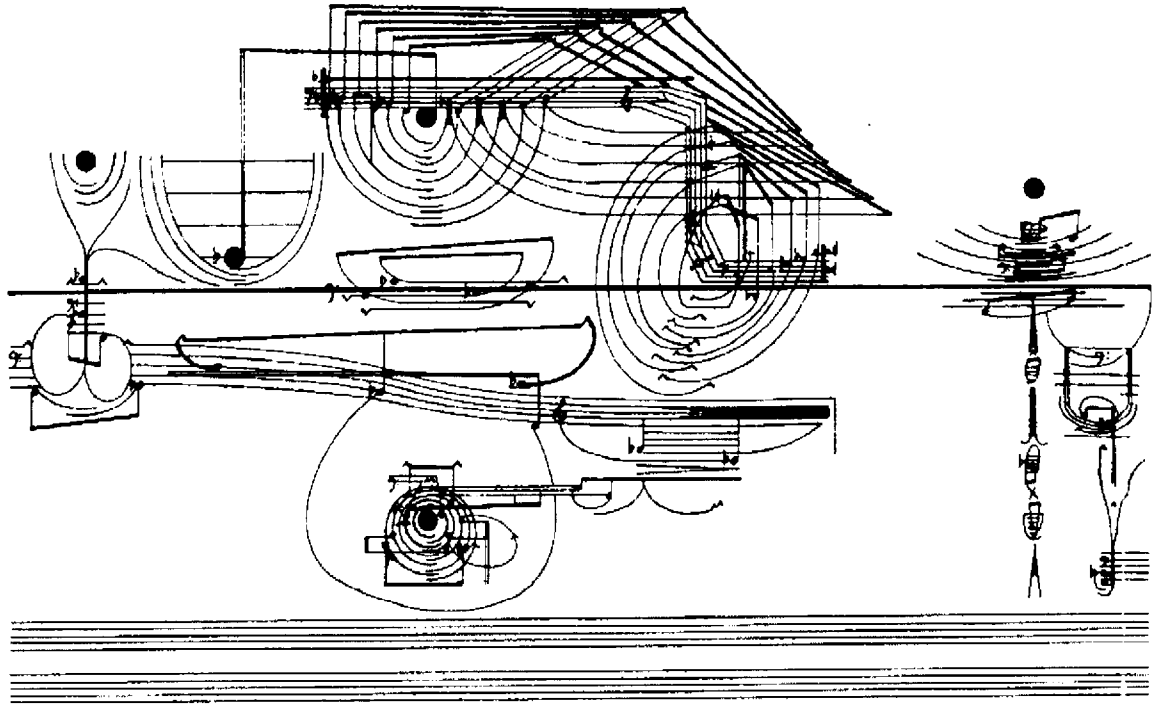
пример 5



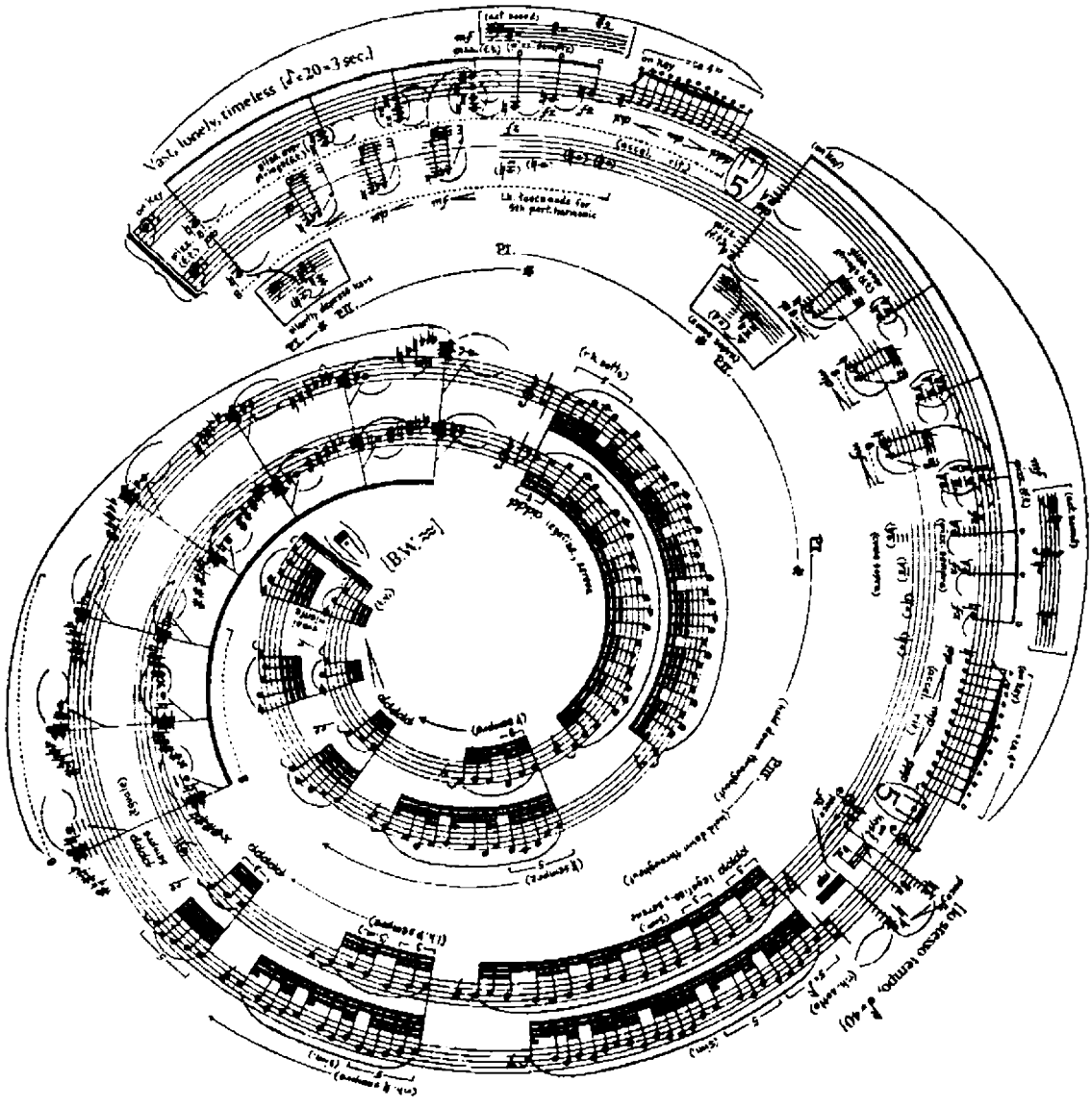
Пример 6



Пример 7



пример 8



(Scott, 1879—1970) и *Дилиуса,* с которыми был дружен. Стремясь воплотить свои представления о том, какой должна быть музыка, экспериментировал с нерегулярными ритмами, *политональностью, микрохроматическими интервалами,* электроникой, применял самые необычные инструментальные сочетания, в некоторых партитурах использовал коллективную импровизацию. Участвовал в движении по возрождению народной музыки, собрал и аранжировал множество британских и скандинавских народных песен. До 1914 и в 1940-х широко концертировал как пианист, с начала 1930-х вел активную педагогическую деятельность: возглавлял музыкальный факультет Нью-Йоркского университета (1932—33), выступал с лекциями, руководил разного рода любительскими музыкальными ансамблями. Конечный результат многогранной творческой деятельности Г. оказался скромным. В обширном наследии Г. преобладают миниатюры для оркестра и для фп., песни и хоры (в т. ч. на слова близкого ему по духу Р. Киплинга), обработки произведений других композиторов и фольклорные аранжировки; его самое масштабное произведение — музыка к воображаемому балету «Воины» (The Warriors) для 3 фп. и оркестра, продолжительностью ок. 20 минут (1913—16). Многие опусы Г. существуют в нескольких фортепианных и оркестровых авторских версиях. Относительно популярны его небольшие пьесы, чаще всего юмористические и вполне «умеренные» по музыкальному языку: «Молли на берегу» (Molly on the Shore, 1907), «Гендель на мели» (Handel in the Strand, 1912), «Пастуший привет» (Shepherd's Hey, 1913), 4 миниатюры, собранные в сюиту «В скорлупке» (In a Nutshell, 1916; название сюиты можно перевести также как «Вкратце» или «В двух словах»), «Деревенские сады» (Country Gardens, 1918, на тему английского танца мор-

...). Сам Г. считал их по большей части «безделками» и ...ал, что его более смелые опыты не привлекают общественного внимания.

Лит.: T. Balough, ed. A Musical Genius from Australia: Selected ...gs by and about Percy Grainger (Perth, 1982); W. Mellers. ... Grainger (Oxford, 1992); J. Bird. Percy Grainger (Oxford, ...). M. Gillies, D. Pear, eds. Portrait of Percy Grainger (Roc..., 2002).

...нов, Александр Тихонович (25.10.1864, Моск... — 4.1.1956, Нью-Йорк). Русский композитор. В 1881—... учился в Московской консерватории, в т. ч. у Нико... Кашкина (1839—1920) и *Сафонова* (фп.), *Аренского* (контрапункт) и *Танеева* (музыкальная форма), затем переселился в Санкт-Петербург, где в 1893 окончил консерваторию по классу композиции Римского-Корсако... В 1896 вернулся в Москву. Сочинил былинную оперу «Добрыня Никитич» на собственное либретто (пост. ... *Большой театр*, с *Шаляпиным* в заглавной роли), ...еру-мистерию «Сестра Беатриса» на собственное либ...то по М. Метерлинку (пост. 1912, Московская част... опера С. Зимина), множество романсов и произве... других жанров, а также музыку к ряду спектаклей ...Т и других московских театров. Преподавал в част... музыкальных школах Гнесиных и Т. Беркман и в ...сковской консерватории; с 1903, будучи вице-пред...телем Музыкально-этнографической комиссии Мо...ского университета, обработал множество народ... песен разных регионов Российской империи. Но ...ными сферами деятельности Г. были духовная му... и музыка для детей. Работая в русле т. н. нового на...ления в православной музыке, Г. стремился возро... подлинный дух славянского церковного пения ...ствами модального гармонического языка, соот...ствующего структуре традиционных литургических ...ов, и вместе с тем приблизить старинные песно... к восприятию широкой «светской» аудитории. ...которые особенно эффектно звучащие богослужеб... композиции Г., наряду с работами его современни... *Кастальского* и *Рахманинова*, утвердились и в кон...ртном обиходе. Особенно показательна вторая из его ...рех Литургий св. Иоанна Златоуста (1902) со знаме...тым «Верую» для солирующего альтового голоса; ...имущественно для концертного исполнения пред...значены масштабные, богатые внутренними темати...скими связями циклы Страстная Седмица (1911—12) ...Всенощное бдение (1912). С середины 1910-х Г. ввел... в свою духовную музыку инструментальные партии, ...исключало возможность их исполнения в право...ной церкви. Одной из вершин его творчества счита... Демественная литургия св. Иоанна Златоуста (в ре...кции 1917 для голоса и органа или струнных и арфы, в ...ширенной редакции 1926 для двух певцов-солистов, ..., струнных, арфы и органа) — опыт объединения ...ного и соборного начал в заметно «европеизирован... кантатно-ораториальной форме. В 1925 Г. эмигри...вал в Париж, с 1939 жил в США. За рубежом сочинял ...зыку для православной, католической и протестант... служб; его важнейшая поздняя работа — «Все...ская месса» (Missa oecumenica, 1933—38), где кано...ческий латинский текст положен на традиционные православные, григорианские и иудейские богослужебные напевы. Многочисленные детские песни и фортепианные пьесы Г. доныне занимают видное место в педагогическом репертуаре. В своей светской музыке — симфониях (всего 5, 1894—1937), оркестровых и инструментальных пьесах, хорах, романсах, камерно-инструментальных ансамблях — Г. ориентировался на Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова и лишь во 2-й половине 1900-х проявил умеренный интерес к новым тенденциям в области гармонии.

Автобиогр. Моя музыкальная жизнь (Париж, 1934, 2/Моя жизнь [Нью-Йорк, 1951]).

Лит.: М. Рахманова. Русская духовная музыка в XX веке // Русская музыка и XX век (М., 1997); Ю. Паисов. Александр Гречанинов. Жизнь и творчество (М., 2004).

Гризе́ (Grisey), Жерар (17.6.1946, Бельфор, — 11.11.1998, Париж). Французский композитор. Учился в Германии и в Париже, в т. ч. у *Мессиана* (1965—67, 1968—72) и *Дютийё* (1968), совершенствовался под руководством *Ксенакиса*, *Штокхаузена* и *Лигети* в *Дармштадте* (1972). Преподавал, в т. ч. в Дармштадте (1976—82), Беркли, шт. Калифорния (1982—86) и Парижской консерватории (с 1986); среди его учеников — *Линдберг* и французский композитор «авангардной» ориентации Эрик Тангги (Tanguy, p. 1968). Один из основоположников и признанный лидер т. н. *спектральной музыки*, Г. трактовал композиторское творчество как аналитическую игру природой звуков, направленную на раскрытие заключенного в звуке обертонового спектра. Соответственно музыка Г. — это прежде всего протяженные, часто сравнительно консонантные звучания, медленно, постепенно и в значительной степени предсказуемо (Г. специально настаивал на том, что музыкальные события должны разворачиваться на предсказуемой основе) меняющие свой тембровый и гармонический колорит то в сторону большей напряженности и диссонантности (т. е. «модулирующие» к более дисгармоничному комплексу спектральных характеристик), то в противоположном направлении. В системе Г. различие между категориями тембра и гармонии вуалируется благодаря т. н. инструментальному синтезу — объединению нескольких различных тембров в вертикальные сочетания, имитирующие спектр какого-либо иного тембра, предварительно выявленный с помощью электронных приборов (последние, как правило, используются только на предкомпозиционной стадии; собственно электронные звучания для музыки Г. не характерны). Основные «спектральные» композиции Г., созданные с середины 1970-х до середины 1980-х, объединены в шестичастный инструментальный цикл «Акустические пространства» общей продолжительностью около полутора часов (части цикла, за исключением последней, могут исполняться по отдельности); центральным элементом темброво-гармонической системы для всего цикла выступает нижнее Е тромбона. Со 2-й половины 1980-х манера Г. стала более разнообразной, он начал чаще прибегать к резким сдвигам и контрастам и к сопоставлениям различных типов организации музыкального времени — предельно медленного (т. е. обычного для его более раннего «спектрального» творчества), предельно

сжатого и «среднего» или «нормального»; эти три типа темпоральности Г. метафорически именует «китовым», «птичьим» и «человеческим». Если до 1990-х Г. сочинял почти исключительно инструментальную музыку, то в последние годы жизни он создал два масштабных, философски насыщенных вокальных опуса — «Парадоксальный образ» и *«Четыре песни, чтобы переступить порог»*, где преобладает «человеческое» временно́е измерение (т. е. плотность событий на единицу времени близка к некоей средней, оптимальной для восприятия величине), а спектральный принцип организации звуковысотности поставлен на службу динамике раскрытия поэтической идеи. Перу Г. принадлежат работы по феноменологии музыкального времени и музыкального звука и по психологии музыкального восприятия.

Цикл «Акустические пространства» (Les espaces acoustiques): «Пролог» (Prologue), альт соло, *живая электроника* ad lib. (1976); «Периоды» (Périodes), фл., клар., трбн., стр. трио и кб. (1974); «Обертоны» (Partiels), 18 исполн. (1975); «Модуляции» (Modulations), 33 исполн. (1977); «Переходные [процессы]» (Transitoires), орк. (1981); «Эпилог» (Épilogue), 4 влт. и орк. (1985).

Др. инстр. муз.: «Обмены» (Échanges), подгот. фп. и кб. (1968); «Мегалиты» (Mégalithes), 15 медн. дух. (1969); «Перихорез» (Perichoresis), 3 инстр. группы (1970); «Волны, пути, дыхание» (Vagues, chemins, le souffle), клар. и орк. (1970—72); «О воде и камне» (D'eau et de pierre), 2 инстр. группы (1972); «Отклонения» (Dérives), 2 орк. группы (1973—74); «Манифестации» (Manifestations), молодежный орк. (1976); «Выход к дневному свету» (Sortie vers la lumière du jour), эл.-орг. и 14 инстр. (1978); «Свет, против света» (Jour, contre-jour), эл.-орг., 13 инстр. и магн. (1978—79); Tempus ex machina («Время из машины»), 6 уд. (1979); «Соло для двоих» (Solo pour deux), клар. и трбн. (1981); «Анубис-Нут» (Anubis-Nout), бас-клар. (1983); «Талья» (Taléa), фл., клар. и фп. трио (1986); «Время и пена» (Le temps et l'écume), 4 уд., 2 синт. и кам. орк. (1989); «Потерянные аккорды» (Accords perdus), 5 пьес для 2 влт. (1989); «Звездная чернота» (Le noir d'étoile), 6 уд., магн. и электр. (1990); «Анубис и Нут» (Anubis et Nout), басовый и баритоновый сакс. (1990); «Вихрь времен» (Vortex temporum), I—III, фп. и 5 инстр. (1994—96); «Стела» (Stèle), 2 уд. (1995).

Вок. муз.: «Инициация» (Initiation), бар., трбн. и кб. (1970); «Песни любви» (Les chants de l'amour), 12 гол. и магн. (1984); «Парадоксальный образ (в честь Пьеро делла Франческа)» (L'icône paradoxale [Hommage à Piero della Francesca]), 2 жен. гол. и 2 орк. группы, сл. из трактата Пьеро делла Франческа о перспективе в живописи (1992—94); «Четыре песни, чтобы переступить порог» (Quatre chants pour franchir le seuil), сопр. и 15 инстр., сл. из разных источников (1997—98).

Обр. 4 песен Вольфа для гол. с 2 клар., 2 влт. и стр. квинтетом (1997).

Теор. работы, в т. ч. Musique et psychologie (Paris, 1986); Tempus ex machina // Contemporary Music Review, 1987—88; Структурирование тембров в инструментальной музыке // Муз. академия, 2000, 4 (оригинал опубл. 1991).

Лит.: J. Baillet. Gérard Grisey. Fondements d'une écriture (Paris, 2000); Д. Шутко. Первые рецепты спектральной композиции: Жерар Гризе // Муз. академия, 2000, 4.

Гринберг (Greenberg), Ноа (9.4.1919, Нью-Йорк, — 9.1.1966, там же). Американский дирижер и музыковед. Систематического музыкального образования не получил. В 1952 основал ансамбль певцов и инструменталистов Pro Musica Antiqua (впоследствии переименован в New York Pro Musica), с которым исполнял музыку средних веков, Ренессанса и раннего барокко. Широкую известность приобрел осуществленный Г. опыт возрождения средневековой литургической драмы «Игра о Данииле» (1958). Гастроли ансамбля п/у Г. и трансляции его выступлений по ТВ способствовали популяризации старинной музыки и идеи *аутентичного исполнения*. При ансамбле Г. функционировали школа для обучения исполнителей старинной музыки и исследовательский центр; этот комплекс пережил своего основателя и закрылся в 1974.

Гриффс (Гриффес, Griffes), Чарлз Томлинсон (17.9.1884, Элмайра, шт. Нью-Йорк, — 8.4.1920, Нью-Йорк). Американский композитор. Учился у Мэри Селены Броутон (Broughton) в Элмайре, затем у известного немецкого композитора и педагога Энгельберта Хумпердинка (Humperdinck, 1854—1921) в Берлине, где прожил с 1903 по 1907. По возвращении в США преподавал музыкальные дисциплины в Тэрритауне, шт. Нью-Йорк. До конца 1900-х сочинял в духе немецкого романтизма, затем выработал более своеобразный стиль, отмеченный влиянием французского *импрессионизма* с такими его характерными признаками, как многослойная дифференциация фортепианной и оркестровой фактуры, свободная пластика развертывания мелодий, широкое использование целотоновых гамм и пентатоники, параллелизмов и остинато (примечательны «Римские эскизы» для фп., «Три звуковые картины» для фп. или инструментального ансамбля, музыка балета «Святилище богини Луны»). Интерес Г. к Востоку воплотился в фортепианной (впоследствии оркестрованной) поэме «Храм наслаждений Кубла-хана», вокальном цикле «Пять старинных китайских и японских стихотворений», балете «Сё-дзё» и др. В самом конце 1910-х в творчестве Г. наметился еще один стилистический сдвиг, о чем свидетельствует трехчастная Соната для фп. с ее напористой энергичной ритмикой и необычайно смелым и свободным обращением с диссонансами. Ранняя смерть от «испанки» положила конец дальнейшему развитию таланта Г. — первого значительного американского композитора XX в., чья творческая эволюция проходила в непосредственной связи с современным ему мировым контекстом (Г. хорошо знал музыку *Дебюсси* и *Стравинского* и считал их диссонантный стиль «естественной средой для любого композитора, сочиняющего подлинно современную музыку»).

Муз. театр: «Святилище богини Луны» (The Kairn of Koridwen), танц. драма в 2 карт. для фл., 2 клар., 2 влт., арфы, чел. и фп. по ирл. легенде в пересказе Э. Шюре (1916, пост. 1917, Нью-Йорк); «Сё-дзё» (Sho-jo), япон. пантомима для фл., гобоя, клар., арфы, 3 уд. и 4 стр. (1917, Атлантик-сити); «Привет миру» (Salut au monde), праздничная драма по У. Уитмену, неоконч. (пост. посмерт. 1922, Нью-Йорк).

Для орк.: Увертюра (ок. 1905); Симф. фантазия (1907); «Храм наслаждений Кубла-хана» соч. 8, по С. Т. Колриджу (1917, орк. версия произв. для фп., 1912); «Ноктюрн» (Notturno, 1918)[?]; Поэма для фл. с орк. (1918); «Вакханалия» (Bacchanale, 1919)[?];

орк. версия Скерцо из «Фантастических пьес» для фп., 1913); «Облака» (Clouds, 1919[?], орк. версия фп. пьесы из «Римских эскизов», 1916); «Белый павлин» (The White Peacock, 1919[?], орк. версия фп. пьесы из «Римских эскизов», 1915).

Камер.-инстр. муз.: «Три звуковые картины» для инстр. анс. (1915. 2/1919[?], версия фп. пьес, 1910—12); 2 эскиза на инд. темы для стр. квартета (1918—19).

Фп. муз.: «Три звуковые картины» (Three Tone-Pictures) соч. 5 (1910—12); «Храм наслаждений Кубла-хана», по С. Т. Колриджу (The Pleasure-Dome of Kubla Khan, 1912); «Фантастические пьесы» (Fantasy Pieces), 3 пьесы соч. 6 (1912—15); «Римские эскизы» (Roman Sketches), 4 пьесы соч. 7 (1915—16); Соната (1918); др. пьесы.

Вок. муз.: «Звуковые образы» (Tone-Images), 3 романса для гол. с фп. соч. 3 (1912—14); «Четыре впечатления» (Four Impressions) для гол. с фп., сл. О. Уайлда (1912—16); «Пять старинных китайских и японских стихотворений» (Five Poems of Ancient China and Japan) для гол. с фп. соч. 10 (1916—17); «Три стихотворения Фионы Маклауд» (Three Poems of Fiona MacLeod) для гол. с фп. или с орк. соч. 11 (1918); др. песни для гол. с фп., в т. ч. на нем. и франц. тексты; произв. для хора a cappella.

Лит.: E. M. Maisel. Charles T. Griffes (New York, 1984); D. K. Anderson. The Works of Charles T. Griffes: a Descriptive Catalogue (Ann Arbor, 1984).

«Гробница Куперена» («Надгробие Куперену», Le tombeau de Couperin). Сюита *Равеля* для фп. Заглавие отсылает к барочному жанру «надгробия» (tombeau); во Франции XVII в. так именовались инструментальные пьесы или собрания пьес, посвященные памяти умершего. Части «Г. К.»: 1. Прелюдия, Vif («оживленно»); 2. Фуга, Allegro moderato; 3. Форлана (танец в размере 6/8, популярный в начале XVIII в. при французском королевском дворе), Allegretto; 4. Ригодон (французский народный и придворный танец XVII—XVIII вв. в двудольном размере). Assez vif («весьма оживленно»); 5. Менуэт, Allegro moderato; 6. Токката, Vif. Задумав «французскую сюиту» в 1914, Равель был вынужден отложить работу из-за начавшейся войны. Он возобновил сочинение «Г. К.» только летом 1917, после освобождения от военной службы, и завершил произведение в ноябре 1917. Отдельные части Равель посвятил памяти не вернувшихся с войны друзей. Продолжительность сюиты — ок. 25 мин. Первое исполнение — 11 апреля 1919, Париж, *Лонг* — «Токката» посвящена памяти ее мужа, капитана Ж. де Мерлиава [Marliave]). В 1919 Равель создал оркестровый вариант «Г. К.», без Фуги и Токкаты и с переставленными Менуэтом и Ригодоном (1-е исполнение — 20 февраля 1920, Париж, оркестр Концерты Падлу [Concerts Pasdeloup], дирижер Рене-Батон [Rhené-Baton, 1879—1940]).

Грубер (Gruber), Х(айнц) К(арл), по прозвищу Нали (р. 3.1.1943, Вена). Австрийский композитор, контрабасист, певец и актер кабаре, дирижер. Учился в Венской МШ, по композиции совершенствовался у *Айнема* (впоследствии посвятил учителю 2-й скрипичный концерт «Музыка Небельштайна», включающий ряд цитат из его музыки). Был контрабасистом ансамбля новой музыки die reihe (см. *Церха*) и СО Венского радио. С середины 1960-х выступает как актер и певец (шансонье). В 1968 Г., *Швертзик* и композитор Отто М. Цикан (Zykan, p. 1935) основали ансамбль MOB art & ton ART, исполнявший экстравагантные театрализованные «перформансы», в т. ч. с песнями *Айслера* и *Вайля* — композиторов, которых Г. ценит особенно высоко. Репертуар Г.-актера и певца включал, помимо прочего, цикл Шёнберга *«Лунный Пьеро»*, «Восемь песен для безумного короля» П. М. *Дэвиса*, опусы Церхи и *Кагеля*. Широкую известность Г. принес вокальный цикл («пандемониум») «Франкенштайн!!» на «страшные» детские стихи австрийского поэта Ганса Карла Артмана (Artmann, 1921—2000). Г. солировал на премьере этого произведения (1978, Ливерпуль) и доныне часто и с большим успехом исполняет его на сценах разных городов и стран. Музыка цикла «Франкенштайн!!» ассоциируется с репертуаром берлинских и венских кабаре 1-й трети XX в. Гротескные, иногда нарочито карикатурные акценты сочетаются в ней с изысканной инструментовкой; оркестранты играют не только на обычных, но и на игрушечных инструментах, что местами придает музыке своеобразный инфантильный колорит, оттеняющий «черный юмор» стихов. Разделяя приверженность Артмана поэтике смешения стилей и языковых пластов, Г. впоследствии неоднократно обращался к его творчеству. В музыке Г. смешение стилей часто принимает форму сочетания и взаимопроникновения оборотов развлекательной и фольклорной музыки, «бесконечных мелодий» в позднеромантическом духе и сложных атональных структур, в т. ч. организованных по серийному принципу. Характерный пример — одночастный 1-й скрипичный концерт «...соткано из аромата теней...» (в заглавие вынесена строка из стихотворения Артмана). Концерт построен в форме масштабной романтической поэмы, логическим завершением которой служит мелодия более ранней лирической эстрадной песни Г., как бы сотканная из интонаций, звучавших по ходу концерта (напрашивается параллель со Скрипичным концертом Берга, где в аналогичной функции закономерного итога выступает хорал Баха). Одно из проявлений эксцентричной натуры Г. — пристрастие к шумным нагромождениям ударных (характерен написанный для *Гленни* концерт для ударных «Грубые звуки»). В своих операх Г., вслед за Вайлем и Айслером, разрабатывает брехтовскую концепцию «эпического театра» с элементом сатирической критики социальных пороков — таких, как насилие власть имущих над «маленьким человеком», непримиримость к «чужому» и т. п.; так, в сравнительно часто звучащей опере «Глория фон Якстберг» сюжету в духе «Гадкого утенка» Андерсена (только вместо уток здесь выступают свиньи) придано отчетливо антирасистское звучание.

Г. — автор музыки и исполнитель нескольких ролей в телефильме «Принесите мне голову Амадея» (Bring Me the Head of Amadeus, режиссер Барри Гейвин [Gavin]), выпущенном в 1991 к 200-летию со дня смерти Моцарта. Выступает как приглашенный дирижер, исполняя преимущественно свою музыку и произведения Айслера, Вайля, Церхи, Швертзика. С 1984 — художественный руководитель ансамбля die reihe.

Для театра: «Изгнание из рая» (Die Vertreibung aus dem Paradies), мелодрама в 5 сценах для 1—4 чтецов и кам. анс., либр. Р. Блетшахера (1966, пост. 1969, Вена); «Гоморра» (Gomorra),

муз. спект. в 7 сценах с прологом и эпилогом, либр. его же (1976, пост. 1993, Вена); «Глория фон Якстберг» (Gloria von Jaxtberg), муз. театр в 2 актах для 5 певцов и 10 инстр., либр. Р. Херфуртнера (1994, Хаддерсфилд); «господин северный ветер» (der herr nordwind), опера в 2 частях, либр. Г. К. Артмана (2005, Цюрих).

Осн. произв. конц. жанров: Концерт для фл., вибр., ксил. и уд. (1961); «Игра втроем» (Gioco a tre), фп. трио (1963); Концерт для орк. (1964); Концерт для кб. с кам. орк. (1965); «Три MOB-пьесы» (Drei MOB Stücke), инстр. анс. (1968, 2/1977); «Ревю» (Revue), кам. анс. (1968); Bossa-nova, скр. и фп. (1968); «Увеличение» (Vergrößerung), орк. (1970); «Франкенштайн-сюита» (Frankenstein-Suite), гол. и инстр. анс., сл. Г. К. Артмана (1970); «Франкенштайн!!» (Frankenstein!!), пандемониум для шансонье (бар.) и орк. или инстр. анс., сл. его же (1977); «...соткано из аромата теней...» (...aus schatten duft gewebt...), 1-й концерт для скр. с орк. (1978, 2/1992); «Фотороботы подозреваемой темы» (Phantom-Bilder auf der Spur eines verdächtigen Themas), мал. орк. (1977); «Воздушные замки» (Luftschlößer), фп. (1981); «Шаривари „Австрийский журнал"» (Charivari 'Ein österreichisches Journal'), по Perpetuum mobile И. Штрауса, орк. (1983); «Грубые звуки» (Rauhe Töne), концерт для уд. с орк. (1983); «Анаграмма» (Anagramm), 6 влч. (1987); «Музыка Небельштайна» (Nebelsteinmusik), 2-й концерт для скр. со стр. орк. (1988); Концерт для влч. с орк. (1989); «Настроение времени» (Zeitstimmung), шансонье (бар.) и орк., сл. Артмана (1996); Aerial, концерт для трубы с орк. (1999); «Поля времени» (Zeitfluren), концерт для кам. орк. (2001); «Танцуя в темноте» (Dancing in the Dark), орк. (2002); «Секретный план» (Hidden Agenda), орк. (2006); песни; инстр. миниатюры.

Груберова (Gruberová), Эдита (р. 23.12.1946, Братислава). Словацкая певица (сопрано). Училась в Братиславе, Праге и Вене. С 1972 — постоянная солистка *Венской гос. оперы*. Одна из популярнейших современных колоратурных сопрано, несравненная Констанца, Царица ночи и Цербинетта, записалась в этих партиях п/у ряда крупнейших дирижеров, в т. ч. *Бёма, Шолти, Завалиша, Мазура, Арнонкура, Хайтинка*. Кристально чистый, холодноватого тембра, голос Г. великолепно звучит также в виртуозных концертных ариях Моцарта и в партиях Донны Анны, Фьордиликджи, примадонн из опер Россини, Беллини и Доницетти, трех героинь «Сказок Гофмана»; в активе Г. есть и убедительные трактовки ролей иных амплуа, в т. ч. Джильды, Виолетты и Манон в одноименной опере Массне.

«Группы» (Gruppen). Произведение *Штокхаузена* для трех оркестров, включающих по 6 пультов деревянных духовых, 7—8 пультов медных духовых, 6 ударников (с клавишными, арфами и электрогитарой) и 16—18 струнников (всего 109 музыкантов). Оркестры размещены полковообразно (слева, справа и напротив слушателей), каждый управляется своим дирижером. Партитура, продолжительностью ок. 24 минут, складывается из 174 единиц формы — «групп». Каждой группе присущ свой устойчивый набор признаков (темп, динамика, регистр, плотность, тембровый колорит). Отношения внутри различных параметров композиции организуются по серийному принципу. Основная 12-тоновая *серия* «Г.» — g-dis-gis-f-e-fis-c-ais-h-d-a-cis (где 2-я половина — ракоход 1-й в транспозиции на тритон). Принципиальное формообразующее значение имеет и серия темпов: ♩=120, 95, 127, 107, 101, 113,5, 80, 71, 75,5, 90, 67, 85 (соотношение метрономических показателей в серии темпов изоморфно соотношению частот в звуковысотной серии). Имеются зоны повышенной энтропии (своего рода интерлюдии), где серийная организация не действует: группы 16—22, 71—76 и 114—122. Группы по-разному распределяются между тремя оркестрами: они могут чередоваться, перекрываться, наслаиваться одна на другую (по словам композитора — также отталкиваться одна от другой, тяготеть одна к другой, сливаться одна с другой и т. п.). Оркестры играют по преимуществу независимо друг от друга, в партитуре имеются знаки, обеспечивающие взаимодействие между дирижерами, исполнительские указания чрезвычайно подробны, *алеаторика* не допускается. Хотя в основу формы «Г.» положен принцип монтажа кратких разнохарактерных фрагментов, партитуре не чужд элемент целеустремленной драматургии: третья из упомянутых «интерлюдий», расположенная у точки золотого сечения, выполняет функцию кульминационной зоны, где «расслоение» оркестров снимается, и с приближением к генеральной кульминации они объединяются в большом совместном crescendo. Начатые в 1955 и завершенные в 1957, «Г.» впервые прозвучали 24 марта 1958 в Кёльне; СО Кёльнского радио дирижировали *Мадерна, Булез* и автор.

Грюммер (Grümmer), Элизабет (31.3.1911, Нидерейдинген близ Диленхофена, ныне Тьонвиль, — 6.11.1986, Варендорф). Немецкая певица (сопрано). Начинала свою карьеру как театральная актриса в Ахене; там же в 1940 по рекомендации *Караяна* дебютировала на оперной сцене (Девушка-цветок в «Парсифале», затем Октавиан). До 1944 пела в оперных театрах Дуйсбурга и Праги. В 1946—72 — солистка Берлинской городской оперы (с 1961 — *Немецкая опера*). Выступала и на других ведущих мировых сценах. Одна из лучших немецких лирических сопрано XX в., обладала голосом светлого, мягкого тембра, идеально ровно звучавшим во всех регистрах; ее благородно-сдержанное исполнение партий Донны Анны, Агаты, Эльзы, Евы увековечено п/у таких дирижеров, как *Фуртвенглер* («Дон Жуан» и «Вольный стрелок» с *Зальцбургских фестивалей* 1953 и 1954), Йозеф Кайльберт (Keilberth, 1908—1968) («Вольный стрелок»), *Кемпе* («Майстерзингеры» и «Лоэнгрин»). Была также выдающимся интерпретатором Lieder и партий в ораториях и мессах. Преподавала в Берлинской ВМШ.

Грюмьо (Grumiaux), барон Артюр (21.3.1921, Виллер-Первен, — 16.10.1986, Брюссель). Бельгийский скрипач. Учился в Брюссельской консерватории у ученика *Изаи* Альфреда Дюбуа (Dubois, 1898—1949), совершенствовался под руководством *Энеску* в Париже. Успешно начавшаяся карьера Г. была прервана 2-й мировой войной; он начал гастролировать лишь после 1945 и вскоре приобрел репутацию культурного, сдержанного и взыскательного музыканта, обладающего выразительным тоном и безупречной техникой, не склонного к внешним эффектам. Репертуар Г. охватывал всю скрипичную классику и включал произведения мастеров XX в., в

...концерты *Бартока, Стравинского, Берга;* его стихи... были прежде всего Бах, Моцарт и Бетховен. Записи скрипичных сонат Моцарта и Бетховена в интерпретации Г. и *Хаскил* — эталон чистоты стиля, ясности артикуляции, гармоничности ансамблевого взаимодействия. Выдающимися художественными достоинствами отмечаются и его записи сольных сонат и партит, сонат для скрипки и клавесина и скрипичных концертов Баха. С конца 1960-х играл в составе струнного трио своего имени вместе с альтистом Жоржем Янцером (Janzer) и виолончелисткой Эвой Чако (Czako). В 1970-х недолго выступал и записывался с *Аррау*. С 1949 преподавал в Брюссельской консерватории.

Гварнери-квартет (Guarneri Quartet). Струнный квартет из Нью-Йорка, сформирован в 1964 на Музыкальном фестивале в Марлборо, шт. Вермонт, 1-я скрипка — Арнольд Стайнхардт (Steinhardt, p. 1937). Распущен в 2009. В 1966—71 ансамбль много выступал и записывался с *Рубинштейном* (Моцарт, Шуман, Дворжак, Брамс, Форе). В репертуаре Г.-к. — как общепризнанная классика, от Гайдна до *Яначека* и *Бартока*, так и музыка менее известных композиторов, в т. ч. Хуана Крисостомо де Арриаги (1806—1826), *Кодая, Мартину, Уолтона;* для Г.-к. написано несколько современных партитур. О мастерском и темпераментном искусстве Г.-к. свидетельствуют, в частности, записи всех квартетов Бетховена (2 версии: 1966—69 и 1987—92).

Губайдулина, София Асгатовна (р. 24.10.1931, Чистополь). Русский композитор. Происходит из смешанной татарско-татарской семьи. В 1954 окончила Казанскую консерваторию по классу фп. В 1954—59 училась в Московской консерватории; педагогом Г. по композиции был Николай Пейко (1916—1995), по фп. — Яков Зак (1913—1976). Совершенствовалась в аспирантуре у *Шебалина* (1960—63). В музыкальной жизни СССР 1960—80-х занимала независимую позицию. Подобно другим советским композиторам-нонконформистам своего поколения, пробовала силы в *серийной технике* (кантата «Ночь в Мемфисе»), обращалась к разнообразным новым методам организации звукового материала, заимствованным из опыта западных коллег. Однако уже тогда сложился глубоко индивидуальный стиль Г., не имеющий параллелей в современной музыке.

В основе большинства партитур Г. лежит идея сосуществования и взаимопроникновения антитез (что отражено в заглавиях ряда ее произведений: «Шум и Тишина», «Светлое и темное», «Сад радости и печали», «*Слышу... умолкло...*», Pro et contra, «Чёт и нечет», «Два пути [посвящение Марии и Марфе]»). Фундаментальное значение для Г. имеет противопоставление земного развивающегося, материального, «горизонтального») и небесного (статичного, идеального, «вертикального») начал. Воплощениями первого выступают вибрирующие звучания, хроматизмы (иногда также микрохроматизмы), glissando, pizzicato, col legno, *речевое пение*, широкие мелодические скачки, staccato, активное поступательное движение, яркие, кричащие звуковые пятна, воплощениями второго — натуральные флажолеты, диатоника (иногда пентатоника), мажорные трезвучия, arco, вокальная кантилена, плавные мелодические линии, legato, повторяемость или неподвижность, тишина (символика тишины особенно выразительно подчеркивается в симфонии «Слышу... умолкло...», кульминационный эпизод которой представляет собой пластическое соло дирижера на фоне молчащего оркестра). Противопоставляемые начала трактуются Г. как живые организмы: они могут нейтрально сосуществовать, вступать во взаимодействие, конфликтовать, трансформироваться под влиянием друг друга, приходить к примирению. Задача творчества, по Г., заключается в том, чтобы, преодолевая сопротивление материала, стремиться к снятию противоречий между антитезами и тем самым способствовать восстановлению утраченной гармонии и целостности мира (в ее собственных терминах — «legato жизни»). Центральный символ, вокруг которого строится весь художественный мир Г., — распятие, сочетающее в себе вертикаль вечного Божественного смысла и горизонталь реального времени; непосредственно образом Креста вдохновлены некоторые из ее лучших опусов, в т. ч. In Croce («На Кресте» или «Крест-накрест») для виолончели и органа, *Offertorium* для скрипки с оркестром, *«Семь слов»* для виолончели, баяна и струнных. В поисках новых средств и форм для передачи религиозно-мистических идей Г. экспериментирует с нетрадиционными инструментами, приемами игры, пространственными и световыми эффектами, необычными инструментальными сочетаниями, математическими структурами. В последних Г. также усматривает глубокий символический смысл; пропорции внутри ее партитур часто рассчитаны согласно числовому ряду Фибоначчи, где каждое следующее число является суммой двух предыдущих (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 и т. д.), а соотношение соседних чисел по мере продления ряда стремится к величине т. н. золотого сечения (≈6,18) — арифметическому выражению гармонии в структуре живых организмов и произведений искусства. При всей точности математических расчетов и четкости формальных решений художественный мир Г. свободен от схематизма: различные проявления энтропии (легкие нарушения симметрии, отклонения от наметившейся линии развития, внезапные сдвиги, деликатная игра тембров и т. д.) делают музыку Г. в ее лучших образцах подлинно живой, органичной и полнокровной. Г. избегает открыто иллюстративных эффектов, в т. ч. *полистилистики;* одно из редких исключений — нарочито беспорядочная смесь отрывков эстрадной и бытовой музыки в одном из эпизодов «Часа души» (1976), призванная оттенить финальный катарсис на слова Марины Цветаевой.

В отличие от двух других представителей «московской тройки» композиторов-нонконформистов, *Денисова* и *Шнитке*, Г. не преподавала в консерватории и сравнительно мало писала для кино. В 1975 Г. и композиторы Вячеслав Артемов (р. 1940) и Виктор Суслин (р. 1942) сформировали группу коллективной импровизации «Астрея» (просуществовала до 1981, в 1991 возобновила свою деятельность в измененном составе). До начала 1980-х ее музыка редко звучала в СССР и была почти неизвестна за границей. Мировое признание принес Г. Offertorium, впервые исполненный *Кремером* в 1981 в Вене. Известность Г. укрепилась после 1985, ко-

гда она начала выезжать за границу и получать заказы из разных стран. С 1992 живет в Германии.

Для хора, в т. ч. с солистами и орк.: «Ночь в Мемфисе», кантата, м.-сопр., муж. хор и орк., сл. из древнеегип. лирики в пер. А. Ахматовой и В. Потаповой (1968, 2/1988, 3/1992); Laudatio pacis («Хвала миру»), сопр., к.-а., тен., бас, чтец, 2 хора и орк., сл. Я. А. Коменского (3 части коллективной оратории, 1975; авторы остальных частей — М. Копелент [Kopelent] и П.-Х. Диттрих [Dittrich]); «Посвящение Марине Цветаевой», хор a cappella, сл. М. Цветаевой (1984); «Ликуйте пред Господа» (Jauchzt vor Gott), хор и орг., сл. из нем. Псалтири (1987); «Аллилуия», хор, орк., дискант, орг., цветовые проекторы, рус. литургич. текст (1990); «Из Часослова» (Aus dem Stundenbuch), концерт для влч., орк., муж. хора и чтицы, сл. Р. М. Рильке (1991); Lauda, альт, тен., бар., чтец, хор и орк. (1991, может исполняться только с Pro et contra [орк.] и «Аллилуия»); «Теперь всегда снега», кам. хор и инстр. анс., сл. Г. Айги (1993); «Песнь солнцу» (Sonnengesang), хор, влч., уд., сл. св. Франциска Ассизского (1997); «Страсти по Иоанну», сопр., тен., бар., бас, 2 хора, орг., орк., сл. на рус. и церковнославянском яз. (2000); «Пасха по Иоанну», тот же состав (2001, может исполняться только со «Страстями по Иоанну»).

Др. вок. муз.: «Фацелия», вок. цикл, сопр. и орк., сл. М. Пришвина (1956); «Рубайят», кантата, бар. и кам. орк., сл. Омара Хайяма, Хафиза и Хакани в пер. В. Державина (1969); «Розы», 5 романсов, сопр. с фп., сл. Г. Айги (1972); «Песенки-считалки», 5 песен для детей, гол. с фп., сл. Я. Сатуновского (1973); «Час души», поэма для большого дух. орк. и м.-сопр., сл. М. Цветаевой (1974, 2/1988); «Час души», муз. для уд., м.-сопр. и орк., сл. ее же (1976); Perception («Восприятие»), сопр., бар. и 7 стр., сл. Ф. Танцера (1983); «Письмо поэтессе Римме Далош», сопр. и влч., сл. Г. (1985); Hommage à T. S. Eliot («Посвящение Т. С. Элиоту»), сопр., клар., фаг., влт., стр. квинтет, сл. Элиота (1987, 2/1991); 2 песни из нем. нар. поэзии, м.-сопр., фл., влч. и клав. (1988); «Ангел...» (Ein Engel...), м.-сопр. и кб., сл. Э. Ласкер-Шюлер (1994); «Из видений Хильдегарды Бингенской» (Aus den Visionen der Hildegard von Bingen), м.-сопр. (1994); «Висельные песни» (Galgenlieder), 15 песен, м.-сопр., уд. и кб., сл. К. Моргенштерна (1996; 14 песен — тж. в ред. для гол., фл., уд., баяна и кб.).

Концерты и конц. пьесы: Detto II, влч. и анс. (1972); Концерт для фаг. и низких стр. (1975); Концерт для симф. и экстр. орк., с 3 сопр. и магн. записью стихов А. Фета (1976); Introitus, концерт для фп. с кам. орк. (1978); Offertorium, концерт для скр. с орк. (1980, 2/1982, 3/1986); «Семь слов», влч., баян и стр. (1982); «И: Празднество в разгаре», концерт для влч. с орк. по стихотв. Г. Айги (1993); «Музыка для флейты, струнных и ударных» (1994); Концерт для альта с орк. (1996); «Экспромт» (Impromptu), скр., фл. и стр. (1996); «В тени дерева», 2 кото, чжэнь и орк. (1998); «Два пути (посвящение Марии и Марфе)» (Two Paths [Dedication to Mary and Martha]), 2 альта и орк. (1999); «Под знаком Скорпиона», вариации на 6 гексахордов для баяна и орк. (2003); «...Обманчивый лик надежды и отчаянья» (...The Deceitful Face of Hope and Despair), фл. и орк. (2005); «Лира Орфея» (The Lyre of Orpheus), скр., уд. и стр. (2006); In tempus praesens («Во время нынешнее»), концерт для скр. с орк. (2007).

Др. произв. для орк.: «Поэма-сказка» (1971); «Ступени», орк. и чтецы (в записи), сл. Р. М. Рильке (1972, 2/1986, 3/1992); Te salutant, каприччо для экстр. орк. (1978); «Слышу... умолкло...» (Stimmen... verstummen...), симфония в 12 частях (1986); Pro et contra («За и против», 1989); «Ответ без вопроса» (Answer without Question), коллаж для 3 орк. (1989); «Фигуры времени» (1994); «Всадник на белом коне» (2002); «Свет конца» (The Light of the End, 2003); «Пир во время чумы» (2006).

Др. произв. для инстр. анс. (от 3 исполн.): Фп. квинтет (1957); 5 этюдов, арфа, кб. и уд. (1965); Concordanza, 10 исполн. (1971); 1-й стр. квартет (1971); Quattro, 2 трубы и 2 трбн. (1974); 2 баллады, 2 трубы и фп. (1976); Трио для 3 труб (1976); Квартет для 4 фл. (1977); Misterioso, 7 ударников (1977); «Юбиляция», 4 ударника (1979); «Сад радости и печали», фл., арфа, альт, чтец ad lib., сл. Ф. Танцера (1980); Descensio («Нисхождение», 3 трбн., уд., фп., арфа, чел. (1981); Quasi Hoquetus, альт, ф (или влч.) и фп. (1984); «В начале был ритм», 7 ударни (1984); 2-й стр. квартет (1987); 3-й стр. квартет (1987); С трио (1988); Silenzio («Молчание»), 5 пьес, баян, скр. и в (1991); «Чёт и нечет», 7 ударников с клав. (1991); «Слышишь ты нас, Луиджи [*Ноно*]? Вот танец, который станцует для те обыкновенная деревянная трещотка», 6 ударников (199 «Татарский танец», баян и 2 кб. (1992); 4-й стр. квартет, с ма (1993); «Размышление на хорал „И вот я пред троном Твои И. С. Баха» (Meditation über den Choral 'Vor deinen Thron tret hiermit' von J.S. Bach), клав. и стр. квинтет (1993); «Рано утр перед пробуждением», 7 кото (1993); In Erwartung («В ожи нии»), 4 сакс. и 6 ударников (1994); Quarternion, 4 влч. (199 Risonanza, 3 трубы, 4 трбн., орг. и 6 стр. (2001); «Размышле на тему BACH» (Reflections on the Theme BACH), стр. квар (2002); «Мираж: танцующее солнце» (Mirage: the Dancing Su 8 влч. (2002); «На краю пропасти» (On the Edge of Abyss), 7 в (2002); «Превращение» (Verwandlung), трбн., 4 сакс., влч., кб. тамтам (2004).

Для 2 инструменталистов: Allegro rustico, фл. и фп. (19 «Пантомима», кб. и фп. (1966); Соната для 2 ударников (19 «Музыка для клавесина и ударных инструментов из коллек Марка *Пекарского*» (1972); Rumore e Silenzio («Шум и Ти на»), клав. (или чел.) и уд. (1974); Соната для кб. и фп. (19 «Точки, линии и зигзаги», бас-клар. и фп. (1976); «По моти татарского фольклора», 3 цикла по 5 пьес, домра и фп. (19 Lamento, туба и фп. (1977); «Песня без слов», труба и (1977); Duo-sonata, 2 фаг. (1977); «Звуки леса», фл. и фп. (19 Detto I, соната для орг. и уд. (1978); In Croce («На Кресте»), и орг. (1979); 2 [дет.] пьесы, влт. и фп. (1979); «Радуйся!», со та для скр. и влч. (1981—88); «Танцовщик на канате», скр. и (1993).

Для фп.: Чакона (1962); Соната (1965); «Музыкальные рушки», 14 пьес для детей (1969); Toccata — troncata («Усе ная токката», 1971); Инвенция (1974).

Для др. инстр. соло: Соната для орг. (1969, 2/1978, орг. и под назв. Detto I); 10 этюдов (прелюдий), влч. (1974); «Свет и темное», орг. (1976); Сонатина, фл. (1978); De profundis, б (1978); Et ex-specto, соната для баяна (1985); Ritorno retr («Постоянное возвращение»), клав. (1997).

Электр. муз.: Vivente – non vivente («Живое — нежи 1970).

Обр. произв. др. композиторов (в т. ч. И. Штрауса и *Пьяц лы*), **муз. для кино** (в т. ч. к мультфильму Р. Давыдова «Мауг [1971] и кинофильму Р. Быкова «Чучело» [1983]).

Лит.: В. Холопова, Э. Рестаньо. София Губайдулина 1996); В. Ценова. Числовые тайны музыки Софии Губайду ной (М., 2000); В. Холопова. София Губайдулина. Путево тель (М., 2001); M. Kurtz. Sofia Gubaidulina. Eine Biog (Stuttgart, 2001).

Губерман (Huberman), Бронислав (19.12.1882, Ченстохова, — 15.6.1947, Веве). Польский скрипач. Учился в Варшаве, Берлине (преимущественно у известного скрипача польского происхождения Кароля Грегоровича [Gregorowicz, 1867—1921]), во Франкфурте-на-Майне, Париже. Выступал с 11 лет. В 1895 принял участие в прощальном венском гала-концерте легендарной певицы Аделины Патти (Patti, 1843—1919), исполнив Концерт Мендельсона. В 1896 сыграл Концерт Брамса в присутствии композитора, который высоко оценил это исполнение. В том же году с большим успехом дебютировал в США, год спустя — в России. Годы 1-й мировой войны провел в Австрии и Германии, после войны поселился в Берлине. До начала 1930-х регулярно выступал в печати и с лекциями, отстаивая идею европейского единства, позднее стал убежденным сионистом. В 1933 эмигрировал в Вену, в 1936 переехал в Тель-Авив, где основал Палестинский СО (будущий *Израильский ФО*). Широкую известность приобрело открытое письмо *Фуртвенглеру*, с которым Г. выступил летом 1933, стремясь обратить внимание мира на нацистскую практику дискриминации музыкантов по расовому признаку. Среди ансамблевых партнеров Г. в 1920—30-х — *Шнабель, Тертис, Хиндемит, Касальс, Пятигорский, Фойерман*. В 1940—45 Г. жил в США, последние годы провел в Швейцарии. Прижизненная репутация Г. была неоднозначна: многие авторитетные музыканты (в т. ч. *Тосканини, Вальтер*, Фуртвенглер) восхищались им, тогда как иные критиковали его за несовершенную технику, форсированный тон и исполнительские вольности. Судя по записям, Г., подобно многим скрипачам старой школы, был склонен к определенному маньеризму во фразировке; вместе с тем его тон, особенно в piano, насыщен и экспрессивен, а его интерпретациям шедевров скрипичной классики присущи сдержанный драматизм и внутренняя значительность, отличающие большого художника. Лучшие записи Г. относятся к концу 1920-х и 1-й половине 1930-х: концерты Баха и Моцарта (3-й) с Исаем Добровейном (Dobrowen, 1891—1953), Концерт Бетховена с *Сэллом* (1934), Концерт Чайковского с Вильгельмом Штайнбергом (Steinberg, 1899—1978), «Крейцерова соната» Бетховена с известным польским пианистом Игнацем Фридманом (Friedman, 1882—1948).

Лит.: I. Ibbeken, ed. The Listener Speaks: 55 Years of Letters from the Audience to Bronislaw Huberman (Ramoth Hashawim, 1961); I. Ibbeken, T. Avni, eds. An Orchestra is Born: the Founding of the Palestine Orchestra as Reflected in Bronislaw Huberman's Letters, Speeches, and Articles (Tel-Aviv, 1969).

Гудмен (Goodman), Бенни (собств. Бенджамин) (Дэвид) (30.5.1909, Чикаго, — 13.6.1986, Нью-Йорк). Американский кларнетист и руководитель джаз-бэндов. Родился в еврейской семье, первоначальное музыкальное образование получил в одной из чикагских синагог, ок. 1919—21 учился игре на кларнете у Франца Шёппа (Schoepp). В начале 1920-х играл в Чикаго с джаз-бэндом Austin High School Gang, с 1925 — с ансамблем Бена Поллака (Pollack). В 1928 переселился в Нью-Йорк и вскоре начал самостоятельную карьеру. В 1934 основал биг-бэнд, где играли как белые, так и афроамериканские музыканты, и привлек к сотрудничеству афроамериканца Флетчера *Хендерсона*, чьи аранжировки в течение нескольких лет определяли исполнительскую стилистику коллектива. Игра ансамбля Г. отличалась не только захватывающим *суингом*, но и чистотой интонации, слаженностью и сбалансированностью, беспрецедентными для джазовой культуры. В разгар моды на суинг (1936—39) бэнд Г. не имел себе равных по популярности, а Г. удостоился звания «король суинга». Он играл также в составе джазового трио (Benny Goodman Trio), которое в 1936 было преобразовано в квартет, позднее в секстет. В 1940 биг-бэнд Г. ненадолго распался, а в 1948—49 переключился на исполнение аранжировок в стиле *боп*, после чего был расформирован. В дальнейшем Г. собирал бэнды только для больших гастрольных поездок, в т. ч. в Южную Америку (1961), СССР (1962) и Японию (1964), но продолжал играть и записываться в составе небольших джазовых ансамблей. Великолепный джазовый импровизатор, Г. достиг значительных высот и в академическом репертуаре. По заказу Г. написаны трио *Бартока* «Контрасты» (на его премьере в 1939 партнерами Г. были сам Барток и *Сигети*), концерты для кларнета с оркестром *Хиндемита* (1947) и *Копленда* (1948); в 1963 Г. и *Бернстайн* первыми исполнили позднюю Сонату *Пуленка* для кларнета и фп. Дискография Г. включает примечательные записи произведений Моцарта (Квинтет K 581 с *Будапештским квартетом*, Концерт K 622 с оркестром п/у *Мюнша*), Вебера, Брамса, *Дебюсси, Нильсена, Стравинского* (*«Черный концерт»* п/у автора), *Мийо* и др.

Лит.: B. Crowther. Benny Goodman (London, 1988); J. L. Collier. Benny Goodman and the Swing Era (New York, 1991); R. Firestone. Swing, Swing, Swing: the Life and Times of Benny Goodman (New York, 1993).

Гуйваартс (Goeyvaerts), Карел (Август) (8.6.1923, Антверпен, — 3.2.1993, там же). Бельгийский композитор. Учился в Антверпенской консерватории (1943—47), затем (до 1950) в Парижской консерватории у *Мессиана* (анализ), *Мийо* (композиция) и Мартено (*волны Мартено*). В 1951 на летних курсах в *Дармштадте* в дуэте со *Штокхаузеном* сыграл свой первый зрелый опус — Сонату для 2 фп. Одна из частей этой сонаты выполнена в технике, близкой *сериализму*: Г. объединил элементы, заимствованные у *Веберна* (работа с «микросериями» одинакового интервального состава, симметрия, *пуантилизм*) и *Мессиана* (опыт серийной организации иных, помимо высотного, параметров звука). Его следующее произведение, Opus 2 для 13 инструментов (1951), — едва ли не первый в истории европейской музыки образец последовательного применения этой техники. Считается, что первые «сериальные» партитуры Штокхаузена («Перекрестная игра», *«Контра-пункты»*), а затем и его ранние электронные композиции, были сочинены под прямым влиянием Г., который оказался пионером также и в области *электронной музыки*. Г. трактовал электронику как средство, позволяющее максимально точно реализовать принципы многопараметрового сериализма; партитуру своей первой электронной пьесы он написал в 1952 (ее звуковое воплощение появилось лишь в 1982), две другие пьесы создал в 1953 и 1955 в кёльнской студии под руководством *Аймерта*, где тогда же работал и Штокхаузен. Общение Г. и Штокхаузена в

1951—56 документировано их перепиской (доступны преимущественно письма Штокхаузена к Г.). Со 2-й половины 1950-х Г. не играл столь заметной роли на европейской музыкальной сцене: некоторое время он работал менеджером авиакомпании, затем музыкальным продюсером, в 1985 возглавил Международную трибуну композиторов ЮНЕСКО, в 1992 занял должность профессора новой музыки Лёвенского университета. Все это время, с перерывами, продолжал сочинять, практически не возвращаясь к сериализму и пробуя свои силы во всевозможных техниках — от коллективной импровизации до квази-*минимализма* или, в терминологии самого Г., «развивающейся репетитивной техники». Именно в этой технике выполнены самые известные работы Г. — пять «Литаний»: № 1 для фп. (1979), № 2 для трех ударников (1980), № 3 для оркестра (1981), № 4 для сопрано и 5 инструментов, со словами Gloria in excelsis Deo (1982), и № 5 для клавесина и магнитофона или для нескольких клавесинов (1982). Заглавие «Литании» отсылает к архаической ритуальной форме, «репетитивной» по своей исконной природе; фактор «развития» выражается главным образом в том, что при каждом очередном повторении тематическая ячейка слегка меняется, либо обогащаясь новым элементом, либо что-то теряя (по завершении процесса «деконструкции» может вводиться новый тематический «модуль»). «Литании» Г. в целом более диссонантны, чем продукция американских минималистов, в них много пауз и нарушений ритмической регулярности, общий тон музыки — не столько «гипнотизирующий», сколько беспокойно-возбужденный. В последней «Литании», самой объемистой из всех (ок. 35 минут), порядок разделов, основанных на различных «модулях», определяется исполнителем (род *алеаторики*).

Материал значительной части опусов Г. (преимущественно инструментальных), созданных начиная с 1983, вошел в состав его главного произведения — оперы «Водолей» (Aquarius) для 8 сопрано, 8 баритонов и оркестра, в 2 актах, 10 сценах продолжительностью ок. 2 часов. Опера (подзаголовок — «апокалиптическая утопия») аллегорически представляет рождение нового человечества и его трудный путь к обретению Небесного Иерусалима. Либретто, авторства самого Г., основано на последних двух главах Откровения св. Иоанна Богослова. Певцы поют только в ансамбле, слова по большей части неразличимы (текст Откровения исполняется на восьми языках, семантически осмысленные слова и фразы слышны преимущественно в конце), суть действа проясняется через его внешнее оформление (сценографию, пантомиму). В гармоническом языке оперы достаточно отчетливо выражены тональные устои, ритмика в целом проста, местами на грани монотонности. «Водолей» иногда трактуется как очередной образец взаимовлияния Г. и Штокхаузена; в замысле театрализованной утопии Г. усматривается сходство с концепцией «совокупного произведения искусства» Штокхаузена — гепталогии *«Свет: семь дней недели»*. Завершенный в апреле 1992, «Водолей» был впервые поставлен уже после смерти автора (декабрь 1993, Антверпен).

Лит.: M. Delaere, ed. The Artistic Legacy of K. Goeyvaerts. A collection of essays // Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap, 48 (1994); M. Delaere. A Pioneer of Serial, Electronic and Minimal Music. The Belgian Composer K. Goeyvaerts // Tempo, 195 (1995).

Гулд (Гульд, Gould), Гленн (Герберт) (25.9.1932, Торонто, — 4.10.1982, там же). Канадский пианист, композитор, музыкальный писатель. Учился в Торонтской консерватории (1940—52), в т. ч. игре на фп. у Альберто Герреро (Guerrero, 1886—1959). Концертировал с 14 лет. В 1955 дебютировал в США. Первая пластинка Г., «Гольдберг-вариации» Баха, вышла в 1956 и стала новым словом в истории исполнительского искусства. Г. поразил фантастической беглостью пальцев, несравненным мастерством воспроизведения полифонической фактуры, живой, раскованной ритмикой, оригинальной манерой необычайно рельефной артикуляции с преобладанием non legato и минимальным использованием правой педали (местами это создает иллюзию «гибридного» инструмента, сочетающего черты фп. и клавесина), но прежде всего — духовной зрелостью, глубокой осмысленностью и религиозной сосредоточенностью интерпретации. Г. продолжал концертировать в Канаде и США, в 1957—59 совершил три гастрольные поездки по Старому Свету (первую из них начал с посещения Москвы и Ленинграда, где помимо концертов выступил с лекциями о новой западной музыке, в то время полузапрещенной в СССР), однако карьера странствующего виртуоза не соответствовала его натуре. Истовое отношение к процессу музицирования, любовь к художественному эксперименту, нежелание участвовать в суете концертной жизни, интерес к растущим возможностям техники звукозаписи и убежденность в том, что театрализованный ритуал публичного выступления не способен выдержать конкуренции с индустрией пластинок, побудили Г. в 1964 распрощаться с эстрадой и ограничить свою исполнительскую деятельность записями и выступлениями по радио и ТВ. В своей уникальной, легко узнаваемой (в т. ч. благодаря привычке подпевать себе) манере он записал основной корпус клавирной музыки Баха, причем некоторые произведения неоднократно в весьма непохожих истолкованиях; в предпоследний год жизни он осуществил еще одну запись «Гольдберг-вариаций», во многих отношениях отличную от первой, но столь же совершенную по выполнению и «трансцендентную» по стилю. Искусство Г. как интерпретатора старинной полифонической музыки увековечено также в записях ряда пьес Бёрда и Гиббонса (на фп.) и нескольких сюит Генделя (на клавесине). Другой излюбленной репертуарной сферой Г. была *Новая венская школа:* еще в 1952 он дал в Торонто концерт, целиком посвященный творчеству *Шёнберга*, а в 1958— первым записал всю его фортепианную музыку. По признанию Г., музыка, созданная между «Гольдберг-вариациями» и «Тристаном и Изольдой», была ему не близка; исключение он делал в основном для Гайдна, Бетховена и Мендельсона. Играл также отрывки из опер Вагнера в собственных переложениях для фп., отдельные произведения Брамса, Бизе (Ноктюрн и «Хроматические вариации»), Грига, раннего *Штрауса, Сибелиуса, Скрябина* (3-ю и 5-ю сонаты, несколько миниатюр), *Прокофьева* (7-ю сонату), *Хиндемита*, современных канадских композиторов. Склонность Г. к некоторой эксцентрич-

…сти, в т. ч. к чрезмерно быстрым и непривычно медленным темпам, нарочитому подчеркиванию побочных деталей и гротескно утрированной фразировке, особенно ярко проявилась в его исполнении сонат не слишком любимого им Моцарта; его трактовки произведений Баха, других венских классиков также далеко не бесспорны, но неизменно несут на себе печать его неповторимой, в своем роде цельной и гармоничной индивидуальности. Помимо фп. и клавесина Г. играл также на органе, а незадолго до смерти осуществил свою единственную студийную дирижерскую запись («Зигфрид-идиллия» Вагнера). Его ансамблевыми партнерами были, в частности, *Шварцкопф, Менухин, Роуз, Джульярдский квартет*, ряд канадских и американских вокалистов, которым Г. аккомпанировал в песнях Шёнберга, Хиндемита, Штрауса. Аранжировал для фп. оркестровые произведения Вагнера и *Равеля*, сочинял музыку (его самый крупный опус — насыщенный полифонией, слишком затянутый одночастный Струнный квартет, 1953—55; примечательна его масштабная полифоническая каденция к 1-й части 1-го концерта Бетховена). Выступал с публичными лекциями, писал статьи на разные темы, ставил телефильмы и радиопередачи. Был также способным актером и удачливым биржевым игроком. Посмертная популярность Г. нимало не уступает прижизненной (или, скорее, превосходит ее); о нем пишут беллетристику и снимают фильмы, а его записи продолжают пользоваться большим спросом. С 1987 в Торонто присуждается премия имени Г. (см. *Премии*).

Лит.: G. Payzant. Glenn Gould: Music and Mind (Toronto, 1984, 2/1992); T. Page, ed. The Glenn Gould Reader (Toronto, 1984, рус. пер.: Г. Гульд. Избранное [М., 2006]); M. Schneider. Glenn Gould, piano solo: Aria et trente variations (Paris, 1988, 2/1994); O. Friedrich. Glenn Gould: a Life and Variations (New York, 1989); E. Angilette. Philosopher at the Keyboard: Glenn Gould (Hightstown, NJ, 1992); J. P. L. Roberts, G. Guertin, eds. Glenn Gould: Selected Letters (Toronto, 1992); R. Pincoe, S. C. Willis, eds. Glenn Gould: Descriptive Catalogue of the Glenn Gould Papers/Catalogue raisonné du Fonds Glenn Gould (Ottawa, 1992); M. Siegemann. Glenn Gould: Leben und Werk (München, 1992); [Россе Г.] // Муз. академия, 1997, 2; K. Bazzana. Glenn Gould: The Performer in the Work (Oxford, 1997); R. Bergman, ed. The Glenn Gould Variations (Philadelphia, 1999); J. P. L. Roberts, ed. The Art of Glenn Gould (Toronto, 1999); Б. Монсенжон. Глен Гульд. Нет, я не эксцентрик! (М., 2003); K. Bazzana. Wondrous Strange: the Life and Art of Glenn Gould (Oxford, 2004, рус. пер.: К. Баззана. Очарованный странник. Жизнь и искусство Глена Гульда [М., 2007]); J. Cott. Conversations with Glenn Gould (Chicago, 2005).

Гульда (Gulda), Фридрих (16.5.1930, Вена, — 27.1.2000, Унтерзе). Австрийский пианист, композитор. В 1942 поступил в Венскую ВМШ, где учился у Йозефа Маркса (Marx, 1882—1964) (теория, композиция) и Бруно Зайдльхофера (Seidlhofer, 1905—1982) (фп.). Дебютировал в 1944, исполнив Концерт Шумана. В 1946 победил на международном *конкурсе* в Женеве. До начала 1960-х активно концертировал по всему миру, исполняя преимущественно Баха, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шопена, *Дебюсси* и *Равеля*. В середине 1950-х увлекся также джазовой импровизацией и композицией, позднее основал оркестр Eurojazz (1964) и джаз-рок-группу The Paradise Band (1990), выступал на международных джазовых фестивалях; играл также на флейте, баритон-саксофоне, электронных клавишных инструментах. С середины 1960-х чередовал выступления в качестве джазового и академического музыканта, а иногда совмещал разножанровые номера, в т. ч. с участием джазовых и рок-музыкантов, в рамках одного концерта. В своих интерпретациях традиционного репертуара Г. сохранил классическую чистоту стиля, мягкость туше и идеальную ровность ведения фразы, но стал чаще импровизировать украшения и каденции. Стремясь «демократизировать» концертный ритуал, Г. на публике нередко вел себя экстравагантно, на грани эпатажа, что, естественно, способствовало росту его популярности, особенно среди молодежи. Среди лучших и самых известных записей Г. — «Хорошо темперированный клавир» Баха, отдельные концерты Моцарта (в т. ч. с *Арнонкуром* и *Аббадо*), все сонаты Бетховена и большинство сонат Моцарта, экспромты и музыкальные моменты Шуберта, *«Прелюдии»* Дебюсси. Среди произведений Г. — «Сказки Головинского леса» (G'schichten aus dem Golowienerwald) в честь И. Штрауса для фп. (1975), Концерт для виолончели и духовых (1981, написан для Г. *Шиффа*), фортепианный «Концерт для самого себя» (Concerto for Myself, 1988), мюзиклы.

Его сыновья Пауль Г. (р. 25.10.1961, Вена) и Рико Г. (р. 9.4.1968, Цюрих) — пианисты.

Гурецкий (Górecki), Хенрык (Миколай) (р. 6.12.1933, Черница). Польский композитор. Учился в Катовицкой высшей музыкальной школе у *Шабельского* (1955—60), совершенствовался в Париже, в т. ч. у *Мессиана*. Во 2-й половине 1950-х Г., подобно другим значительным польским композиторам, чья молодость совпала с первыми фестивалями *Варшавская осень*, освоил новейшие западные техники композиции и вскоре уверенно занял позицию одного из лидеров молодого польского *авангарда* наряду с *Сероцким, Бердом* и *Пендерецким*. Его оркестровая партитура Scontri, выдержанная в технике, близкой *сериализму*, яркостью красок и резкостью звучаний выделяется на фоне остальной польской продукции того времени. Написанные 2—3 года спустя пьесы триптиха Genesis столь же радикальны по языку и насыщены контрастами, но более экономны по материалу; здесь Г. выступает адептом *сонористики*, ставшей на время ведущим течением польской музыки. Тенденция к интенсивности высказывания и экономии материала в условиях резко диссонантного «сонористического» языка нашла свое продолжение в «Рефрене» и цикле небольших камерно-инструментальных партитур под общим названием «Музычка». Тогда же (в 1960-х) в творчестве Г. наметилась линия, непосредственно связанная с традиционной религиозной культурой Польши и с польским фольклором («Три пьесы в старинном стиле», «Старопольская музыка»). С начала 1970-х (Ad matrem, вторая часть двухчастной 2-й симфонии [«Коперниковской»]) эта линия стала преобладающей. Отныне как небольшие пьесы, так и монументальные композиции Г. строятся преимущественно на основе простого модального материала. Музыка Г. 1970—90-х с ее повторяющимися благозвучными гармоническими последо-

ваниями, лаконичными диатоническими мотивами и четко размеренными ритмами принадлежит к характерным проявлениям т. н. *новой простоты*. Самое известное произведение Г. — 3-я симфония (*«Симфония скорбных песен»*) для сопрано с оркестром, впервые исполненная в 1977, но ставшая всемирно популярной в 1990-х, когда диск с ее записью п/у Дэвида Зинмана (Zinman) побил все рекорды продаж, опередив даже многие бестселлеры легкой музыки. Музыка симфонии, особенно во 2-й и в 3-й частях, не чужда сентиментальности (1-я часть, основанная на технике канона, стилистически строже), однако благодаря сдержанному темпераменту и чувству формы Г. удерживается от прямого *китча*. Иная, «сангвиническая» и юмористическая сторона индивидуальности Г. нашла свое яркое выражение в некоторых более поздних партитурах (Концерт для клавесина или фп. со струнным оркестром, «Маленький реквием для некоей польки» [имеется в виду танец] для фп. и инструментального ансамбля).

В 1968—79 Г. преподавал в Катовицкой ВМШ (с 1975 был ее ректором).

Для хора (в т. ч. с солистами) с сопров.: «Эпитафия» (Epitafium) соч. 12, с фл.-пикк., трубой, уд. и альтом, сл. Ю. Тувима (1958); Ad matrem соч. 29, с сопр. и орк., сл. Г. (1971); 2-я симфония («Коперниковская симфония» [Symfonia Kopernikowska]) соч. 31, с сопр., бар. и орк., сл. Коперника и тексты Пс. 145, 6, 135 (1972); Beatus vir соч. 38, с бар. и орк., тексты Пс. 142, 30, 37, 66, 33 (1979); Salve, Sidus Polonorum, кантата о св. Войцехе (Адальберте) соч. 72, с орг., 2 фп. и уд. (1997); «Хвалебная песнь» (Lobgesang) соч. 76, с колокольчиками (2000).

Для хора a cappella: Euntes ibant et flebant соч. 32, тексты Пс. 125, 6, 94 (1972); 2 песни соч. 33, сл. Ю. Тувима (1972); «Аминь» (Amen) соч. 34 (1975); обр. народных песен соч. 39, 45, 46, 49—51, 54, 56 и без № опуса (1979—86); Miserere соч. 44 (1981); «На Ангел Господен бьют колокола» (Na Anioł Pański biją dzwony) соч. 57, сл. К. П. Тетмайера (1986); Totus Tuus соч. 60, сл. М. Богуславской (1987); «Приди, Дух Святой» (Przybądź Duchu Swięty) соч. 61 (1988); «Пять курпёвских песен» (Pięć pieśni kurpiowskich, 1999, обр. для стр. квартета 2007); «Песня катынских семей» (Pieśń rodzin katyńskich) соч. 81 (2004).

Для гол. с сопров.: 3 песни соч. 3, гол. и фп., сл. Ю. Словацкого и Ю. Тувима (1956); «Ноктюрн» (Nokturn) соч. 42a, гол. и фп., сл. Ф. Гарсиа Лорки (1956); Monologhi («Монологи») соч. 16, сопр. и 3 группы инстр., сл. Г. (1960); Genesis III: Monodramma соч. 19 № 3, сопр., 13 металлофонов и 6 кб. (1963); 2 духовные песни соч. 30, бар. и фп. или орк., сл. М. Скварницкого (1971); 3-я симфония («Симфония скорбных песен» [Symfonia pieśni żałosnych]) соч. 36, сопр. и орк., сл. Х. В. Блажусяк и анон. (1976); «Малагенья» (Malagueña) соч. 42б, гол. и фп., сл. Ф. Гарсиа Лорки (1980); «Благословенные малиновые песни» (Błogosławione pieśni malinowe) соч. 43, гол. и фп., сл. Ц. Норвида (1980); 2 песни соч. 48, гол. и фп., сл. Ю. Словацкого (1983); O Domina Nostra, «Медитации о Ясногорской Богородице» (Medytacje o Jasnogórskiej Pani Naszej) соч. 55, сопр. и орг., сл. Г. (1985); «Доброй ночи» (Good Night) соч. 63, сопр., альт. фл., фп., 3 тамтама, сл. Шекспира (1990); «Три фрагмента» (Trzy fragmenty) соч. 69, гол. и фп., сл. С. Выспяньского (1996); песни без номера опуса.

Для орк.: «Песни о радости и ритме» (Pieśni o radości i rytmie) соч. 7, 2 фп. и кам. орк. (1956, 2/1960); 1-я симфония «1959» соч. 14, уд. и стр. (1959); Scontri («Встречи») соч. 17 (1960); «Три пьесы в старинном стиле» (Trzy utwory w dawnym stylu), стр. (1963); Choros I соч. 20, стр. (1964); «Рефрен» (Refren) соч. 21 (1965); «Старопольская музыка» (Muzyka staropolska) соч. 24, медн. и стр. (1969); Canticum graduum соч. 27 (1969); «Три танца» (Trzy tańce) соч. 34 (1973); Концерт для клав. (фп.) и стр. соч. 40 (1980); Концерт-кантата для фл. с орк. соч. 65 (1992); Quasi una Fantasia соч. 78, стр., обр. 2-го стр. квартета соч. 64 (2002); фанфары.

Для 2—15 инструменталистов: Токката соч. 2, 2 фп. (1955); Вариации для скр. и фп. соч. 4 (1956); Quartettino соч. 5, 2 фл., гоб., скр. (1956); Сонатина для скр. и фп. соч. 8 (1956); Соната для 2 скр. соч. 10 (1957); Концерт для 5 инстр. и стр. квартет соч. 11 (1957); 5 пьес для 2 фп. соч. 13 (1959); Genesis I: Elementi соч. 19 № 1, стр. трио (1962); Genesis II: Canti strumentali соч. 19 № 2, 15 исполн. (1962); «Музычка-1» (Muzyczka 1) соч. 22, 2 трубы и гит. (1967); «Музычка-2» соч. 23, 4 трубы, 4 трбн., 2 фп., уд. (5 исполн.) (1967); «Музычка-3» соч. 25, не менее 3 альтов (1967); «Музычка-4, или Концерт для тромбона» (Koncert puzonowy) соч. 28, трбн., клар., влч. и фп. (1970); 3 маленькие пьесы для скр. и фп. соч. 37 (1977); «Колыбельные и танцы» (Kołysanki i tańce) соч. 47, скр. и фп. (1982); Lerchenmusik («Жаворонковая музыка») соч. 53, клар., влч., фп. (1985); «Тебе, Энн-Лилл» (Dla Ciebie, Anne-Lill) соч. 58, фл. и фп. (1986); «Ария „оперная сцена"» (Aria „scena operowa") соч. 59, туба, фп., тамтам, большой барабан (1987); 1-й стр. квартет «Уже смеркается» (Już się zmierzcha) соч. 62 (1988); 2-й стр. квартет Quasi una Fantasia соч. 64 (1992); «Маленький реквием для некоей польки» (Małe requiem dla pewnej polki) соч. 66, фп. и 13 инстр. (1993); 3-й стр. квартет «...поют песни» (...pieśni śpiewają) соч. 67, по В. Хлебникову (1995—2005); «Валентинка» (Walentynka) соч. 70, фл. и колокольчик (1996); Kleine Phantasie («Маленькая фантазия») соч. 73, скр. и фп. (1997).

Для инстр. соло: 4 прелюдии соч. 1, фп. (1955); Соната для фп. соч. 6 (1956); 2 пьесы соч. 9, фп. (1956); 8 пьес соч. 52, фп. (1956, 1957, 1961, 1990); «Три диаграммы» (Trzy diagramy) соч. 15, фл. (1959); «Диаграмма-4» (Diagram IV) соч. 18, фп. (1961); «Кантата» (Kantata) соч. 26, орг. (1968); «Мазурки» (Mazurki) соч. 41, фп. (1980); Интерменцо, фп. (1990).

Лит.: B. Maciejewski. H. M. Górecki: his Music and Our Time (London, 1994); A. Thomas. Górecki (Oxford, 1997, польск. пер. Kraków, 1998).

Гутман, Наталия Григорьевна (р. 14.11.1942, Казань). Русская виолончелистка. В 1964 окончила Московскую консерваторию по классу Галины Козолуповой (1912—1991), совершенствовалась у *Ростроповича*. В 1967 Г. и пианист, ученик *Нейгауза* Алексей Наседкин (р. 1943) стали победителями *конкурса* камерных ансамблей в Мюнхене. Особое влияние на Г. оказал С. *Рихтер* — в 1970—80-х постоянный ансамблевый партнер Г. и ее мужа *Кагана*. В репертуаре Г., включающем практически всю виолончельную классику, заметное место занимает и новая музыка; для Г. и/или для дуэта Кагана и Г. писали, в частности, *Денисов*, *Губайдулина*, *Шнитке* и *Мансурян*. О достоинствах Г. как серьезного, в высшей степени ответственного интерпретатора с сильной, волевой индивидуальностью свидетельствуют ее записи виолончельных концертов с такими дирижерами, как *Заваллиш*, *Мазур*, *Аббадо* и *Темирканов*, а также многочисленные, сделанные преимущественно с концертов, ансамблевые записи с Рихтером (в т. ч. сонаты Се-

Санса, *Прокофьева* и *Бриттена*), *Аргерич, Эшенбахом,* Наседкиным, *Любимовым,* пианисткой Элисо Вирсаладзе (р. 1942), пианистом Василием Лобановым (р. 1947), Каганом, *Башметом, Бруннером* и другими выдающимися инструменталистами. В 1989 Г. и Каган обосновались в Мюнхене; с 1991 в Кройте близ Мюнхена под художественным руководством Г. проходит фестиваль им. Кагана. В 1992 Г. и Аббадо основали ежегодные Берлинские встречи (Berliner Begegnungen), в ходе которых молодые музыканты играли камерную музыку с известными артистами. Преподает, в т. ч. в Московской консерватории (профессор основанного Любимовым факультета исторического и современного исполнительского искусства).

Галуэй (Галуэй, Galway), сэр Джеймс (р. 8.12.1939, Белфаст). Североирландский флейтист, дирижер. Учился в Лондоне и в Париже, в т. ч. у *Рампаля*. В 1961—69 играл в лондонских оркестрах. В 1969—75 — 1-я флейта *Берлинского ФО* п/у *Караяна*. С 1975 концертирует как солист и ансамблист, эпизодически дирижирует камерными оркестрами. Своей популярностью, почти беспрецедентной для академического виртуоза-духовика, Г. обязан не только мастерским интерпретациям классики (об исключительно богатом тоне и о безграничной виртуозности Г. свидетельствуют хотя бы его записи концертов Моцарта п/у *Мэрринера* и сонат Франка [флейтовая версия Скрипичной сонаты A-dur] и *Прокофьева* в ансамбле с *Аргерич*), но и исполнению аранжированных для флейты народных и эстрадных песен и общеизвестных классических пьес. Охотно выступает со звездами *поп-музыки,* в т. ч. на крупных международных политических мероприятиях. Преподает, участвует в развлекательных музыкальных телепрограммах. Для Г. пишут некоторые современные композиторы, однако он избегает музыки, выполненной с использованием «авангардных» приемов.

Гюден (Gueden), Хильде, собств. Хульда Гайрингер (Geiringer) (15.9.1917, Вена, — 17.9.1988, Клостернойбург). Австрийская певица (сопрано). Училась в Венской консерватории, в 1937 дебютировала в оперетте, 2 года спустя — в опере (Керубино в Цюрихе). С 1941 пела в Мюнхене, затем в Италии (1942—46), Зальцбурге (с 1946), *Венской гос. опере, Метрополитен-опера* (1951—60) и др. О выдающихся достоинствах Г. в амплуа оперной инженю свидетельствуют ее обаятельные, стилистически выверенные, вокально отшлифованные интерпретации партий Сюзанны, Церлины, Памины, Адины, Евы, Джильды, Микаэлы, Софи, Зденки из *«Арабеллы»*, увековеченные в 1950-х п/у крупных дирижеров, в т. ч. Э. *Клайбера* (классические «Свадьба Фигаро» и *«Кавалер розы»*) и *Кнаппертсбуша* («Майстерзингеры»). Репертуар Г. включал также партии колоратурного плана (Цербинетта), роли в венских операттах и в операх современных композиторов, в т. ч. *Стравинского* (Г. исполнила роль Энн Трулав в американской премьере *«Похождений повесы»* п/у *Райнера* [1953] и записалась в этой опере п/у автора), *Блахера* и *Бриттена,* Lieder, партии в крупных вокально-оркестровых произведениях.

Гяуров, Николай (13.9.1929, Велинград, — 2.6.2004, Модена). Болгарский певец (бас). Учился в Болгарии, затем в Ленинградской и Московской консерваториях. В 1955 дебютировал в Софии. Благодаря насыщенному, звучному голосу, блестящей вокальной технике и эмоциональной манере пения и сценической игры стал одним из популярнейших исполнителей итальянского, русского и французского оперного репертуара; в годы своего расцвета (1960—80-е) пел на всех ведущих сценах мира. Самые известные партии Г. — Дон Жуан, Дон Базилио, Де Сильва («Эрнани» Верди), Филипп II, Фиеско, Борис Годунов, Иван Хованский, Мефистофель в «Фаусте» Гуно и «Мефистофеле» Бойто, Дон Кихот в одноименной опере Массне. Среди выдающихся записей с участием Г. — «Дон Жуан» п/у *Клемперера,* «Дон Карлос» п/у *Шолти* (с *Бергонци, Тебальди* и *Фишером-Дискау*), Реквием Верди п/у *Джулини, Караяна* и *Аббадо,* «Фауст» п/у *Претра* (с *Доминго* и *Френи,* на которой Г. был женат), «Борис Годунов» в редакции Римского-Корсакова п/у Караяна, «Хованщина» п/у болгарского дирижера Эмила Чакырова (1948—1991).

Д

«Давние голоса детей» (Ancient Voices of Children). Вокальный цикл *Крама* для меццо-сопрано, дисканта, гобоя (также губной гармоники), мандолины, арфы, музыкальной пилы, электрического фп. (также игрушечного рояля) и ударных (3 исполнителя), слова Федерико Гарсиа Лорки на испанском языке. Последний и самый крупный в ряду опусов на тексты Гарсиа Лорки, составивших основную продукцию Крама между 1963 и 1970. Первое исполнение — 31 октября 1970, Вашингтон, Библиотека Конгресса, солистка *Де Гаэтани*, Камерный ансамбль современной музыки (Contemporary Chamber Ensemble), дирижер Артур Уайсберг (Weisberg, 1931—2009). Произведение включает 5 вокальных частей с инструментальными интерлюдиями между частями 1 и 2 («Танцы древней Земли» [Dances of the Ancient Earth]) и 4 и 5 («Танец призраков» [Ghost Dance]). Продолжительность звучания цикла — 27 минут. В исполнении интерлюдий, а также части 3, имеющей подзаголовок «Танец священного круговорота жизни» (Dance of the Sacred Life-Cycle), может участвовать танцовщица. Дискант все время поет из-за сцены и лишь в самом конце присоединяется к певице на сцене. Предусмотрена «подготовка» некоторых инструментов: одна пара струн мандолины настроена на четверть тона ниже остальных, в 1-й интерлюдии используется арфа со струнами, обернутыми бумагой. Изобилующая широкими скачками и колоратурными пассажами партия меццо-сопрано рассчитана на виртуозную технику Де Гаэтани. Среди использованных в произведении необычных исполнительских приемов — пение в мегафон и в открытый корпус рояля, glissando по струнам рояля, микрохроматические сдвиги в партиях гобоя, арфы, мандолины; инструменталистам часто предписывается петь, кричать, шептать. Обычная для Крама тенденция к смешению стилей проявляется в цитировании *Равеля* (ритм *«Болеро»* в части 3), Баха (ария Bist du bei mir у игрушечного рояля в части 4), *Малера* (видоизмененный, с «ориентальным» оттенком, мотив из финала *«Песни о земле»* в последней части), в реминисценциях южноиспанской музыки традиции фламенко и в использовании элементов, почерпнутых из фольклора американских индейцев и традиционной китайской и японской придворной музыки.

Даллапиккола (Dallapiccola), Луиджи (3.2.1904, Пизино-д'Истрия, ныне Пазин, — 19.2.1975, Флоренция). Итальянский композитор. В 1917—18 семья Д. была интернирована в Грац; знакомство с операми Моцарта и Вагнера, которые шли в местном оперном театре, побудило Д. выбрать профессию музыканта. В 1920—22 Д. учился в Триесте у Антонио Иллерсберга (Illersberg, 1882—1953) и увлекся музыкой *Дебюсси* и старых итальянских мастеров (Монтеверди, Джезуальдо). В 1923 поступил во Флорентийскую консерваторию, где его педагогом по композиции до 1924 был Роберто Казираги (Casiraghi), а с 1929 по 1931 — Вито Фраццы (Frazzi, 1888—1975). Преподавал игру на фп. там же (1934—67) и композицию в США (где неоднократно подолгу бывал, начиная с 1951), Австрии, Аргентине и др. Среди многочисленных учеников Д. — *Смит-Бриндл, Берио, Буссотти*. В 1920—40-х концертировал как пианист, в т. ч. в дуэте со скрипачом Сандро Матерасси (Materassi).

Смолоду Д. работал главным образом в вокальных жанрах. Стиль ранних произведений Д. свидетельствует о его увлечении полифонией Возрождения; вершина «неоархаики» раннего Д. — мастерски стилизованные «Шесть хоров на слова Микеланджело Буонарроти-младшего» (племянника Микеланджело). Решающую роль в творческом становлении Д. сыграло знакомство с музыкой *Шёнберга, Бузони, Малера, Берга* и *Веберна* (с двумя последними Д. позднее общался лично). В середине 1930-х Д. первым из итальянских композиторов стал пользоваться элементами *додекафонии*, поначалу (в последних из упомянутых «Шести хоров») ограничиваясь мелодическими рядами из 12 неповторяющихся звуков в контексте преимущественно диатонического музыкального языка. В несколько более поздних «Трех лаудах» для сопрано и инструментального ансамбля 12-тоновые ряды и диатоника сочетаются более искусно и

разнообразно, намечаются признаки *серийной техники* (инверсии, ракоходы). Материал «Трех лауд» использован в опере «Ночной полет», экспрессивная музыка которой отмечена влиянием *«Воццека»*. Стилистически существенны музыке Берга и самые значительные произведения следующего десятилетия, посвященные важнейшей для Д. — убежденного антифашиста — теме свободы: хоровые *«Тюремные песни»* и опера *«Узник»*. Как в «Тюремных песнях», так и в «Узнике», а также в относящемся к тому же периоду трех небольших камерно-вокальных циклах «Из греческой лирики», додекафония применяется более систематически, при этом в составе додекафонных серий Д. часто встречаются диатонические последовательности, а вокальная мелодика Д. явственно обнаруживает свои итальянские (в «Узнике» — романтически-оперные) корни. В дальнейшем 12-тоновая техника Д. стала более строгой и приблизилась к технике Веберна; о Веберне напоминают и такие особенности музыки Д. 1950—60-х, как изысканная тембровая атмосфера и детализированное — местами на грани *пуантилизма* — инструментальное письмо. Вместе с тем его вокальные опусы этого времени весьма разнообразны по содержанию словесных текстов, тембровому колориту, композиционному решению целого; в одних партитурах преобладает возвышенно-религиозный тон, в других он нарушается резкими вторжениями экспрессивного материала (подобного рода яркими контрастами особенно богат пятичастный «Концерт на Рождественскую ночь 1956 года» для камерного оркестра с обрамляющим сопрано в четных частях). Просветленно-созерцательная, философски углубленная манера, свойственная позднему творчеству Д., впечатляюще воплотилась в монументальной опере «Улисс», где античный сюжет трактуется сквозь призму современного экзистенциализма; Д. считал «Улисса» главным делом своей жизни. Впрочем, многословие текста, абсолютное преобладание сдержанных темпов и почти полное отсутствие рельефных, запоминающихся лейтмотивов отрицательно сказываются на опере, делая ее музыку — несмотря на все богатство, многообразие и утонченность использованных в ней оркестровых красок и пластическую выразительность линий в вокальных и инструментальных партиях — чрезмерно монотонной на весьма обширных пространствах. В этом отношении «Улисс» выгодно отличается от двух первых опер Д. (примечательно, что финальный монолог Одиссея — катарсис оперы — включает цитату из раннего «Ночного полета»). Из инструментальных опусов Д. наиболее известна «Музыкальная тетрадь Анналиберы» (имя дочери Д.) — сборник фортепианных миниатюр, стилистически родственных пьесам Шёнберга из соч. 11 и 19, — и изящная «Маленькая ночная музыка» для оркестра или ансамбля. В более масштабных оркестровых партитурах — виолончельном концерте «Диалоги» и оркестровом цикле «Три вопроса с двумя ответами» (его материал вошел в партитуру «Улисса») — Д. сочетает свободно трактуемую додекафонию с широким симфоническим развитием в рамках «нарративной» (повествовательной) драматургии. В «Трех вопросах...» последняя переходит в прямую программность, навеянную экзистенциальной философией: на 1-й и 3-й разделы цикла (с подзаголовками «Кто я?» и «Кто ты?») «отвечают» четные разделы (соответственно «Одиночество» и «Боль»), тогда как последний вопрос («Кто мы?») остается без ответа. Особняком стоят две «Тартинианы» — редкие в послевоенном творчестве Д. образцы прямого *неоклассицизма*.

Оперы: «Ночной полет» (Volo di notte), одноакт., либр. Д. по А. де Сент-Экзюпери (1939, пост. 1940, Флоренция); «Узник» (Il prigioniero), одноакт. с прологом, либр. Д. по О. Вилье де Лиль-Адану и Ш. де Костеру (1944—48, пост. 1950, Флоренция); «Улисс» (Ulisse), в 2 актах с прологом, либр. Д. по Гомеру (нач. в 1960, пост. 1968, Зап. Берлин).

Др. произв. для муз. театра: «Марсий» (Marsia), одноакт. балет, либр. А. М. Милосса (1943, пост. 1948, Венеция); «Иов» (Job), одноакт. мистерия («свящ. предст.»), либр. Д. по Кн. Иова (1950, Рим).

Хор. муз.: ранние неопубл. произв. (1927—30); «Лето» (Estate), муж. хор, сл. Алкея в итал. пер. (1932); «Шесть хоров Микеланджело Буонарроти-младшего» (Sei cori di Michelangelo Buonarroti il giovane), хор, инстр. анс., орк. (1933—36); «Тюремные песни» (Canti di prigionia), хор, 2 фп., 2 арфы и уд., сл. Марии Стюарт, Боэция и Дж. Савонаролы (1938—41); «Песни освобождения» (Canti di liberazione), хор и орк., сл. Себастьяна Кастеллио, из Кн. Исход и бл. Августина (1951—55); Requiescant («Да упокоятся»), хор и орк., сл. из Мф., О. Уайлда и Дж. Джойса (1958); Tempus destruendi — Tempus aedificandi («Время разрушать — время строить»), хор a cappella, сл. Паулина Аквилейского (VIII—IX в.) и Дермата (XI в.) (1971).

Др. вок. муз.: ранние неопубл. песни (1924—33); «Партита» (Partita), сопр. и орк., ср.-век. лат. текст (1932); «Три этюда» (Tre studi), сопр. и кам. орк., сл. из фин. эпоса «Калевала» в итал. пер. (1932); «Развлечение в 4 упражнениях» (Divertimento in 4 esercizi), сопр., фл., гоб., клар., альт, влч., сл. анон., XIII в. (1934); «Три лауды» (Tre laudi), сопр. или тен. и 12 инстр., сл. Лаударио деи Баттути из Модены, XIII в. (1936—37); «Из греческой лирики» (Liriche greche), сл. античных поэтов в пер. С. Квазимодо: «Пять фрагментов из Сафо» (Cinque frammenti di Saffo), м.-сопр. и 13 инстр. (1942), «Шесть песен Алкея» (Sei carmina Alcaei), м.-сопр. и 11 инстр. (1943), «Два стихотворения Анакреона» (Due liriche di Anacreonte), м.-сопр., 2 клар., альт и фп. (1945); «Ронсеваль» (Rencesvals), м.-сопр. или бар. и фп., сл. из ср.-век. эпоса «Песнь о Роланде» (1946); «Четыре стихотворения А. Мачадо» (Quattro liriche di Antonio Machado), сопр. и фп. (1948, обр. с кам. орк. 1964); «Три поэмы» (Tre poemi), сопр. и 14 инстр., сл. Дж. Джойса в итал. пер. Э. Монтале, Микеланджело и А. Мачадо в итал. пер. Д. (1949); «Песни на стихи Гёте» (Goethe Lieder), м.-сопр. и 3 клар. (1953); «К Матильде» (An Mathilde), сопр. и орк., сл. Гейне (1955); «Пять песен» (Cinque canti), сл. античных поэтов в пер. С. Квазимодо (1956); «Концерт на Рождественскую ночь 1956 года» (Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956), сопр. и кам. орк., сл. Якопоне да Тоди, XIII в. (1957); «Молитвы» (Preghiere), бар. и кам. орк., сл. М. Мендеса в итал. пер. (1962); «Слова св. Павла» (Parole di San Paolo), м.-сопр. и 11 инстр., текст из 1 Кор. (1964); Sicut umbra («Словно тень»), м.-сопр. и 12 инстр., сл. Х. Р. Хименеса (1970); «Прощание» (Commiato), сопр. и 15 инстр., сл. Б. Латини[?] (1972).

Для орк.: «Маленький концерт для Мюриэль Куврё» (Piccolo concerto per Muriel Couvreux), фп. и кам. орк. (1941); «Две пьесы» (Due pezzi, 1947, орк. версия «Двух этюдов» для скр. и фп.); «Тартиниана» (Tartiniana), скр. и орк., по Тартини (1951); Вариации (1954, орк. версия «Музыкальной тетради Аннали-

беры» для фп.); «Маленькая ночная музыка» (Piccola musica notturna, 1954, обр. для фл., гоб., клар., арфы, чел. и стр. трио — 1961); «Вторая Тартиниана» (Tartiniana seconda), скр. и орк. или фп. (1956); «Диалоги» (Dialoghi), влч. и орк. (1960); «Три вопроса с двумя ответами» (Three Questions with Two Answers, 1962).

Др. инстр. муз.: «Музыка для 3 фп. (Гимны)» (Musica per tre pianoforti [Inni], 1935); «Каноническая сонатина» (Sonatina canonica) для фп. по Паганини (1943); «Чакона, интермеццо и адажио» (Ciaccona, intermezzo e adagio) для влч. (1945); «Два этюда» (Due studi) для скр. и фп. (1947, орк. версия под назв. «Две пьесы» 1947); «Три эпизода» (Tre episodi) для фп. из балета «Марсий» (1949); «Музыкальная тетрадь Анналикберы» (Quaderno musicale di Annalibera) для фп. (1952, орк. версия под назв. «Вариации» 1954).

Ст., эссе, лекции о муз., собраны в кн. Appunti, incontri, meditazioni («Заметки, встречи, размышления») (Milano, 1970), Parole e musica (Milano, 1980).

Лит.: R. Vlad. Luigi Dallapiccola (Milan, 1957, на англ. яз.); P. Michel. Luigi Dallapiccola (Genève, 1996); R. Fearn. The Music of Luigi Dallapiccola (Woodbridge, 2003); S. Sablich. Luigi Dallapiccola (Palermo, 2004).

Далькроз — см. *Жак-Далькроз.*

Дальхауз (Dahlhaus), Карл (10.6.1928, Ганновер, — 13.3.1989, Западный Берлин). Немецкий музыковед, одна из самых масштабных и влиятельных фигур в музыкальной науке 2-й половины XX в. Учился во Фрайбурге и в Гёттингене, где в 1953 защитил диссертацию о мессах Жоскена Депре. Был литературным консультантом гёттингенского Немецкого театра (1950—58), работал в редакции газеты Stuttgarter Zeitung (1960—62) и в Кильском университете (1962—66), где защитил свою вторую диссертацию (о происхождении гармонической тональности, 1966, опубл. 1968). В 1967 сменил *Штукеншмидта* в качестве профессора истории музыки западноберлинского Технического университета. Основная сфера научной деятельности Д. — история музыкальной культуры Нового времени, прежде всего XIX—XX вв. В поле зрения Д., помимо творчества композиторов, составивших славу европейской музыки, и их менее значительных «сателлитов», неизменно находился культурно-исторический фон: музыкально-теоретические и эстетические идеи, функционирование музыки в общественной жизни, музыка быта. Труды Д. весьма многообразны с точки зрения литературного стиля; музыковедческое творчество Д. в целом характеризуется методологической гибкостью и отстраненно-критическим отношением к любым устоявшимся схемам и концепциям. Д. руководил изданием ПСС Вагнера, был редактором и составителем ряда музыкальных антологий, энциклопедий, продолжающихся изданий, участвовал в деятельности различных музыкально-общественных организаций.

ПСС в 11 томах: Gesammelte Schriften. Erste Gesamtausgabe aller Schriften von Carl Dahlhaus. Hermann Danuser, Hrsg., in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch (Laaber, 2000–2007).

Осн. труды (указ. год 1-го изд.): Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität («Происхождение гармонической тональности») (Kassel, 1968); Musikästhetik («Музыкальная эстетика») (Köln, 1967); Analyse und Werturteil («Анализ и оценка») (Mainz, 1970); Richard Wagners Musikdramen («Музыкальные драмы Вагнера») (Velber, 1971); Wagners Konzeption des musikalischen Dramas («Вагнеровская концепция музыкальной драмы») (Regensburg, 1971); Wagners Ästhetik («Эстетика Вагнера») (Bayreuth, 1971); Melodielehre («Учение о мелодии»), в соавт. с Л. У. Абрахамом (Abraham) (Köln, 1972); Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik («Исследования о теории и истории музыкальной ритмики и метрики»), в соавт. с Э. Апфелем (Apfel), в 2 томах (München, 1974); Zwischen Romantik und Moderne («Между романтизмом и модерном») (München, 1974); Some Models of Unity in Musical Form («Некоторые модели целостности в музыкальной форме») // Journal of Music Theory, XIX (1975); Grundlagen der Musikgeschichte («Основы истории музыки») (Köln, 1977); Die Idee der absoluten Musik («Идея абсолютной музыки») (Kassel, 1978); Schönberg und andere: gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik («Шёнберг и другие: избранные работы о новой музыке»), ст. разных лет (Mainz, 1978); Die Musik des 19. Jahrhunderts («Музыка XIX века») (Wiesbaden, 1980); Musikalischer Realismus: zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts («Музыкальный реализм: к истории музыки XIX в.») (München, 1982); Vom Musikdrama zur Literaturoper: Aufsätze zur neueren Operngeschichte («От музыкальной драмы к литературной опере: работы по истории современной оперы»), ст. разных лет (München, 1983); Im Namen Schenkers («Именем *Шенкера*») // Die Musikforschung, 36 (1983); Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert, I («Теория музыки в XVIII—XIX вв.», часть I) (Darmstadt, 1984); Ludwig van Beethoven und seine Zeit («Бетховен и его время») (Laaber, 1987); Klassische und romantische Musikästhetik («Классическая и романтическая музыкальная эстетика»), ст. разных лет (Laaber, 1988); ст. о гармонии и полифонии Баха и др. комп. XVI—XVIII вв., о теории ритма XVI—XVII вв., о муз. театре XVIII—XX вв., об отд. произв. комп. XIX и XX вв., о разл. аспектах теории и эстетики новой муз. и др.

Осн. справочные и учебные изд. под ред. Д.: Einführung in die systematische Musikwissenschaft («Введение в систематическое музыкознание») (Köln, 1971); Funkkolleg Musik (радиолекции) (Weinheim, 1977—78); Brockhaus-Riemann-Musiklexikon (муз. энциклопедический словарь), соредактор Г. Г. Эггебрехт (H. H. Eggebrecht) (Wiesbaden und Mainz, 1978—79); Neues Handbuch der Musikwissenschaft («Новое руководство по музыковедению»), соредактор Г. Данузер (Danuser) (Laaber, 1980—95); Systematische Musikwissenschaft («Систематическое музыкознание»), соредактор Х. де ла Мотт-Хабер (de la Motte-Haber) (Laaber, 1982); Was ist Musik? («Что есть музыка?»), соредактор Г. Г. Эггебрехт (H. H. Eggebrecht) (Wilhelmshaven, 1985); Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters (энциклопедия муз. театра), соредактор З. Дёринг (Döhring) (München, 1986–97); Funkkolleg Musikgeschichte: Europäische Musik vom 12. bis 20. Jahrhundert (радиолекции по истории музыки), с соредакторами (Weinheim, 1987—88); Geschichte der Musik («История музыки»), в 7 томах (Laaber, 2007).

Др. кн. под ред. Д. и с его текстами: Studien zur Trivialmusik des 19. Jahrhunderts («Бытовая музыка XIX в.») (Regensburg, 1967); Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk («Вагнеровская драма как музыкальное произведение») (Regensburg, 1970); Richard Wagner: Werk und Wirkung («Р. Вагнер: творчество и влияние») (Regensburg, 1971); Das Problem Mendelssohn («Проблема Мендельсона») (Regensburg, 1974); Beiträge zur

[illegible]kalischen Hermeneutik («Музыкальная герменевтика») [illegible]gensburg, 1975); Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen [illegible] Jahrhundert («Музыка Берлина в начале XIX в.») (Regen[illegible]burg, 1980); Beiträge zur Musikkultur in der Sowjetunion und in der Bundesrepublik Deutschland («Музыкальная культура в СССР и ФРГ»), соредактор Г. Орджоникидзе (Hamburg, 1982); [illegible]struktur der Musik («Глубинная структура музыки»), со[illegible]ктор М. Краузе (Krause) (Berlin, 1982); Die Wiener Schule [illegible] («*[Новая] венская школа* сегодня») (Mainz, 1983); Die [illegible] der fünfziger Jahre («Музыка пятидесятых») (Mainz, [illegible]); Die Musik des 18. Jahrhunderts («Музыка XVIII в.») [illegible]ber, 1985); Tiefenstruktur in Musik und Baukunst («Глубинная структура в музыке и архитектуре») (Berlin, 1987); Bezie[illegible]/zauber: Musik in der modernen Dichtung («Чудо взаимосвязи: музыка в новой поэзии»), соредактор Н. Миллер (Miller) [illegible]chen, 1988).

[illegible].: H. Danuser u. a., Hrsg. Das musikalische Kunstwerk: [illegible]chte. Ästhetik. Theorie: Festschrift Carl Dahlhaus zum 60. [illegible]tstag (Laaber, 1988); J. A. Hepokoski. The Dahlhaus Project [illegible] its Extra-Musicological Sources // 19th Century Music. 14 [illegible]—91); G. Vinay. Historiographie musicale et herméneutique: [illegible] relecture des Fondements de l'historiographie musicale de [illegible]haus // Journal of New Music Research, 27 (1998).

[illegible]бартон-Оукс» (Dumbarton Oaks). Название, под ко[illegible] известен Концерт для камерного оркестра in Es [illegible]равинского* (1937—38), написанный по заказу Ричар[illegible] У. Блисса (Bliss), владельца поместья Дамбартон-[illegible]кс близ Вашингтона. Части концерта: 1. Tempo giusto; 2. Allegretto; 3. Con moto. Состав оркестра: флейта, кларн[illegible], фагот, 2 валторны, 3 скрипки, 3 альта, 2 виолонче[illegible], 2 контрабаса. По словам Стравинского, моделью для «[illegible]-О.» послужили «Бранденбургские концерты» Баха, [illegible]ко концерт, подобно другим выдающимся образ[illegible] *неоклассицизма* Стравинского, не сводится к како[illegible]-либо одному историческому прототипу. Продолжи[illegible]ность — ок. 15 минут. Первое исполнение — 8 мая [illegible], Дамбартон-Оукс, дирижер Надя *Буланже*. Первое [illegible]бличное исполнение — 4 июня 1938, Париж, дирижер [illegible]тор.

[illegible]мрош (Damrosch), Вальтер (Иоганнес) (30.1.1862, [illegible]слау, ныне Вроцлав, — 22.12.1950, Нью-Йорк). Аме[illegible]канский дирижер и композитор немецкого происхо[illegible]ждения. Его отец Леопольд Д. (1832—1885) — скрипач и [illegible]ижер, в 1857 стал концертмейстером веймарского [illegible]кольного оркестра под руководством Листа, затем [illegible]работал дирижером в Бреслау, в 1871 поселился в Нью[illegible]Йорке, где основал Ораториальное общество (New York [illegible]orio Society) и Симфоническое общество (New York [illegible]phony Society) и вел немецкий репертуар в *Метро[illegible]ен-опера*. Продолжая дело отца, Д. возглавил Ора[illegible]риальное и Симфоническое общества (руководил [illegible], соответственно, до 1898 и 1928), в 1894 организо[illegible] немецкую оперную труппу, в 1900—02 дирижировал [illegible]мецкими операми на сцене Метрополитен-опера, в [illegible]02—03 возглавлял *Нью-Йоркский ФО*. Убедил мил[illegible]онера Эндрю Карнеги (Carnegie) построить концерт[illegible] зал Карнеги-холл (открылся в 1891 авторскими [illegible]нертами Чайковского). В 1920 вместе с оркестром [illegible]мфонического общества гастролировал в Европе (первое европейское турне американского оркестра) и основал в Фонтенбло (под Парижем) Американскую консерваторию, ведущим педагогом которой стала *Буланже*. С 1927 работал музыкальным консультантом и руководителем музыкальных передач Нац. радиокорпорации (NBC), вел детские образовательные программы. Первым в США исполнил ряд партитур Чайковского (в т. ч. 5-ю и 6-ю симфонии), *Элгара, Малера, Сибелиуса, Рахманинова* и других видных европейских мастеров, дирижировал премьерами 3-го концерта Рахманинова, 1-й симфонии *Копленда*, Концерта F-dur и «Американца в Париже» *Гершвина*, «Таниолы» Сибелиуса, пропагандировал творчество менее известных американских композиторов консервативного направления. Сочинял оперы (две из них шли в Метрополитен-опера), песни, хоровую и камерную музыку.

Старший брат Д. Франк (Хейно) Д. (1859—1937) — известный в Нью-Йорке педагог и хоровой дирижер, основал и возглавлял (в 1905—26) Институт музыкального искусства (впоследствии на его основе была создана знаменитая Джульярдская школа).

Лит.: G. Martin. The Damrosch Dynasty: America's First Family of Music (Boston, 1983).

Дармштадт (Darmstadt). Город в земле Гессен, Германия, ставший после 2-й мировой войны важнейшим очагом музыкального *авангарда*. В 1946 под эгидой американской оккупационной администрации и при деятельном участии городского советника по культуре, музыковеда и музыкального критика Вольфганга Штайнеке (Steinecke, 1910—1961) в замке Кранихштайн (Kranichstein) близ Д. были учреждены Международные каникулярные (летние) курсы новой музыки (Internationale Ferienkurse für Neue Musik, до 1970 проводились ежегодно, затем — раз в 2 года), сопровождаемые публичным показом новых произведений, в 1948 — информационный центр по современной музыке (официальное название с 1963 — Дармштадтский международный институт музыки [Internationales Musikinstitut Darmstadt]). Дармштадтское предприятие было создано с целью развития и пропаганды эстетически и технологически «прогрессивной» (атональной, серийной) музыки, неприемлемой с точки зрения идеологий, враждебных западной демократии, — нацизма и сталинизма. Среди видных преподавателей летних курсов первых лет — *Адорно, Аймерт, Варез, Колиш, Крженек, Лейбовиц, Мессиан, Фортнер, Шерхен*. Под их руководством основы авангардных техник и авангардной эстетики осваивали представители поколения 1920-х (*Мадерна, Булез, Ноно, Гуйваартс, Штокхаузен, Берио, Донатони, Пуссёр* и др.), многие из которых со временем также стали дармштадтскими педагогами. В течение большей части 1950-х основным направлением дармштадтских курсов было совершенствование методологии *серийной техники;* в своей лекции 1957 года на эту тему Ноно впервые употребил термин «дармштадтская школа», имея в виду прежде всего Мадерну, Булеза, Штокхаузена и самого себя как наиболее бескомпромиссных приверженцев серийной дисциплины. Однако примерно тогда же внутри этой «школы» наметился раскол. Недвусмысленная идейность *«Прерванной песни»* Ноно была воспринята его коллега-

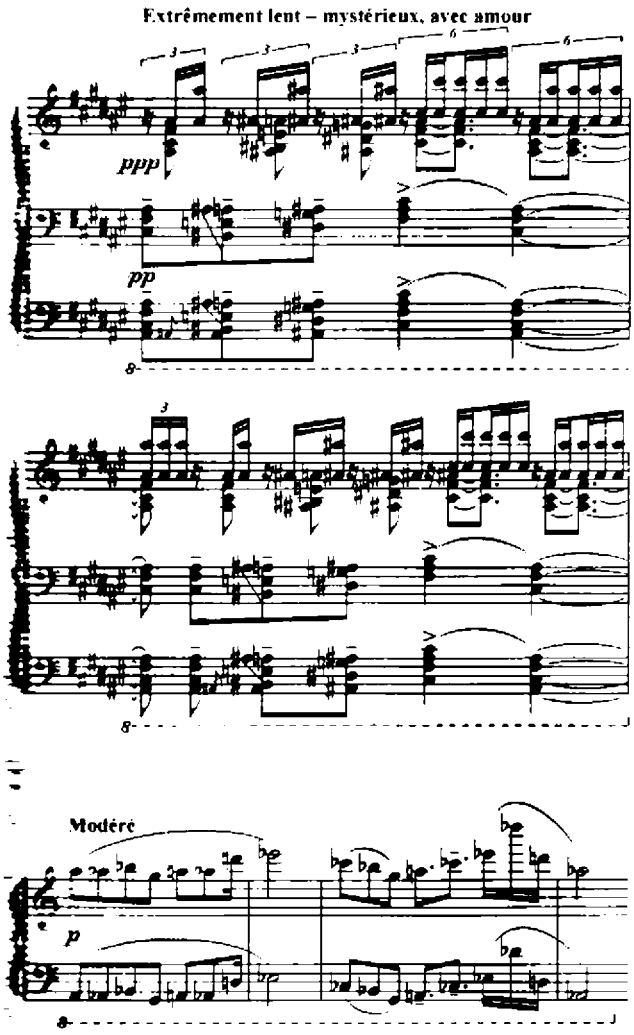
ми, прежде всего Штокхаузеном, как нарушение чистоты авангардного стиля. Ноно, в свою очередь, усматривал в эволюции Булеза и Штокхаузена «буржуазный» уклон. В 1956—57 сначала Штокхаузен, затем Булез начали экспериментировать с *алеаторикой*, а первый приезд *Кейджа* в Д. (1958) дал толчок массовому отходу от сериализма в сторону, как выразился Булез, «психологии и театра». Со временем Д., оставаясь важным интеллектуальным центром, утратил ореол эзотерической исключительности. Некоторые критики, в т. ч. бывшие адепты дармштадтского авангарда (например, *Хенце*), не без демагогии оценивали установки Д. 1950-х как форму навязанной сверху несвободы, в своем роде столь же одиозную, что и доктрины тоталитарных режимов.

В 1958 –94 материалы летних курсов публиковались в периодическом издании Darmstädter Beiträge zur neuen Musik. В 1983 в рамках института был создан центр джаза; в 1990 он был преобразован в независимый институт (Jazzinstituts Darmstadt).

Лит.: A. Trudu. La 'Scuola' di Darmstadt (Milano, 1992); H. de la Motte-Haber, J. Gerlach, Hrsg. Vom Singen und Spielen zur Analyse und Reflexion: eine Dokumentation anlässlich der 50. Arbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung (Darmstadt, 1996); R. Stephan u. a., Hrsg. Von Kranichstein zur Gegenwart: 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse, 1946—1996 (Stuttgart, 1996); G. Borio, H. Danuser, Hrsg. Im Zenit der Moderne: Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946—1966, Bd. I—IV (Freiburg im Breisgau, 1997); Ch. Fox. Luigi Nono and the Darmstadt School // Contemporary Music Review, 18 (1999), 2; Darmstadt-Dokumente I. Musik-Konzepte, 1999 (спец. вып.); I. Misch, M. Bandur. Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt 1951—1996: Dokumente und Briefe (Kürten, 2001); Contemporary Music Review, 26 (2007), 1 (спец. вып.).

«Дафнис и Хлоя» (Daphnis et Chloé). Балет *Равеля* в 3 картинах по мотивам буколического романа позднеантичного писателя Лонга (II—III вв.) о пробудившемся взаимном влечении юных пастушков Дафниса и Хлои, похищении Хлои разбойниками, ее чудесном спасении и воссоединении влюбленных. По признанию Равеля, в «Д. и Х.» он стремился воплотить представление о «Греции своей мечты», почерпнутое из французского искусства XVIII в.; назвав «Д. и Х.» «хореографической симфонией в трех частях», композитор подчеркнул, что она построена «согласно строгому тональному плану на основе немногих мотивов, развитие которых обеспечивает единство целого». Балет создавался по заказу *Дягилева* в 1909—12. Партитура предназначена для большого оркестра и хора, поющего без слов. Премьера — 8 июня 1912, Париж, театр Шатле, труппа *Русские балеты*, дирижер *Монтё*, хореография Михаила Фокина, сценография Льва Бакста, в заглавных партиях выступили Вацлав Нижинский и Тамара Карсавина. Продолжительность — 50—55 минут. Как и другие балеты Равеля, «Д. и Х.» пользуется популярностью не столько как сценическое, сколько как концертное произведение. Богатая эффектными соло, изысканными divisi и ослепительными tutti финальная картина, исполняемая, как правило, без хора, снискала широчайшую известность под названием «2-я сюита из балета „Д. и Х."». Она складывается из трех разделов общей продолжительностью ок. 15 минут: «Рассвет» (Lever du jour), «Пантомима» (Pantomime) с обширным соло флейты (согласно сюжету, Дафнис и Хлоя разыгрывают пантомиму на тему известного мифа о Пане и Сиринге) и «Общий танец» (Danse générale), разворачивающийся accelerando и crescendo, преимущественно в размере 5/4. В отличие от 2-й сюиты, 1-я сюита из «Д. и Х.», включающая отрывки из первых двух картин, звучит редко.

«Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» (Vingt regards sur l'Enfant Jésus). Фортепианный цикл *Мессиана* (1944). Части: 1. «Взгляд Отца» (Regard du Père); 2. «Взгляд Звезды» (Regard de l'Étoile); 3. «Обмен» (L'échange); 4. «Взгляд Девы» (Regard de la Vierge); 5. «Взгляд Сына на Сына» (Regard du Fils sur le Fils); 6. «Им было сотворено все» (Par Lui tout a été fait); 7. «Взгляд Креста» (Regard de la Croix); 8. «Взгляд Вышних» (Regard des Hauteurs); 9. «Взгляд Времени» (Regard du Temps); 10. «Взгляд Духа радости» (Regard de l'Esprit de joie); 11. «Первое причастие Девы» (Première communion de la Vierge); 12. «Слово всесильное» (La Parole toute-puissante); 13. «Рождество» (Noël); 14. «Взгляд ангелов» (Regard des anges); 15. «Поцелуй Иисуса-Младенца» (Le baiser de l'Enfant-Jésus); 16. «Взгляд пророков, пастухов и волхвов» (Regard des prophètes, des bergers et des mages); 17. «Взгляд тишины» (Regard du silence); 18. «Взгляд устрашающего помазания» (Regard de l'onction terrible); 19. «Я сплю, но сердце мое бодрствует» (Je dors, mais mon coeur veille); 20. «Взгляд Церкви Любви» (Regard de l'Église d'Amour). Совмещая множество точек зрения на Бога-Сына в рамках единого цикла (на эту идею композитора натолкнули труды старых и новых богословов, в т. ч. бл. Колумбы Мармиона [Marmion, 1858—1923]), Мессиан, по его собственным словам, стремился высказаться «языком мистической любви — то могучим, то нежным, иногда брутальным, в многоцветных сочетаниях»; отсюда богатство темповых, динамических, фактурных, регистровых контрастов между частями (а иногда и внутри частей) и исключительное разнообразие технических приемов — вплоть до пассажей, звучащих неожиданно по-листовски (в части 15), — при господствующем восторженном, светлом тоне. Объединяющим началом выступают сквозные для всего цикла темы Бога (основана на медленном аккордовом последовании, пример 1 — начало цикла) и Звезды и Креста (монодическая, с добавочными длительностями, пример 2 — из 2-й части). На «теме Бога» построена 1-я часть, она играет важную роль в частях 5, 6, 10, 11, 15 и возвращается в заключительном апофеозе финала. «Тема Звезды и Креста» (символы начала и конца земной жизни Христа) наиболее отчетливо экспонируется в частях 2 и 7. Имеются и другие «лейттемы» (в т. ч. «тема аккордов» и экстатическая «тема восточного танца и григорианского песнопения», наиболее заметная в части 6, где она служит объектом квази-фугированной разработки). Всем частям предпосланы короткие авторские пояснения, в которых, как обычно у Мессиана, общие характеристики настроения и конкретные указания относительно тематизма и «инструментовки» (так, звучание части 13 ассоциируется с колоколами, части 14 — с высокими удар-



ными и тромбонами, части 16 — с тамтамами и гобоями) чередуются с отсылками к религиозно-поэтическим образам и богословским категориям. Авторские комментарии позволяют прояснить смысл отдельных «темных» заглавий: «обмен» в заглавии части 3 — это нисхождение божественного и восхождение человеческого («Бог становится человеком, человек уподобляется Богу»); «взгляд Сына на Сына» (часть 5) трактуется в терминах дуализма божественной и человеческой природы Христа; под «устрашающим помазанием» (часть 18) имеется в виду выбор Иисуса в качестве земного воплощения грозной Высшей Силы (на эту часть Мессиана вдохновили Псалом 45 [44] и гобелен с изображением Христа на коне, пробивающего себе мечом путь сквозь молнии). Продолжительность цикла — ок. 2 часов; самая обширная и насыщенная контрастами часть — последняя, выполняющая функцию обобщения и апофеоза. Первое исполнение — 26 марта 1945, Париж, *Лорио*.

«Движения» (Movements). Произведение *Стравинского* для фп. и малого оркестра (1959). Выполнено в технике *додекафонии* (исходный ряд cis-fis-b-as-a-d-c-h-cis-fis-g-f), состоит из 5 коротких частей общей продолжительностью ок. 8 минут. Лаконичностью, обилием широких скачков в инструментальных партиях, резкими перепадами динамики, частыми нерегулярными сменами ритмического рисунка и паузами, создающими эффект *пуантилизма*, «Д.» напоминают партитуры зрелого *Веберна*, чье творчество служило предметом особого интереса позднего Стравинского. Почерк Стравинского проявляется прежде всего в «сухом», беспедальном фортепианном письме, преобладании быстрых темпов, широком использовании некоторых характерных тембров (флажолеты струнных, прежде всего низких, засурдиненные трубы и тромбоны, арфа у подставки). Первое исполнение — 10 января 1960, Нью-Йорк, солистка Маргрит Вебер (Weber [1924—2001], ей посвящено произведение), дирижер автор.

Дебюсси (Debussy), (Ашиль-)Клод (22.8.1862, Сен-Жермен-ан-Ле, — 25.3.1918, Париж). Французский композитор. Рано проявил музыкальные способности и в 1872 поступил в Парижскую консерваторию, где проучился до 1884; его педагогами были Альбер Лавиньяк (Lavignac, 1846—1916) (сольфеджио), Эрнест Гиро (Guiraud, 1837—1892) (композиция), Антуан Мармонтель (Marmontel, 1816—1898) (фп.). В летние месяцы 1880—82 работал домашним пианистом Надежды фон Мекк (покровительницы Чайковского) и учителем музыки ее детей. Вместе с семьей фон Мекк путешествовал по Европе и провел некоторое время в России, где проникся симпатией к музыке композиторов Могучей кучки. При окончании консерватории удостоился Римской премии (за кантату «Блудный сын»). В 1885—87 жил в Риме на вилле Медичи; согласно регламенту премии, должен был использовать это время для сочинения крупных вокально-симфонических произведений, однако необходимость ограничиваться традиционными формами тяготила его. Более важную роль в творческом становлении Д. сыграли поездки в *Байройт* (1888, 1889) и посещение парижской Всемирной выставки (1889), где он услышал яванский оркестр гамелан. Влияние Вагнера ощутимо в кантате «Дева-избранница» и на многих страницах «Пяти стихотворений Бодлера» для голоса и фп. Другие романсы того же периода, прежде всего на слова Поля Верлена («Забытые ариетты», первая тетрадь «Галантных празднеств», три романса 1891 года), выдержаны в более своеобразном и прихотливом стиле, напоминающем камерную лирику Форе; то же относится и к некоторым эпизодам Струнного квартета g-moll, который в целом все еще связан с музыкой Франка и его школы. Отныне Д. широко использует фригийский и другие необычные для музыки XIX в. лады, в т. ч. целотоновый. Смолоду Д. стремился к преодолению романтической *гармонии* XIX в. с ее напряженными тяготениями; гармония Д. — это прежде всего средство для создания ладовой (модальной) атмосферы, в которой непринужденно разворачиваются мелодические линии, часто изложенные параллельными аккордами (своего рода обогащенное одноголосие). Возродив принципы *модальности*, Д. совершил переворот, который по своим последствиям для музыки XX в. сопоставим с шёнберговским открытием *додекафонии*.

Творческие устремления Д. поначалу почти не встречали сочувствия среди музыкантов; ближе по духу ему были поэты-символисты и художники-импрессионисты. Подобно поэту Стефану Малларме, Д. предпочитал завуалированную выразительность; ему был близок принцип поэтики символизма, сформулированный Малларме: «Не называть предмет прямо, а вызывать его в представлении, пользуясь словами, которые лишь косвенно указывают на него». Как и живописец Клод Моне, Д. стремился уловить и запечатлеть изменчивость красок окружающего мира. Д. призывал «искать дисциплины в свободе», а не в академических правилах и устоявшихся (по выражению Д. — «учрежденных» [франц. administratives]) формальных схемах. Первым произведением, в котором его эстетические идеалы воплотились в полной мере, стал оркестровый «Прелюд к „Послеполуденному отдыху фавна"», созданный под впечатлением от пасторальной поэмы Малларме. Изысканность оркестровки и естественная пластика развертывания тем, достигнутые в этой небольшой по объему пьесе, беспрецедентны для европейской музыки. По существу именно с нее началась история музыкального *импрессионизма*.

В 1893 Д. приступил к сочинению оперы по драме Мориса Метерлинка *«Пеллеас и Мелизанда»*, которая привлекла его тонкой игрой психологических нюансов и особого рода недосказанностью, характерной для искусства символизма. Сюжет пьесы, сходный с сюжетом легенды о Тристане и Изольде, Д. воплотил в форме, которая сохраняет некоторые важные элементы вагнеровской музыкальной драмы (сквозное развитие, лейтмотивы, особая значимость оркестра). Вместе с тем музыка оперы отличается необычайной сдержанностью в выражении чувств. В вокальных партиях господствует гибкий ариозно-декламационный склад; лишь немногие кульминационные моменты драмы отмечены появлением эмоционально насыщенных мелодий широкого дыхания. «Пеллеас» стал новым и неповторимым словом в истории оперного искусства. Другие оперные замыслы Д. (по первым трем актам драмы Корнеля «Сид» и по рассказам любимого французскими символистами Эдгара По) остались на стадии эскизов или набросков. Лишь в 1911 Д. создал свое второе произведение для театра — музыку к мистерии Габриэле Д'Аннунцио *«Мученичество святого Себастьяна»*, содержащую несколько возвышенных и проникновенных лирических страниц, но неровную по качеству.

Работа над «Пеллеасом и Мелизандой» растянулась на 9 лет. Среди других произведений этого времени выделяются изящные «Песни Билитис» для голоса и фп. на тексты Пьера Луиса, стилизованные в духе античной эротической поэзии, и три «Ноктюрна» для оркестра: «Облака», «Празднества» и «Сирены» (последний — с женским хором, поющим без слов). Крайние части триптиха «Ноктюрны» — образцы утонченного импрессионистского «живописания звуками», продолжающие и развивающие достигнутое в «Послеполуденном отдыхе фавна»; средняя часть, основанная на ритмах тарантеллы и марша, воплощает дионисийский дух народного праздника. Второй оркестровый триптих Д., *«Море»*, отличается большей цельностью, симфоническим размахом. В третьем триптихе, получившем название *«Образы»*, подчеркнут национально-жанровый элемент (в трех частях цикла запечатлены звуковые «образы» трех стран: Британии, Испании и Франции). Наиболее заметные особенности зрелого оркестрового стиля Д. — преобладание светлых красок, пристрастие к тембрам флейты, гобоя, английского рожка, арфы, засурдиненной трубы, ансамбля валторн в piano, к многократным divisi струнных и к их протяженным тремолирующим и флажолетным звучаниям. Удвоения служат не столько усилению звучности, сколько созданию деликатных тембровых «смесей». Основные предпочтения Д. в области оркестрового письма были восприняты и развиты многими французскими композиторами от *Равеля* до *Булеза* и *Барраке* и такими признанными «франкофилами», как *Денисов*, *Такэмицу*, *Бенджамин*.

Одна из самых смелых партитур Д. — одноактный балет *«Игры»* (написан по заказу *Дягилева*). Здесь Д. вплотную подошел к реализации своей давней мечты о постепенно обновляющейся форме, в рамках которой каждый отдельный момент выступает как уникальная точка на оси времени, наполненная неповторимым содержанием (по метафорическому выражению самого Д., он стремился «прийти к музыке, освобожденной от мотива или же образованной из одного непрерывного мотива, который никогда не возвращается в первоначальной форме»). Эта концепция музыкального времени получила развитие в творчестве Булеза и других представителей послевоенного европейского *авангарда*, которые видели в авторе «Игр» своего предтечу.

Первые значительные фортепианные произведения Д. — «Бергамасская сюита», сюита «Для фортепиано» — характеризуются сочетанием мягкого лиризма с несколько ироничной, в духе поэзии Верлена, стилизацией под рококо. О приверженности Д. исконным принципам французского искусства — ясности, уравновешенности, пластическому совершенству — более содержательно свидетельствуют вторая тетрадь «Галантных празднеств» на слова Верлена и маленькие вокальные циклы на стихи французских поэтов Возрождения: «Песни Франции», «Прогулка двух влюбленных», «Три баллады Вийона». Разнообразен мир фортепианных миниатюр того же периода, собранных в циклы *«Эстампов»*, *«Образов»*, *«Прелюдий»*; стилизованные образы античности, «галантного века», чужих стран соседствуют здесь с юмористическими жанровыми зарисовками, поэтичными звуковыми пейзажами, виртуозными концертными пьесами. Начиная с «Эстампов» Д. часто использует в своей фортепианной музыке прием широкого пространственного разведения фактурных плоскостей, тяготеет к густой педализации и декоративным пассажам из мелких нот; эти свойства письма Д. складывались не без влияния Равеля, особенно его пьесы *«Игры воды»*. Открытия Д. в области фортепианного письма обобщены в 12 этюдах, посвященных памяти Шопена. В некоторых этюдах, а также в вокальном цикле «Три стихотворения Малларме» и сюите «По белому и черному» для 2 фп., возможно, сказалось влияние *Стравинского*, который, в свою очередь, был многим обязан своему старшему коллеге. В сонатах для виолончели и фп., флейты, альта и арфы, скрипки и фп. Д. воз-

ращается к суховатому типу письма, напоминающему традициях французской музыки XVII—XVIII вв.; своими сонатами Д. предвосхитил тот сдвиг в сторону *неоклассицизма,* который наступил во французской музыке после 1-й мировой войны. Д. умер от рака в расцвете творческих сил, не успев довести до конца запланированный цикл из шести сонат для разных инструментальных составов.

Оперы: «Родриго и Химена» (Rodrigue et Chimène), в 3 актах, либр. К. Мендеса по драме Корнеля «Сид» (1890—92, не-, дописана и оркестрована *Денисовым,* пост. 1993, Ли-; «Пеллеас и Мелизанда» (Pelléas et Mélisande), в 5 актах, текст М. Метерлинка в адаптации Д. (1893—1902, пост. 1902,); «Черт на колокольне» (Le Diable dans le beffroi), либр. Э. По (1902—11, набросок); «Падение дома Эшеров» (La de la maison Usher), либр. Д. по По (1908—17, набросок, нен в 1977 в обр. Хуана Альенде-Блина [Allende-Blin]).

Муз. к театр. постановкам: «Король Лир» (Le roi Lear) по спиру (1904—05, наброски); «Мученичество св. Себастья-» (Le martyre de St Sébastien), драма Г. Д'Аннунцио (1911, Па-, оркестровка Андре Капле [Caplet]).

Балеты: «Камма» (Khamma), хореогр. легенда, либр. Р. Л. Куртни и М. Аллан (1910—12, оркестрована *Кёкленом* в , пост. 1947, Париж); «Игры» (Jeux), хореогр. поэма, либр. Нижинского (1913, Париж); «Ящик с игрушками» (La boîte à), балет для детей, либр. А. Элле (1913, оркестровка за-ена Капле, пост. 1919, Париж).

Кантаты: «Весна» (Le printemps), сл. А. де Сегюра (1882); ный сын» (L'enfant prodigue), сл. Э. Гинана (1884); «Де-избранница» (La damoiselle élue), сл. Д. Г. Россетти во франц. (1888).

Для орк.: «Весна» (Printemps, 1887, оркестрована Андре сером [Büsser] в 1912); «Маленькая сюита» (Petite suite, . оркестрована им же в 1907); Фантазия для фп. с орк.); «Прелюдия к „Послеполуденному отдыху фавна"» (Prélude à l'Après-midi d'un faune) по эклоге С. Малларме (1894); ноктюрны» (Nocturnes), в 3 частях: «Облака» (Nuages), «Празднества» (Fêtes), «Сирены» (Sirènes, с жен. хором без слов)); «Священный танец и светский танец» (Danse sacrée et profane) для арфы и стр. орк. (1904); «Море» (La Mer), симф. эскиза (1905); «Образы» (Images), в 3 частях: «Жиги» ges, 1912), «Иберия» (Ibéria, 1910), «Весенние хороводы» des de printemps, 1909); Рапсодия для альт-сакс. с орк. —08, неоконч., завершена и оркестрована Жаном Рожем [Roger-Ducasse]); 1-я рапсодия для клар. с орк. (1911, версия произв. для клар. с фп.).

Фп. муз.: 2 арабески (1888, 1891); «Бергамасская сюита» bergamasque, 1890); «Для фортепиано» (Pour le piano,); «Линдараха» (Lindaraja), 2 фп. (1901); «Из тетради эски-» (D'un cahier d'esquisses, 1903); «Эстампы» (Estampes,); «Остров радости» (L'isle joyeuse, 1904); «Маски» ques, 1904); «Образы» (Images), 2 тетради по 3 пьесы (1905,); «Детский уголок» (Children's Corner, 1908); «Прелю-», 2 тетради по 12 пьес (1909—10, 1912—13); «Более чем енный [вальс]» (La plus que lente, 1910); «Шесть античных графов» (Six épigraphes antiques), в 4 руки (1914); «Героиче-колыбельная» (Berceuse héroïque, 1914); 12 этюдов (1915); белому и черному» (En blanc et noir), 2 фп. (1915); др. ми-юры.

Др. инстр. муз.: Стр. квартет g (1893); 1-я рапсодия для клар. с фп. (1910); «Сиринга» (Syrinx), фл. (1913); Соната для влч. и фп. (1915); Соната для фл., альта и арфы (1915); Соната для скр. и фп. (1917).

Романсы для гол. с фп.: юношеские романсы (до 1885), в т. ч. «Чудный вечер» (Beau soir), сл. П. Бурже (1880) и «Мандолина» (Mandoline), сл. П. Верлена (1882); «Забытые аристы» (Ariettes oubliées), 6 романсов, сл. его же (1885—87); «Пять стихотворений Бодлера» (Cinq poèmes de Baudelaire, 1887—89); 3 романса на сл. Верлена (1891); «Галантные празднества» (Fêtes galantes), 1-я тетрадь, 3 романса, сл. его же (1891); «Лирические прозы» (Proses lyriques), 4 романса, сл. Д. (1893); «Песни Билитис» (Chansons de Bilitis), 3 романса, сл. П. Луиса (1898); «Галантные празднества» (Fêtes galantes), 1-я тетрадь, 3 романса, сл. Верлена (1904); «Песни Франции» (Chansons de France), 2 романса, сл. Шарля Орлеанского (1904); «Прогулка двух влюбленных» (Le promenoir des deux amants), 3 романса, сл. Тристана Лермита (1904—10); «Три баллады Вийона» (Trois ballades de Villon, 1910); «Три стихотворения Малларме» (Trois poèmes de Mallarmé, 1913); др. миниатюры.

Для хора a cappella: «Песни Шарля Орлеанского» (Chansons de Charles d'Orléans, 1898—1908).

Оркестровки двух пьес из цикла *Сати* «Гимнопедии» (Gymnopédies) (1898), собств. фп. пьес «Более чем медленный [вальс]» (1912) и «Героическая колыбельная» (1915).

Муз.-критич. ст., печатались в парижских газетах и журналах (1901—14), рус. пер.: К. Дебюсси. Статьи, рецензии, беседы (М.—Л., 1964).

Лит.: E. Lockspeiser. Debussy (London, 1936, неоднокр. переизд.); M. Long. Au piano avec Claude Debussy (Paris, 1960, рус. пер.: М. *Лонг.* За роялем с К. Дебюсси [М., 1985]); J. Barraqué. Debussy (Paris, 1962, неоднокр. переизд.); А. Альшванг. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля (М., 1963); Ю. Кремлев. Клод Дебюсси (М., 1965); V. Jankélévitch. Debussy et le mystère de l'instant (Paris, 1976); С. Яроциньский. Дебюсси, импрессионизм и символизм (М., 1978, польск. оригинал опубл. 1966); R. Holloway. Debussy and Wagner (London, 1979); R. Howat. Debussy in Proportion: a Musical Analysis (Cambridge, 1983); A. B. Wenk. Claude Debussy and Twentieth-Century Music (Boston, 1983); Дебюсси и музыка XX века, сб. ст. (Л., 1983); Э. Денисов. О некоторых особенностях композиционной техники К. Дебюсси // он же. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники (М., 1986); F. Lesure. Claude Debussy: biographie critique (Paris, 1994); R. L. Smith, ed. Debussy Studies (Cambridge, 1997); A. Boucourechliev. Debussy: la révolution subtile (Paris, 1998); R. Nichols. The Life of Debussy (Cambridge, 1998); J. Fulcher, ed. Debussy and his World (Princeton, 2001); S. Trezise, ed. The Cambridge Companion to Debussy (Cambridge, 2003).

Де Ваарт (De Waart), Эдо (собств. Эдуард) (р. 1.6.1941, Амстердам). Нидерландский дирижер. Окончил Амстердамскую консерваторию как гобоист и в 1963 стал первым гобоем амстердамского оркестра *Концертгебау.* Учился дирижированию у Дина Диксона (Dixon, 1915—1976) в Зальцбурге и у Франко Феррары (Ferrara, 1911—1985) в Хилверсюме. Дирижерский дебют Д. В. (с ФО Нидерландского радио) состоялся в 1964. В 1965 он был назначен ассистентом *Бернстайна* в *Нью-Йоркском ФО,* а в 1966 — ассистентом *Хайтинка* в Концертгебау. В 1967 основал Нидерландский духовой ансамбль и дебютировал с Роттердамским ФО, главным дирижером которого был с 1973 по 1979. В 1977—85 возглавлял *Сан-Франсис-*

ский СО, в 1986–95 — Миннесотский оркестр, в 1989–2004 — ФО Нидерландского радио, в 1993–2004 — Сиднейский СО. С начала 1970-х много выступает также в оперных театрах США и Европы как приглашенный дирижер. В 1999–2004 — главный дирижер Нидерландской оперы, в 2004 возглавил Гонконгский ФО, в 2007 назначен главным дирижером оперы Санта-Фе и СО Милуоки (США). Оперный и концертный репертуар Д. В. весьма широк и включает много новой музыки; Д. В. первым исполнил ряд произведений *Адамса, Андриссена, Кастильони, Райча, Такэмицу*, других современных композиторов.

Де Гаэтани (DeGaetani), урожд. Ройц (Reutz) Джен (собств. Дженис) (10.7.1933, Массиллон, Огайо, — 15.9.1989, Нью-Йорк). Американская певица (меццо-сопрано). Училась в нью-йоркской Джульярдской школе. С 1973 преподавала в Истменской школе музыки (Рочестер, шт. Нью-Йорк). Главной специальностью Д. Г. была новая музыка, которую она пела на многих языках (вплоть до русского и венгерского), демонстрируя разностороннее вокальное мастерство, глубокое проникновение в суть исполняемых произведений и напряженный, экспрессивный тон. Первая исполнительница произведений *Даллапикколы, Картера, Крама*, П. М. *Дэвиса* и др. Выступала также в средневековом, ренессансном, барочном, романтическом камерно-вокальном репертуаре. Среди наиболее примечательных записей Д. Г. — *«Лунный Пьеро»* Шёнберга и *«Давние голоса детей»* Крама с ансамблем п/у Артура Уайсберга (Weisberg, 1931–2009), песни *Айвза* и *«Книга висячих садов»* Шёнберга с пианистом Гилбертом Калишем (Kalish, р. 1935).

Дезормьéр (Désormière), Роже (13.9.1898, Виши, — 25.10.1963, Париж). Французский дирижер, композитор. Учился в Парижской консерватории и у *Кёклена*. В 1-й половине 1920-х входил в круг младших друзей и единомышленников *Сати*, дирижировал премьерой его одноактного балета «Меркурий» (1924). В 1924–25 сотрудничал с парижской труппой Шведские балеты (Ballets Suédois), в 1925–29 — с *Русскими балетами* (провел премьеру *«Стального скока»* Прокофьева, 1927). В 1930 возглавил Общество старинной музыки (Société de Musique d'Autrefois), пропагандировал творчество французских композиторов барокко. Был также авторитетным интерпретатором французской музыки XX в. В 1936 под его управлением прошел первый концерт группы *Молодая Франция*. Д. регулярно дирижировал в *Опера-комик* и *Парижской опере*. В качестве одного из основателей возникшей после 2-й мировой войны Ассоциации прогрессивных музыкантов поддерживал новейшие течения; был первым исполнителем таких заметных произведений послевоенной французской музыки, как *«Три маленькие литургии Божественного присутствия»* Мессиана, кантата *Булеза* «Солнце вод» и 1-я симфония *Дютийё*. В 1952 деятельность Д. прекратилась из-за неизлечимой болезни мозга. Широкую известность приобрели его записи произведений *Дебюсси*, прежде всего *«Пелеаса и Мелизанды»* (1941, первая полная студийная запись), *«Моря»* и *«Игр»*.

Лит.: D. Mayer, P. Souvchinsky. Roger Désormière et son temps (Monaco, 1966).

Дейвис — см. *Дэвис*.

Декабрьские вечера. Ежегодный фестиваль камерной музыки, основан в 1980 по инициативе С. *Рихтера* (с 1997 носит его имя), проводится в московском Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина (директор — Ирина Антонова). Каждый фестиваль имеет тему или девиз и сопровождается выставкой. Традиционно высокий уровень исполнителей, а также экспонируемых произведений изобразительного искусства, принесли Д. в. славу одного из самых изысканных мероприятий подобного рода не только в российском, но и в международном масштабе. Художественный руководитель с 1997 — *Башмет*.

Делиус — см. *Дилиус*.

Делла Каза (Делла Каса, Della Casa), Лиза (р. 2.2.1919, Бургдорф). Швейцарская певица (сопрано). Училась в Цюрихе, дебютировала в 1941 в Золотурне. В 1943–53 была солисткой Цюрихской оперы, в 1947 дебютировала на *Зальцбургском фестивале* и в *Венской гос. опере*. В 1953–68 пела в *Метрополитен-опера*, выступала и в других ведущих сценах Европы и Америки. В 1974 оставила исполнительскую деятельность. В 1950-х была одной из лучших (наряду со *Шварцкопф*) исполнительниц лирических и лирико-колоратурных партий в операх Моцарта (Графиня, Донна Эльвира, Донна Анна, Фьордилиджи), Вагнера (Ева) и *Штрауса* (Маршальша, Ариадна, Арабелла, Мадлен). Исполнила три женские роли на премьере оперы *Айнема* «Процесс» (1953, Зальцбург, дирижер *Бём*). Выдающаяся, широко известная вокальная и актерская работа Д. К. — Донна Эльвира в спектакле «Дон Жуан» Зальцбургского фестиваля 1954 г. п/у *Фуртвенглера*. Ясный, серебристый голос Д. К. звучит в знаменитых записях п/у *Кнаппертсбуша* («Мейстерзингеры», *Байройт*, 1952), Бёма («Так поступают все женщины», *«Ариадна на Наксосе»*, *«Четыре последние песни»* Штрауса), Э. *Клайбера* («Свадьба Фигаро»), *Крипса* («Дон Жуан» с Д. К. в роли Донны Эльвиры), *Шолти* (*«Арабелла»*), *Караяна* (*«Кавалер розы»*, спектакль Венской гос. оперы, 1960).

Деллер (Deller), Алфред (Джордж) (31.5.1912, Маргит, Кент, — 16.7.1979, Болонья). Английский певец (контратенор) и хормейстер. С 1938 пел в хоре Кентерберийского собора, с 1947 — в хоре лондонского собора св. Павла. Сольный лондонский дебют Д. состоялся в 1943, первые записи были осуществлены в 1949. Хотя контратенора (очень высокие мужские голоса с диапазоном до d^2 или e^2, как у контральто) использовались в английской церковной (реже в английской светской) музыке XVI в., Д. оказался первым контратенором нового времени, преуспевшим в качестве солиста. Выступления Д. с лютнистом Десмондом Дюпре (Dupré) в 1950-х пробудили интерес широкой публики к вокальной музыке эпохи Елизаветы I (2-я половина XVI — начало XVII в.). В 1950 Д. и Дюпре основали ансамбль Deller Consort, в

репертуаре которого центральное место занимали мадригалы конца XVI—XVII вв. и произведения Пёрселла, но фигурировала и музыка более давних эпох, в т. ч. органумы XII—XIII вв. и произведения Гийома де Машо. В 1963 Д. основал фестиваль старинной музыки в Стауре (графство Кент). Одна из немногих оперных ролей Д. — Оберон в опере Бриттена *«Сон в летнюю ночь»* (1-й исполнитель). В голосе Д. легкий и подвижный фальцетный регистр уникальным образом сочетался с баритональным тембром нижних нот, что придавало его пению отчетливо мужской характер; этим Д. отличался от большинства контратенеров следующих поколений, в т. ч. от знаменитых британцев *Боумана* и *Эсквуда*, в пении которых сильнее выражено бесполое, «ангельское» начало (в отличие от них Д. ограничил свой сольный репертуар преимущественно английской музыкой и лишь эпизодически пел альтовые партии в произведениях Баха).

– Его сын Марк Д. (р. 1938) — контратенор, солист ансамбля Deller Consort.

«Дело Макропулоса» — см. *«Средство Макропулоса»*.

Дель Мóнако (Del Monaco), Марио (27.7.1915, Флоренция, — 16.10.1982, Местре). Итальянский певец (тенор). Учился в консерватории г. Пезаро. В 1941 дебютировал в Милане (Пинкертон). С 1943 — солист *Ла Скала*. После войны выступал на сценах большинства ведущих театров мира, включая *Большой театр* (1959). Своей популярностью был обязан импозантной аристократической наружности (происходил из графского рода), незаурядному актерскому темпераменту и мощному, с густыми низами, голосу, великолепно подходившему прежде всего для партии Отелло. Ему удавались и другие роли драматического амплуа из опер Верди (Манрико, Альваро, Радамес), Беллини (Поллион) и итальянских композиторов следующих поколений (Фауст в «Мефистофеле» Бойто, Канио, Андре Шенье, Лорис в «Федоре» Джордано, Каварадосси, Калаф и др.), а также французских романтиков (Эней в «Троянцах», Самсон, Хозе) и даже Вагнера (Зигмунд); вместе с тем он часто критиковался за прямолинейно «силовую», брутальную манеру пения. Лучшие оперные записи с участием Д. М. были сделаны между серединой 1950-х и серединой 1960-х, в т. ч. п/у *Серафина* («Мефистофель» со *Сьепи* и *Тебальди*), *Караяна* («Отелло» с Тебальди), Франческо Молинари-Праделли (Molinari-Pradelli, 1911—1996) («Сила судьбы» и «Тоска» с ней же) и Томаса Шиппersa (Schippers, 1930—1977) («Кармен» с *Резник*). Снимался в кино (выразительная актерская работа в фильме Дино Ризи «Первая любовь», 1978).

– *Он.* Моя жизнь и мои успехи (М., 1987, оригинал опубл. 1982).

Денисов, Эдисон Васильевич (6.4.1929, Томск, — 24.11.1996, Париж). Русский композитор, музыковед, музыкально-общественный деятель. В 1946—51 — студент физико-математического факультета Томского университета; одновременно обучался игре на фп. в музыкальном училище и занимался композицией. В 1950 с произведениями Д. познакомился *Шостакович*, распознавший в нем незаурядный талант. В 1951—56 Д. учился у *Шебалина* в Московской консерватории. На рубеже 1950—60-х заявил о себе как один из лидеров движения, которое принято обозначать термином «советский *авангард*». Молодые авангардисты (среди которых помимо Д. были *Волконский, Губайдулина, Шнитке, Пярт, Сильвестров*) стремились преодолеть догмы *социалистического реализма* сталинской эпохи и творчески ассимилировать достижения современной музыки Запада. В 1960—70-х авангардное течение подвергалось критике со стороны руководства *Союза композиторов СССР*; особенно резко критиковался Д., чье общественное поведение отличалось гражданским мужеством. Благодаря публикациям Д. в зарубежной печати Запад впервые узнал о том, что в СССР существует группа композиторов, сохраняющих независимость от официоза. На рубеже 1970—80-х Д. выступил активным пропагандистом творчества русских композиторов-«модернистов» 1920-х, принужденных к творческому молчанию в сталинское время (среди них — *Рославец, Дешевов, Мосолов*). В 1990 основал в Москве *Ассоциацию современной музыки* (задумана как аналог АСМ, существовавшей в 1920-х). Написал ряд теоретических работ, преимущественно по музыке XX в.

Своим первым зрелым произведением Д. считал камерную кантату *«Солнце инков»* на слова чилийской поэтессы Габриэлы Мистраль в русском переводе. Здесь в полной мере проявились такие черты стиля Д., как склонность к тонко дифференцированному инструментальному письму в традициях французских импрессионистов и *Булеза* (Д. смолоду испытывал духовную близость к французской культуре), стремление к максимальному раскрытию выразительных и технических возможностей инструментов и человеческого голоса, пристрастие к экспрессивным хроматическим линиям, которые часто складываются в своего рода гетерофонные пучки, и к изломанным «арабесочным» пассажам мелкими нотами. В кантате оригинально использованы элементы *серийной техники, алеаторики* и *сонористики*.

Все произведения Д., созданные между 1964 и 1970, предназначены для небольших инструментальных и вокально-инструментальных составов. Особое место среди них занимают *«Плачи»* для сопрано, фп. и ударных на русские народные тексты — единственный случай обращения композитора к материалу архаического русского ритуального фольклора. В 1970-х Д. много писал для оркестра. Большой оркестр обычно трактуется им как расширенный камерный; изысканная детализация присуща его письму в большей степени, чем работа крупным штрихом. Центральные произведения этого периода — оркестровая пьеса «Живопись», вдохновленная картинами московского художника Бориса Биргера, 4-частный вокальный цикл «Осенняя песня» на стихи Шарля Бодлера, концерты для виолончели, фп., флейты, скрипки, флейты и гобоя с оркестром. Большинство своих концертов Д. сочинил специально для выдающихся виртуозов (в т. ч. флейтовый — для *Николе*, скрипичный — для *Кремера*, двойной — для Николе и *Холлигера*).

В творчестве Д. 1980—90-х существенное место заняли крупные формы ораториальной и театральной музыки. Одна из центральных, мировоззренчески значимых

работ этого периода — Реквием для солистов, хора и оркестра на латинские и французские литургические тексты и стихи поэта Франсиско Танцера (Tanzer), пишущего на немецком, французском и английском языках. Среди других важнейших партитур Д. — опера *«Пена дней»*, балет «Исповедь», оратория «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа». Параллельно Д. продолжал работать в своем излюбленном жанре инструментального концерта. Помимо нескольких «полноценных» концертов им были созданы концертные пьесы меньшего масштаба, в т. ч. «Смерть — это долгий сон» для виолончели и оркестра и «Три картины Пауля Клее» для альта и пяти инструментов.

В 1970—90-х музыкальный язык Д. эволюционировал мало. Один из самых устойчивых признаков стиля Д. — извилистое мелодическое движение в узких интервалах, с почти непременной компенсацией хода на целый тон или полутон противоположно направленным ходом на полутон или целый тон. Подобные обороты ведут свое происхождение от авторской монограммы в ее двух вариантах: E-D-Es (EDiSon) и D-E-Es (DEniSov). «Автобиографический» подтекст имеет и пристрастие Д. к тону D, который часто функционирует в качестве своего рода тонального центра (в т. ч. в составе трезвучия D-dur). Тонально окрашенные гармонии, особенно в контексте хоральной фактуры, выступают у Д. знаками высоких духовных сфер; аналогичный смысл имеют и прямые цитаты из классиков (например, из Шуберта в Скрипичном и Альтовом концертах). Контраст по отношению к плавным мелодическим линиям (или «пучкам» одновременно разворачивающихся линий) и моментам относительного благозвучия составляют резко диссонантные эпизоды в разорванной, пуантилистической фактуре; характерны также колоритные тембровые «пятна» и декоративные пассажи мелкими нотами. Преобладают светлые инструментальные краски: флейты, высокие кларнеты и трубы, колокольчики и колокола, арфа, челеста, вибрафон, скрипки. Встречаются экскурсы в область джаза и бытовых музыкальных жанров (в опере «Пена дней» и др.), однако в целом *полистилистика* Д. не близка. Значительная часть партитур Д. выполнена в форме «большого адажио», где первый большой раздел, основанный на неторопливом развертывании исходного тематического зерна, сменяется фазой относительно активного движения, после которой наступает медленно затухающая кода («Живопись», многие концерты, в крупном плане — четырехчастная Первая симфония и др.). Ключевой категорией своей эстетики сам Д. считал пластику, т. е. плавность переходов, свободу от подчеркнутой регулярности и схематизма, от всякого рода «швов» и «углов».

Крупный мастер и знаток оркестра, Д. инструментовал ряд произведений других композиторов, в т. ч. Шуберта, Мусоргского, Мосолова, завершил и оркестровал оперу *Дебюсси* «Родриго и Химена» и ораторию Шуберта «Лазарь». С 1959 вел в Московской консерватории класс анализа, затем инструментовки, позднее также композиции. Со 2-й половины 1980-х вел также мастер-классы за рубежом. Школу Д. прошел ряд видных композиторов, в т. ч. Александр Вустин (р. 1943), Дмитрий Смирнов (р. 1948), Елена Фирсова (р. 1950), Сергей Павленко (р. 1952), *Тарнопольский*, Юрий Каспаров (р. 1955), Дмитрий Капырин (р. 1960), Антон Сафронов (р. 1972). Летом 1994 Д. попал в автокатастрофу, от последствий которой умер 2 года спустя; продолжал сочинять до последних недель жизни.

Муз. театр: «Иван-солдат», одноакт. опера, либр. Д. по русским сказкам (1956); «Пена дней» (L'écume des jours), опера в 3 актах, либр. Д. по Б. Виану (1981, пост. 1986, Париж); «Исповедь», балет в 3 актах, либр. А. Демидовой по А. де Мюссе (1984, Таллин); «Четыре девушки» (Les quatre filles), одноакткам. опера на текст одноим. пьесы П. Пикассо (1986, пост. 1990, Москва).

Хор. муз.: «Осень», 13 гол. a cappella, сл. Хлебникова (1968); Реквием, сопр., тен., хор и орк., лат. и франц. литургич. тексты и стихи Ф. Танцера (1980); «Колен и Хлоя», сюита из оперы «Пена дней», 3 гол., хор и орк. (1981); «Приход весны», хор a cappella сл. Фета (1984); «Свете тихий», хор a cappella (1988); Kyrie, хор и орк. (1991); «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа», тен., бас, хор и орк., тексты из Нового Завета и правосл. литургии (1992); «Утренний сон» (Morgentraum), сопр., хор и орк., сл. Р. Ауслендер (1994).

Для гол. с орк.: «Осенняя песня» (Chant d'automne), в 4 частях, сл. Ш. Бодлера (1971); «Твой облик милый», вок. цикл, сл. Пушкина (1982, обр. произв. для гол. с фп. 1980 года); «В высоте небес...» (Au plus haut des cieux...), сл. Ж. Батая (1986).

Для гол. с фп.: ранние песни и вок. циклы; 2 песни на сл. Бунина (1970); «На повороте», вок. цикл, сл. Мандельштама (1979); «Пять стихотворений Баратынского» (1979); «Твой облик милый», вок. цикл, сл. Пушкина (1980, перелож. для орк. 1982); «Флоре», вок. цикл, сл. А. Йожефа в рус. пер. (1980); «На снежном костре», вок. цикл, сл. Блока (1982); «Свет и тени», вок. цикл, сл. Вл. Соловьева (1982).

Для гол. и инстр.: «Песни Катулла» (Canti di Catullo), бас и 3 трбн. (1962); «Итальянские песни», сопр., фл., влт., скр., клав., сл. Блока (1964); «Солнце инков», сопр., фл., гоб., клар., влт., труба, 2 фп., 2 уд., скр., влч., сл. Г. Мистраль (1964); «Пять историй о г-не Койнере» (Fünf Geschichten vom Herrn Keuner), тен., мал. клар., альт-сакс., труба, трбн., фп., уд., кб., сл. *Брехта* (1966); «Плачи», сопр., фп. и уд., сл. нар. (1966); «Жизнь в красном цвете» (La vie en rouge), гол., фл., клар., скр., влч., фп., уд., сл. Б. Виана (1973); «Листья» (Blätter), сопр. и стр. трио, сл. Ф. Танцера (1978); «Боль и тишина», м.-сопр., клар., альт, фп., сл. Мандельштама (1979); «Голубая тетрадь», сопр., чтец, скр., влч., 2 фп., 3 набора колоколов, сл. А. Введенского, Д. Хармса (1984); «Всего хорошего» (Wishing Well), м.-сопр., клар., альт, фп., сл. Танцера (1985); «Четыре стихотворения Ж. де Нерваля», гол., фл. и фп. (1989); «Рождественская звезда», гол., фл. и стр., сл. Пастернака (1989); «Три отрывка из Нового Завета», 4 муж. гол., фл., колокола (1989).

Концерты с орк.: для влч. (1972); фп. (1974); фл. (1975); скр. (1977); фл. и гоб. (1978); фаг. и влч. (1982); гоб. (1986); альт (1986, тж. в версии для альт-сакс.); клар. (1989); гит. (1991); фп. и арфы (1995), фл. и клар. (1996).

Др. концерты и конц. пьесы: Концерт для фл., гоб., фп. и уд. (1963); Crescendo e diminuendo, клав. и 12 стр. (1965); «Романтическая музыка», гоб., арфа и стр. трио (1967); Concerto piccolo, 4 сакс. (1 исполн.) и уд. (6 исполн.) (1977); Партита для скр. и орк. (1981, по Партите d-moll Баха для скр. соло); «Смерть — это долгий сон» (Tod ist ein langer Schlaf), вариации на тему Гайдна для влч. и орк. (1982); Камерная музыка для альта, клав. и стр. (1982); Концерт для 2 альтов, клав. и

стр. (1984); «Счастливый конец» (Happy End), 2 скр., влч., кб., стр. орк. (1985); «Три картины Пауля Клее», альт соло, гоб., кат., фп., вибр., кб. (1985); Es ist genug, вариации на тему хорала Баха для альта соло, фл., гоб., чел. и стр. квинтета (1986, обр. произв. для альта и фп. 1984 года); «Посвящение», фл., клар. и стр. квартет (1991); Концерт для фл., вибр., клав. и стр. (1993).

Др. произв. для орк.: Симфония для 2 стр. орк. и уд. (1962); «Живопись» (1970); «Акварели» для 24 стр. (1975); 1-я камерная симфония (1982); «Эпитафия», кам. орк. (1983); 1-я симфония (1987); «Колокола в тумане» (1988, на осн. фп. пьесы «Знаки на белом», 1974); 2-я камерная симфония (1994); In memoriam Witold Lutosławski («Памяти В. *Лютославского*»), кам. орк. (1994); 2-я симфония (1996).

Сонаты: для 2 скр. (1958); фл. и фп. (1960); скр. и фп. (1963); альт-сакс. и фп. (1970); влч. и фп. (1971); клар. (1972); фл. и гит. (1977); скр. (1978); гит. (1981); скр. и орг. (1982); фаг. (1982); фл. (1982); фл. и арфы (1983); клар. и фп. (1993); сакс. и влч. (1994).

Др. произв. для инстр. анс.: 3 пьесы для влч. и фп. (1967); 3 пьесы для фп. в 4 руки (1967); «Ода» (памяти Че Гевары), кларн., фп. и уд. (1968); Квинтет для дух. (1969); Стр. трио (1969); DSCH, клар., трбн., влч. и фп. (1969); «Силуэты», фл., 2 фп. и уд. (1969); Фп. трио (1971); «Канон памяти *Стравинского*», фл., клар. и арфа (1972); Прелюдия для 4 арф (1972); 3 пьесы для клав. и уд. (1972); «Хорал-вариации», трбн. и фп. (1974); 2 пьесы для альт-сакс. и фп. (1974); 4 пьесы для фл. и фп. (1977); 2 пьесы для 3 инстр. (1978); Трио для гоб., влч. и клав. (1981); Es ist genug, вариации на тему хорала Баха, альт и фп. (1984); Секстет для фл., гоб., клар. и стр. трио (1984); «Диана в осеннем ветре», альт. фп., вибр., кб. (1984); In Deo speravit cor meum («На Бога уповает сердце мое»), скр., гит. и орг. (1984); «В честь Пьера [*Булеза*]» (Hommage à Pierre), 11 инстр. (1985); Дуэт для фл. и альта (1985); «Пейзаж при свете луны» (Paysage au clair de lune), клар. и фп. (1986); «Вариации на тему Шуберта», влч. и фп. (1986); Квинтет для фп. и стр. (1987); Квинтет для клар. и стр. (1987); «Точки и линии», 2 фп. в 8 рук (1988); Квартет для фл. и стр. (1989); 4 пьесы для стр. квартета (1989); «Вариации на тему Моцарта», 8 фл. (1990); Квинтет для 4 сакс. и фп. (1991); Октет для 2 гоб., 2 клар., 2 фаг. и 2 влт. (1991); «На склоне застывшего пруда», 9 инстр. и магн. (1991); Трио для фл., фаг. и фп. (1995); 6 пьес для медных и уд. (1995); «Женщина и птицы», фп. и кам. анс. (1996); «Перед заходом», альт. фл. и вибр. (1996).

Др. произв. для 1 исполн.: Соло для фл. (1971); Соло для гоб. (1971); Соло для трубы (1972); «Знаки на белом», фп. (1974, орк. версия — «Колокола в тумане», 1988); «Мертвые листья», гит. (1980); 5 этюдов для фаг. (1983); «Черные облака», вибр. (1984); 2 пьесы для фл. (1984); «Вариации на тему Генделя», фп. (1986); «Зимний пейзаж», арфа (1987); «Отражения», фп. (1989); 3 пьесы для уд. (1989); «Для Даниэля [*Баренбойма*]» (For Daniel), фп. (1989); 3 прелюдии, фп. (1994).

Для др. составов: «Пение птиц», подгот. фп. и магн. (1969); «Пароход плывет мимо пристани», 12 школьников и анс. уд. (1987).

Оркестровки: вок. циклы Мусоргского «Детская» (1976), «Без солнца» (1981), «Песни и пляски смерти» (1983) для гол. с орк.; вок. циклы Мосолова «3 детские сцены» и «4 газетных объявления» для гол. с кам. орк. (1981); вальсы Шуберта для орк. и симф. орк. (1981—86); 5 каприсов Паганини для скр. и стр. орк. (1985); опера Дебюсси «Родриго и Хименa» (завершена Д., пост. 1993, Лион); оратория Шуберта «Лазарь» (2-я половина полностью написана Д., 1994) и др.

Муз. к фильмам и театр. постановкам, в т. ч. к ряду спект. московского Театра на Таганке под руководством Ю. Любимова.

Кн.: Ударные инструменты в современном оркестре (М., 1981); Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники (сб. ст., М., 1986).

Лит.: Ю. Холопов, В. Ценова. Эдисон Денисов (М., 1993); Д. Шульгин. Признание Эдисона Денисова (М., 1998, 2/2004); В. Ценова, ред. Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова (М., 1999).

«Деревянный принц» («Сказка о деревянном принце», A fából faragott királyfi). Одноактный балет-пантомима *Бартока* соч. 13 на сказочно-аллегорическое либретто Белы Балажа (Balázs): Принцесса холодна к Принцу, но влюбляется в изготовленную им и оживленную Феей деревянную копию самого себя; после разоблачения ветреной и легковерной героини Принц прощает ее. Партитура складывается из вступления, семи танцев с интерлюдиями и заключения и по форме аналогична трехчастной симфонической поэме, крайние разделы которой — медленные, в характере романтического adagio — сходны по тематическому материалу. Продолжительность — ок. 55 минут. Произведение создавалось в 1916—17, премьера — 12 мая 1917, Будапештская опера, дирижер Эджисто Танго (Tango, 1873—1951). Ок. 1925 Барток составил сюиту из «Д. п.» (1-е исполнение — 23 ноября 1931, Будапешт, дирижер Э. фон *Дохнаньи*), в 1932 переработал и расширил ее.

Дернеш (Dernesch), Хельга (р. 3.2.1939, Вена). Австрийская певица (сопрано, затем меццо-сопрано). Училась в Венской ВМШ. В 1961—68 была солисткой оперных театров Берна, Висбадена и Кёльна, с 1965 пела в *Байройте*, позднее и в других ведущих театрах мира, а также на *Зальцбургских фестивалях*. Голос Д. в ее лучшие годы (конец 1960-х — начало 1970-х) был на редкость мощным, насыщенным, точно сфокусированным и гибким; в вагнеровских героических партиях (Брюнгильда, Изольда) и в партии Леоноры («Фиделио») ей не было равных. Ее Брюнгильда в «Зигфриде» и «Закате богов», Леонора и Изольда увековечены в записях п/у *Караяна*. Среди других оперных ролей Д. — Кассандра («Троянцы»), Маршальша, Ариадна. С 1979 выступала преимущественно в амплуа меццо-сопрано (Марфа в «Хованщине», Клитемнестра и др.).

Де Са́бата (De Sabata), Виктор (10.4.1892, Триест, — 11.12.1967, Санта-Маргерита-Лигуре). Итальянский дирижер, композитор. Учился в Миланской консерватории. В 1918 был назначен дирижером оперного театра Монте-Карло, на сцене которого провел премьеру оперы Равеля *«Дитя и волшебство»* (1925). В 1929 работал с СО г. Цинциннати (США). С 1930 карьера Д. С. была связана с театром *Ла Скала;* в 1953 он из-за болезни перестал дирижировать спектаклями и занял должность художественного руководителя театра, а с 1957 (года своего последнего публичного выступления) оставался его художественным консультантом. Работал и с другими коллективами Италии, в 1939 дирижировал в *Бай-*

ройте «Тристаном и Изольдой» и записывался с *Берлинским ФО*, после войны выступал с оркестрами Берлина, Вены, Лондона и нескольких городов США. В обширном репертуаре Д. С. важнейшее место занимали Бетховен, Вагнер, поздний Верди, Брамс, *Пуччини*, *Штраус*, *Сибелиус*, *Дебюсси* и *Респиги*. Подобно *Тосканини* и *Фуртвенглеру*, с которыми его часто сравнивают, обладал даром магнетического воздействия на музыкантов; в лучших работах Д. С. драматизм и железная ансамблевая дисциплина, ассоциирующиеся прежде всего с Тосканини, сочетаются со свободной, гибкой фразировкой и с интенсивным плотным звуком, характерными скорее для Фуртвенглера. В отличие от упомянутых дирижеров, Д. С. избегал записываться, поэтому его искусство документировано значительно хуже. Под руководством Д. С. была осуществлена лишь одна студийная запись полной оперы — легендарная «Тоска» с *Каллас* (1953); его интерпретации «Тристана и Изольды», «Фальстафа» (со *Стабиле*) и «Макбета» (с Каллас) сохранились в записях со спектаклей. К вершинам дискографии Д. С. относятся также 3-я, 5-я и 6-я симфонии Бетховена, Реквием Верди, оркестровые фрагменты из опер Вагнера, 4-я симфония Брамса, *«Море»* и *«Игры»* Дебюсси, «Смерть и просветление» Штрауса, *«Фонтаны Рима»* и *«Пинии Рима»* Респиги; интересные документы — «Фейерверк» *Стравинского*, «Из средних веков» *Глазунова* и «Завод» *Мосолова* (все — 1933, Турин). Д. С. сочинял музыку в позднеромантическом духе; относительной известностью пользовались его симфонические поэмы «Молодость» (Juventus, 1919), «Ночь Платона» (La notte di Platon, 1923) и «Гефсимания» (Gethsemani, 1925).

Дессау (Dessau), Пауль (19.12.1894, Гамбург, — 28.6.1979, Восточный Берлин). Немецкий композитор. С 1912 до середины 1920-х работал концертмейстером и дирижером в театрах различных городов Германии. К началу 1930-х приобрел достаточно широкую известность как автор нескольких крупных концертных партитур и написал музыку к ряду фильмов, в т. ч. Уолта Диснея. В 1933 эмигрировал в Париж, где изучал *серийную технику* под руководством *Лейбовица*. Начало гражданской войны в Испании (1936) побудило левого по убеждениям Д. переключиться на сочинение политических песен. В 1939—48 Д. жил в США, где писал музыку для кино, а также для синагогальной службы. Принципиальное значение для его дальнейшего творчества имело сближение с *Брехтом* (1942) — поборником функциональной музыки, легкой для восприятия и не требующей от исполнителей особой профессиональной подготовки. Первой масштабной совместной работой Д. и Брехта стала антифашистская кантата «Немецкий Miserere» (Deutsches Miserere, 1943—47). В тот же период Д. написал музыку к известнейшим пьесам Брехта «Мамаша Кураж и ее дети» (Mutter Courage und ihre Kinder, пост. 1946) и «Добрый человек из Сычуани» (Der gute Mensch von Sezuan, пост. 1947). В 1948—49 Д. и Брехт вернулись в Германию и включились в строительство т. н. социалистической культуры ГДР. Наиболее значительное из произведений, созданных Д. в содружестве с Брехтом, — опера «Осуждение Лукулла» (Die Verurteilung des Lukullus). Ее премьера (1951, Восточный Берлин, дирижер *Шерхен*) была встречена нападками догматиков от *социалистического реализма*, однако уже следующем году Д. был избран в Восточногерманскую академию искусств и до конца своих дней занимал весьма высокое положение в общественной иерархии ГДР. После 1956 он вернулся к *додекафонии*, позднее в умеренных дозах пользовался и некоторыми другими авангардными техниками; стремление Д. выражать коммунистические идеи средствами «передового» музыкального языка принесло ему симпатии более молодых и радикальных ангажированных композиторов левого толка, т. ч. *Ноно* и *Хенце*. Одно из последних крупных произведений Д. — опера «Эйнштейн» (Einstein, пост. 197[illegible] Восточный Берлин); аляповатый образец *полистилистики*, где цитаты из Баха соседствуют с пронзительными электронными звучаниями. Среди других произведений Д. — музыка к пьесе Брехта «Кавказский меловой круг» (Der Kaukasische Kreidekreis, 1954), оперы «Пунтила» (Puntila, по Брехту, пост. 1966, Восточный Берлин), «Ланцелот» (Lanzelot, по пьесе Евгения Шварца «Дракон», пост. 1969, там же), «Леонс и Лена» (Leonce und Lena, по одноименной пьесе Георга Бюхнера, пост. 1979, там же), многочисленные кантаты, песни и хоры на тексты политического и пропагандистского содержания, 2 симфонии (1926, 1934), 4 партитуры под общим названием «Оркестровая музыка» (Orchestermusik, 1955—73), 7 струнных квартетов (1932—75), другие камерно-инструментальные ансамбли.

Лит.: Ф. Хенненберг. Пауль Дессау (М., 1979, 1-е изд. нем. оригинала 1965); D. Reinhold, Hrsg. Paul Dessau: Dokumente zu Leben und Werk (Berlin, 1995).

Дестин (Дестинн, Destinn), Эмми, она же Эма Дестинова (Destinnová), наст. имя и фам. Эмилия Китлова (Kittlová) (26.2.1878, Прага, — 28.1.1930, Ческе-Будеёвице). Чешская певица (сопрано). В 1898—1908 была солисткой берлинской Придворной оперы (Сантуцца, Кармен, Саломея в берлинской премьере оперы п/у самого *Штрауса* [1906] и др.). В 1901 дебютировала в *Байройте* (Сента). С 1904 по 1914 регулярно выступала в *Ковент-Гарден* (Донна Анна, Аида, Баттерфлай), с 1908 по 1916 — в *Метрополитен-опера*, где исполнила роли Минни в премьере «Девушки с Запада» *Пуччини* (1910, с участием *Карузо*, п/у *Тосканини*), блистала также в партиях Леоноры («Трубадур»), Амелии и др. Будучи сторонницей независимости Чехословакии, в 1916—18 находилась под домашним арестом в своем чешском замке. В 1919—21 пела в Лондоне и Нью-Йорке, затем в Праге, преимущественно в чешских операх. Своей популярностью была обязана сильному, точно сфокусированному голосу экспрессивного, ярко индивидуального тембра и выдающемуся актерскому дару; ее записи оперных сцен и арий и песен чешских классиков дают лишь приблизительное представление о масштабе ее личности. Д. — автор нескольких романов и театральных пьес.

Детройтский симфонический оркестр (Detroit Symphony Orchestra). Американский оркестр, основан в 1914. Его первым постоянным дирижером с 1918 по 1935 был музыкант российского происхождения, ученик Антона

Рубинштейна и зять Марка Твена Осип Габрилович (Gabrilovich, 1878—1936). После 1941 оркестр дважды расформировывался, в 1952 был восстановлен под руководством французского дирижера Поля Паре (Paray, 1886—1979, главный дирижер до 1963). В 1963—73 оркестр возглавлял шведский дирижер Сикстен Эрлинг (Ehrling, 1918—2005), в 1977—81 — *Дорати*, в 1990—2005 — *Ярви*, с 2007 — *Слаткин*.

«Детский уголок» (Children's Corner). Тетраль технически несложных фортепианных пьес *Дебюсси*. Будучи, по собственному признанию, «англоманом», композитор снабдил пьесы английскими заголовками: 1. Doctor Gradus ad Parnassum («Доктор Gradus ad Parnassum»); 2. Jimbo's Lullaby («Колыбельная слона [Jimbo или Jumbo — распространенная кличка слона в цирке]»); 3. Serenade for the Doll («Серенада кукле»); 4. The Snow is Dancing («Снег танцует»); 5. The Little Shepherd («Маленький пастух»); 6. Golliwogg's Cake-Walk («Кукольный кейкуок» или «Кейкуок Голлиуогга» [Golliwogg — кукла с черной физиономией и со спутанными волосами, карикатура на негра]). Пьеса № 3 сочинена в 1906, остальные — в 1908. Наибольшей популярностью пользуются первая и последняя миниатюры цикла — соответственно пародия на учебные этюды Муцио Клементи, автора знаменитой трехтомной школы игры на фп. Gradus ad Parnassum («Ступень к Парнасу», опубл. 1817—26), и стилизация модного синкопированного афроамериканского танца, с пародийной цитатой из «Тристана и Изольды» в среднем разделе. Цикл, общей продолжительностью ок. 16 минут, посвящен дочери композитора (в 1908 ей исполнилось 3 года). Первое исполнение — 28 декабря 1908, Париж, Гарольд Бауэр (Bauer, 1873—1951). В 1910 оркестровку «Д. у.» по просьбе Дебюсси исполнил Андре Каплe (Caplet, 1878—1925).

Дешевóв, Владимир Михайлович (11.2.1889, Санкт-Петербург, — 27.10.1955, Ленинград, ныне Санкт-Петербург). Русский советский композитор. В 1908—14 учился в Санкт-Петербургской консерватории у *Лядова*, Максимилиана Штейнберга (1883—1946) и др. Сочинил один из первых советских балетов, «Красный вихрь» (либретто Федора Лопухова на тему гражданской войны, пост. 1924, Ленинград), и одну из наиболее своеобразных ранних советских опер, «Лед и сталь» (либретто Бориса Лавренева о событиях Кронштадтского восстания 1921 года, пост. 1930, там же). Музыкальный язык оперы достаточно смел, особенно при обрисовке неорганизованной толпы и «контрреволюционной» стихии (хроматистые, по существу атональные звуковые ряды, резко диссонантные гармонии, гротескно искаженные маршевые мотивы) и работающей фабрики («многослойные» наложения остинатных ритмов в духе *«Стального скока»* Прокофьева и «Завода» *Мосолова*). Характерная для советского искусства 1920-х индустриальная, «машинная» романтика воплощена также в фортепианной пьесе Д. «Рельсы» (1926). Более изысканны некоторые другие опусы Д. 1920-х, в т. ч. «Медитации» для фп. (7 пьес, 1921—22), стилистически родственные *«Мимолетностям»* Прокофьева. Впоследствии Д. работал главным образом в области прикладной музыки.

Лит.: Д. Шен. В. М. Дешевов (Л., 1961); Л. Никитина. Владимир Дешевов: 20-е годы // Сов. муз., 1980, 1.

Джаз (jazz, этимология слова неясна). Род музыкального искусства, возникший в начале XX в. на юге США. Большинству разновидностей Д. свойственны следующие признаки: активная ритмическая основа, придающая музыке мощный двигательный импульс (эту особенность Д. принято обозначать многозначным словом *суинг*); опора на короткие мелодические остинато — *риффы*; преобладание импровизации над точным воспроизведением записанного или заученного текста; полиритмия и синкопы, проистекающие от несовпадения акцентов в импровизируемой сольной партии и равномерно пульсирующем сопровождении; широкое использование ладов с пониженными ступенями (т. н. блюзовыми нотами — см. *Блюз*).

Исходная форма Д., сложившаяся в негритянских и креольских кварталах Нового Орлеана, представляла собой сплав афроамериканских жанров (таких, как *рэгтайм* и блюз) и различных форм популярной музыки — маршей, салонных танцев и т. п.; темнокожие музыканты, по сравнению с белыми, играли их в более раскованной манере, по ходу исполнения обогащая заданную музыкальную канву возбуждающими синкопами, мелодическими пассажами, скачками и изломами, подголосками и блюзовыми нотами. По утверждению Джелли Р. *Мортона*, он начал импровизировать в подобном стиле на фп. еще в 1902, однако понятие «Д.» изначально применялось не столько к сольному, сколько к ансамблевому музицированию на танцевальных вечеринках и других развлекательных мероприятиях. В ранних новоорлеанских джазовых ансамблях (комбо или Д.-бэндах) мелодическую группу обычно составляли корнет, кларнет и тромбон, а ритмическую группу — духовой или струнный бас (последний — только pizzicato), ударные, банджо, иногда также фп. С участия в новоорлеанских Д.-бэндах начиналась карьера таких выдающихся джазменов, как Кинг *Оливер* и Луи *Армстронг*. В 1910-х новоорлеанский Д. стал известен в других частях США. Джазовый стиль начал осваиваться белыми музыкантами; первые записи Д. были сделаны в 1917 белым ансамблем из Нового Орлеана Original Dixieland Jass [так!] Band (характерно, что его участники играли по нотам, почти не импровизируя). К концу десятилетия Д. уже имел обширную, преимущественно белую аудиторию. Музыка в исполнении Д.-бэндов звучала главным образом в местах, где подавались горячительные напитки — ресторанах, ночных клубах и т. п. Как негритянские, так и белые бэнды состояли почти исключительно из мужчин, лишь среди вокалистов преобладали женщины. В составе Д.-бэндов утвердились труба и саксофон (первым выдающимся джазовым саксофонистом считается *Беше*), со временем также гитара (вместо банджо), тогда как туба в качестве басового инструмента утратила былое значение.

В 1920-х центром новоорлеанской джазовой традиции стал Чикаго, куда в поисках более благоприятных условий переселились Оливер, Мортон, Армстронг и многие другие мастера. Еще одним ведущим чикагским джазменом 1920-х был Эрл *Хайнс* — «придворный» пиа-

нист знаменитого мафиозо Аль Капоне. Ликвидация нелегальных чикагских кабаре и танцевальных залов (1928) явилась болезненным ударом по джазовой культуре; упадок новоорлеанской традиции продлился до 1940-х, когда началось возрождение «аутентичного» Д. (см. *Диксиленд*). Важнейшая тенденция 1920-х заключалась в сближении Д. и академических концертных жанров. Особая заслуга в этом принадлежит руководителю белого нью-йоркского Д.-бэнда Полу Уайтмену (Whiteman, 1890—1967) и сотрудничавшему с ним пианисту и аранжировщику Ферду Грофе (Grofé, 1892—1972). Включив в состав своего бэнда гобой, фагот и струнные, Уайтмен расширил его до размеров малого симфонического оркестра. Из множества произведений, созданных для этого «симфоджазового» коллектива академическими и джазовыми музыкантами, наиболее популярна *«Рапсодия в стиле блюз»* Гершвина (оркестрована Грофе, 1924). В конце 1920-х в оркестре Уайтмена играл Бикс Байдербек (Beiderbecke, 1903—1931) — виртуоз-корнетист, один из первых белых джазменов, снискавших признание в афроамериканской среде.

В 1930-х центр Д. переместился в Нью-Йорк, а основным джазовым стилем стал *суинг;* на ведущие роли выдвинулись большие джазовые ансамбли (биг-бэнды), состоявшие обычно из двух групп духовиков (саксофоны и медные), гитариста, пианиста, басиста и ударника. В репертуаре биг-бэндов преобладали аранжировки эстрадных песен с «Аллеи жестяных сковородок» (Tin Pan Alley — нью-йоркский квартал издательств популярной музыки); «горячие» импровизации солистов оттеняли слаженную игру ансамбля. Основанный еще в 1-й половине 1920-х биг-бэнд Флетчера *Хендерсона* стал образцом для многих ансамблей «эры суинга», в т. ч. для бэндов Дюка *Эллингтона* и Бенни *Гудмена*, утвердивших статус Д. как «респектабельной» формы искусства. Каунт *Бейси* со своим оркестром из Канзас-сити культивировал более гибкую манеру, близкую к блюзовым истокам. Ведущей вокалисткой эпохи суинга была Элла *Фицджеральд* — общепризнанная «первая леди Д.». Более камерную, художественно изысканную некоммерческую тенденцию в суинговом исполнительстве представляли отдельные небольшие неформальные группы, которые складывались на время клубных собраний (т. н. джем-сейшнов [англ. jam session]) и сессий звукозаписи. В составе таких групп выступали Коулмэн *Хокинс*, Арт *Тэйтум*, Лестер *Янг*, трубач Рой Элдридж (Eldridge, 1911—1989), Билли *Холидей* и другие яркие солисты.

Возникновение стиля *боп* (он же бибоп) в начале 1940-х ознаменовало собой важный шаг в сторону усложнения языка джазовой музыки. Виртуозы бопа — прежде всего Диззи *Гиллеспи*, Телониус *Монк* и Чарли *Паркер* — дистанцировались от «прикладного» суинга, их больше занимали самовыражение и эксперимент. В импровизациях этих мастеров преобладали мелодии в быстрых темпах, с асимметричной структурой фраз и неравномерным распределением акцентов. Гиллеспи первым стал работать в новом стиле с биг-бэндами. Реакцией на «горячий» боп стали более спокойные и уравновешенные стили кул (cool, букв. «прохладный»; основоположник — Майлз *Дэвис*) и т. н. Д. Западного побережья (West Coat jazz, ведущий представитель — Дэйв *Брубек*). Развивавшийся тогда же энергичный стиль хард-боп (англ. hard — «тяжелый») иногда именовался «Д. Восточного побережья»; одной из его видных фигур был Сонни *Роллинс*.

Стили боп, кул, диксиленд и т. н. мейнстрим (англ. mainstream — «основное направление»; так называли музыку, продолжающую традиции суинга) сосуществовали до конца 1950-х. К этому времени на рынке развлекательной музыки у Д. появился серьезнейший конкурент в виде *рок-н-ролла*. Ответом на снижение массового интереса к Д. стало развитие новых экспериментальных тенденций, среди которых наиболее значительными оказались неторопливый, основанный на натуральных и экзотических ладах модальный Д. (modal jazz) и авангардный фри-Д. (англ. free — «свободный»). Представителями первого из этих течений были М. Дэвис и Джон *Колтрейн*, который играл также в стиле фри. Другим видным мастером фри-Д. явился Орнетт *Коулмэн*. С конца 1960-х, вновь под влиянием Дэвиса, широкое развитие получил т. н. Д.-рок или фьюжн (англ. fusion — «сплав») — стиль, в котором джазовая импровизация соединяется с ритмами *рок-музыки* и с электронным усилением инструментов. Одновременно продолжалась деятельность ветеранов суинга (Эллингтона, Бейси, Гудмена), чье искусство воспринималось многими представителями новых поколений как «музейное». К концу XX в. сложились новые разновидности Д., по большей части эклектически объединяющие разнородные идиомы. Некоторые видные джазовые музыканты конца столетия (в т. ч. Чик *Кориа*, Кит *Джарретт*, Уинтон *Марсалис*) достигли успехов и в академическом репертуаре.

В Европе Д. вошел в моду сразу после 1-й мировой войны и вызвал множество подражаний. Среди самых значительных европейских джазменов — Стефан *Граппелли* и Джанго *Райнхардт*, основавшие в 1934 ансамбль Quintette du Hot Club de France. Тоталитарные режимы всячески ограждали своих подданных от воздействия свободолюбивого духа Д. В нацистской Германии Д., как порождение расово чуждой культуры, находился под запретом, тогда как в сталинском СССР он, будучи объявлен «музыкой толстых» (выражение М. Горького), допускался в крайне ограниченных дозах; т. н. Д.-оркестры, функционировавшие в СССР в 1920—30-х и позднее, исполняли в основном «китчевую» эстрадную музыку, далекую от подлинного Д. В СССР работали талантливые джазовые музыканты — пианист Александр Цфасман (1906—1971), трубач Эдди Рознер (1910—1976), руководитель джаз-бэнда Олег Лундстрем (1916—2005) и др., — однако их искусство осталось феноменом локального значения. Самой яркой и своеобразной фигурой на российском джазовом горизонте долгое время был Алексей Козлов (р. 1935) — виртуоз-саксофонист, основатель ансамбля Арсенал (1973).

Мотивы и обороты джазового происхождения встречаются в произведениях многих мастеров академической музыки, от *Мийо* (*«Сотворение мира»*), *Равеля*, *Хиндемита*, *Берга* и *Крженека* до *Щедрина*, *Денисова* и *Шнитке*, но масштабные опыты по интеграции элементов Д. в академический контекст осуществлялись вслед за Гершвином преимущественно на американской почве, в т. ч. такими композиторами, как *Копленд*, *Стравинский*

«Черный концерт»), *Бернстайн* и *Шуллер* (ср. *Третье направление*).

Лит.: A. Hodeir. Hommes et problèmes du jazz, suivi de La religion du jazz (Paris, 1954); L. Feather. The Book of Jazz (New York, 1961); G. Schuller. Early Jazz: Its Roots and Musical Development (New York, 1968); G. Simon. The Big Bands (New York, 1968, рус. пер.: Дж. Саймон. Большие оркестры эпохи свинга [М., 2008]); L. Feather. From Satchmo to Miles (New York, 1972); W. Sargeant. Jazz: a History (New York, 1975, рус. пер.: У. Сарджент. Джаз. Генезис. Музыкальный язык. Эстетика [М., 1977]); J. L. Collier. The Making of Jazz: a Comprehensive History (London, 1978, рус. пер.: Дж. Л. Коллиер. Становление джаза [М., 1984]); J. Coker. Listening to Jazz (Englewood Cliffs, NJ, 1978); A. Hodeir. Jazz: Its Evolution and Essence (New York, 1979); J. E. Berendt. The Jazz Book: from Ragtime to Fusion and Beyond (Westport, CT, 1982); В. Конен. Рождение джаза (М., 1984); R. Kriveiler. The Freedom Principle: Jazz after 1958 (New York, 1984); A. Hodeir. Jazzistiques (Roquevaire, 1984); G. Sales. Jazz: America's Classical Music (Englewood Cliffs, NJ, 1984); А. Медведев, О. Медведева, ред. Советский джаз: проблемы, события, мастера (М., 1987); N. Leonard. Jazz: Myth and Religion (New York, 1987); J. L. Collier. The Reception of Jazz in America: a New Look (Brooklyn, NY, 1988); M. Williams. The Art of Jazz: Ragtime to Bebop (Jersey City, NJ, 1988); K. J. Ogren. The Jazz Revolution: Twenties America and the Meaning of Jazz (New York, 1989); G. Schuller. The Swing Era: the Development of Jazz, 1930—1945 (New York, 1989); R. T. Buckner, S. Weiland, eds. Jazz in Mind: Essays on the History and Meanings of Jazz (Detroit, 1991); J. Dyer. But Beautiful. A Book about Jazz (London, 1991); M. H. Kater. Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany (New York, 1992); B. W. Peretti. The Creation of Jazz: Music, Race and Culture in Urban America (Urbana, IL, 1992); F. Bergerot, A. Merlin. The Story of Jazz: Bop and Beyond (New York, 1993, пер.: Ф. Бержеро, А. Мерлин. История джаза со времен бопа [М., 2003]); W. H. Kenney: Chicago Jazz: a Cultural History, 1904—1930 (New York, 1993); J. L. Collier. Jazz: the American Theme Song (New York, 1993); M. Williams. The Jazz Tradition (New York, 1993); F. Tirro. Jazz: a History (New York, 1993); D. Porter and M. Ullman. Jazz: from Its Origins to the Present (Englewood Cliffs, NJ, 1993); S. F. Starr. Red and Hot: the Fate of Jazz in the Soviet Union, 1917—1991 (New York, 1994); P. F. Berliner. Thinking in Jazz: the infinite Art of Improvisation (Chicago, 1994); T. Owens. Bebop: the Music and the Players (New York, 1995); R. Gottlieb, ed. Reading Jazz: a Gathering of Autobiography, Reportage, and Criticism from 1919 to Now (New York, 1996); S. DeVeaux. The Birth of Bebop: a Social and Musical History (Berkeley, 1997); T. Gioia. The History of Jazz (New York, 1997); L. Porter. Jazz: a Century of Change (New York, 1997); F. Kofsky. John Coltrane and the Jazz Revolution of the 1960s (New York, 1998); G. Giddins. Visions of Jazz: the First Century (New York, 1998); R. Walser, ed. Keeping Time: Readings in Jazz History (New York, 1999); В. Фейертаг. Джаз. XX век (СПб., 2001); A. Shipton. A New History of Jazz (London and New York, 2001); А. Козлов. Джаз, рок и медные трубы (М., 2005).

Джарретт (Jarrett), Кит (р. 8.5.1945, Аллентаун, Пенсильвания). Американский пианист и композитор. Концертировал с детства. Учился композиции в Бостоне, получил стипендию на продолжение образования в Париже у *Дюканже*, однако предпочел карьеру джазового музыканта в Нью-Йорке, где в конце 1960-х организовал собственный ансамбль, а в 1970—71 играл с Майлзом *Дэвисом*. С 1972 выступает с большими сольными фортепианными импровизациями, которые часто окрашены в романтические тона, включают «экскурсы» в историю классики, джаза, фольклора разных народов (Д. избегает прямых цитат), но при этом обладают несомненной композиционной цельностью. В отличие от многих джазовых пианистов, Д. играет только на акустическом инструменте (т. е. без электронного усиления). Сочиняет также музыку «обычного» типа в консервативном, не слишком оригинальном стиле (фортепианный концерт «Небесный ястреб» [Celestial Hawk, 1980], Элегия для скрипки и струнного оркестра [1985] и др.). Безупречная пальцевая техника, утонченный слух, незаурядное воображение и интеллект предопределили успех Д. как интерпретатора академической музыки, в т. ч. сюит Генделя, «Хорошо темперированного клавира» Баха, Прелюдий и фуг *Шостаковича*, произведений Моцарта, *Стравинского*, *Бартока*, фортепианных концертов американских композиторов XX в. — *Барбера*, *Харрисона*, *Хованесса* и др. В репертуаре Д. заметное место занимают пьесы известного мистика Георгия Гурджиева (1877—1949), записанные русским композитором Фомой Гартманом (1885—1956). Музыку барокко Д. играет также на клавесине.

Джильи (Gigli), Беньямино (20.3.1890, Реканати, — 30.11.1957, Рим). Итальянский певец (тенор). Учился в Риме, в 1914 выиграл международный вокальный конкурс в Парме, после чего дебютировал в Ровиго (Энцо в «Джоконде» Понкьелли). С 1918 пел в *Ла Скала* (дебютировал партией Фауста в «Мефистофеле» Бойто), с 1920 по 1932 — в *Метрополитен-опера;* до 2-й мировой войны выступал также в Южной Америке, в *Ковент-Гарден*, на сценах других стран Европы и по всей Италии, где он пользовался особым расположением властей (муссолиниевская пропаганда активно поддерживала его образ «народного певца»). Послевоенная карьера Д. была связана прежде всего с Неаполем и Римом. Оставил сцену в 1953, продолжал концертировать до 1955. Популярнейший певец своего времени, исполнял как лирические, так и драматические партии (Неморино, Эдгар, Лионель в «Марте» Флотова, Герцог, Альфред, Манрико, Альваро, Надир в «Искателях жемчуга», Канио, Рудольф, Каварадосси, Пинкертон, Туридду, Андре Шенье и др., всего около 60 ролей), а также неаполитанские песни. Обладал голосом неотразимо красивого тембра и безупречным legato, но критиковался за невзыскательный вкус (в частности, за злоупотребление сентиментальными «всхлипываниями»), ограниченную технику (ему категорически не удавались трели) и однообразную манеру пения. Среди записей Д. — множество оперных арий и сцен и несколько полных опер, в т. ч. «Сельская честь» (п/у *Масканьи*), «Паяцы», «Богема» и «Андре Шенье», как нельзя лучше соответствовавшие его индивидуальности. Снялся в 16 музыкальных фильмах.

Его дочь Рина Д. (1916—2000) — певица (сопрано), в 1940—50-х выступала вместе с отцом, особенно успешно в «Богеме».

Кн. Воспоминания (М.—Л., 1967, итал. оригинал опубл. 1957).

Джоплин (Джаплин, Джаплен, Joplin), Скотт (2-я половина 1867 или начало 1868, близ г. Линден, Техас[?], — 1.4.1917, Нью-Йорк). Американский композитор и пианист, прозванный «королем *рэгтайма*». В отрочестве брал уроки фп. у обосновавшегося в Техаркане (шт. Техас) музыканта немецкого происхождения Юлиуса Вайса (Weiss). С конца 1880-х вел жизнь странствующего музыканта (играл на фп. и корнете, пел в ансамблях), в 1894 обосновался в Седейлии, шт. Миссури, где работал пианистом в афроамериканских клубах и посещал занятия в музыкальном колледже. Первые публикации Д. (две песни) появились в 1895. Широкую известность ему принесла фортепианная пьеса Maple Leaf Rag («Рэг кленового листа»), вышедшая в 1899. В 1901—06 Д. жил в Сент-Луисе, где создал множество рэгтаймов для фп., в т. ч. в соавторстве с другими музыкантами; общеизвестна его пьеса The Entertainer («Затейник», 1902). Стремясь повысить культурный статус рэгтайма и сделать его частью «большого» искусства, Д. предпринимал и более масштабные композиторские опыты. Первым из них стал балет с пением «Танец рэгтайм» (The Ragtime Dance), впервые поставленный в Седейлии в 1899 и опубликованный в 1902. Затем последовала опера «Почетный гость» (The Guest of Honour), посвященная теме расового равноправия; в 1903, после одного или нескольких спектаклей, ее партитура пропала. В 1907 Д. перебрался в Нью-Йорк, где в 1910 завершил главное дело своей жизни — оперу «Тримониша» (Treemonisha) на собственное либретто о просвещении афроамериканцев (опера названа по имени главной героини, молодой негритянки, порывающей с предрассудками своей среды). Музыка «Тримонищи» достаточно разнообразна, включает инструментальные отрывки, хоры, речитативы и арии; помимо рэгтайма в ней адаптированы и другие жанры афроамериканской музыки. Вскоре после публикации клавира (1911) в одном из театров Гарлема под аккомпанемент фп. состоялось единственное прижизненное исполнение оперы, не вызвавшее особого резонанса. В Нью-Йорке Д. написал ряд новых рэгтаймов для фп. (в т. ч. Rose Leaf Rag [1907] и Wall Street Rag [1909]) и опубликовал руководство по исполнению рэгтаймов на фп. (School of Ragtime, 1908). Несмотря на прогрессирующий сифилис, Д. сочинял почти до конца жизни, но его поздние работы (среди которых, возможно, были другие произведения для театра) не сохранились. Во 2-й половине 1910-х мода на рэгтайм сменилась модой на *джаз*, и творчество Д. оказалось надолго забыто. Его популяризации в 1970-х серьезно способствовал *Рифкин*. Извлеченная из забвения, заново оркестрованная «Тримониша» была с большим успехом поставлена в 1972 в Атланте п/у *Шоу*; в 1976 Д. посмертно удостоился за нее Пулитцеровской *премии*. Рэгтаймы Д. исполняются в переложениях для всевозможных инструментов.

Лит.: P. Gammond, Scott Joplin and the Ragtime Era (London, 1975); В. Конен, Рождение джаза (М., 1984); E. A. Berlin, King of Ragtime: Scott Joplin and his Era (New York, 1994).

Джоунс (Jones), дэйм Гуинет (р. 7.11.1936, Понтнеуинидд). Валлийская певица (сопрано). Училась в Королевском музыкальном колледже (Лондон) и в Цюрихе, где недолго выступала в амплуа меццо-сопрано, поз… нее совершенствовалась под руководством известн… певицы (драматическое сопрано) дэйм Эвы Тёрн… (Turner, 1892—1990). Солистка *Ковент-Гарден* с 19… регулярно пела также в *Байройте* (с 1966), *Венской … опере*, *Ла Скала*, Мюнхене, Гамбурге, *Метрополит… опера* и др. В обширном репертуаре Д. — обладательн… цы сильного, звучного (но не всегда уверенно конт… лируемого) голоса и великолепных сценических д… ных — фигурируют партии всевозможных амплуа, … наиболее сильное впечатление она производит в дра… тических партиях из опер Бетховена, Вагнера и *Штр… са*. Среди ее значительных работ, зафиксированных … дисках и/или видео, — Леонора в «Фиделио» и Сало… п/у *Бёма*, Брюнгильда в юбилейной байройтской пос… новке «Кольца нибелунга» п/у *Булеза* (1976) и М… шальша в спектакле *Баварской гос. оперы* п/у К. *Клай… ра* (1978). В 2003 дебютировала как оперный режисс… сценограф.

Джулини (Giulini), Карло Мария (9.5.1914, Барлетта… 14.6.2005, Брешиа). Итальянский дирижер. Окон… римскую Академию Санта-Чечилия как альтист, по… нее учился дирижированию у Бернардино Молин… (Molinari, 1880—1952). С 1944 выступал с оркестр… Италии. В 1950 основал и возглавил Оркестр итал… ского радио (RAI) в Милане. Тогда же дебютировал … оперный дирижер («Травиата» в Бергамо). В 1953—56 … главный дирижер *Ла Скала*. Провел первые на сц… этого театра постановки оперы Бартока *«Замок гер… Синяя Борода»* и *«Свадебки»* Стравинского; к числу … дающихся работ Д. этого периода относится знамени… постановка «Травиаты» в режиссуре Лукино Висконт… *Каллас* в заглавной роли. Ко 2-й половине 1950-х при… рел европейскую известность как интерпретатор ита… янского оперного репертуара. В 1955 дирижиро… «Фальстафом» в *Глайндбёрне*, в 1958 — «Дон Карлос… в *Ковент-Гарден* (режиссерами были, соответстве… Франко Дзеффирелли и Висконти). В 1959 осуществи… оркестром *Филармония* записи «Свадьбы Фигаро… «Дон Жуана», доныне остающиеся образцом изяще… ва, ансамблевой точности, чистоты стиля. После 19… сосредоточился в основном на симфоническом ди… жировании. Возглавлял *Венский СО* (1973—76) и *Л… Анджелесский ФО* (1978—84), но больше выступал … приглашенный дирижер, в т. ч. с *Чикагским СО, Берл… ским ФО*, СО *Баварского радио*, *Венским ФО*, *Пари… ским оркестром*, оркестром *Консертгебау*. В 1982 не… долго вернулся к работе в оперном театре («Фальста… Лос-Анджелесе, Лондоне и Милане). Исполнительск… деятельность завершил в 1998. Хотя Д. провел миро… премьеры некоторых опусов *Айнема*, *Блахера*, *Гед… Петрасси* и сравнительно часто исполнял *Бритт…* новая музыка оставалась на периферии его интерес… В концертном репертуаре Д. преобладали общепр… знанные классические шедевры — Месса h-moll Ба… последние симфонии и Реквием Моцарта, «Торже… венная месса», симфонии и концерты Бетховена, Р… вием Верди, «Немецкий реквием» и симфонии Брам… отдельные симфонии Шуберта, Шумана, Брукнер… Дворжака, *Малера*, Чайковского, «Картинки с выст…

ких» Мусоргского—*Равеля*. Его интерпретации этих произведений, увековеченные в записях, на редкость масштабны и величественны, эпический размах сочетается в них с заботой о мельчайших выразительных деталях.

Джульярдский квартет (Juilliard Quartet). Американский струнный квартет. Основан в 1946 по инициативе *Шумана*, президента нью-йоркской Джульярдской школы (участники ансамбля — ее профессора). С 1962 базируется в Библиотеке Конгресса (Вашингтон). До 1997 1-й скрипкой был Роберт Манн (Mann, p. 1920), его сменил Джозл Смирнофф (Smirnoff, p. 1950). С самого начала Д. к. заявил о себе как образцовый в своем роде американский ансамбль — четкий, динамичный, рафинированный, разносторонний, умело сочетающий внутреннюю содержательность интерпретаций с блеском внешней отделки. В репертуаре и дискографии Д. к. представлена едва ли не вся квартетная классика от Баха («Искусство фуги»), Гайдна и Моцарта до *Бартока*, мастеров *Новой венской школы* и *Шостаковича*, в т. ч. сравнительно редко исполняемые опусы Верди, Сметаны, *Янчека, Сибелиуса*. Ансамбль пропагандирует новую музыку, по большей части далекую от крайностей *авангарда* и *постмодернизма;* первым исполнил произведения *Сешнса, Копленда, Картера, Хинастеры, Бэббитта, Фосса* и др.

Дзержинский, Иван Иванович (9.4.1909, Тамбов, — 18.1.1978, Ленинград, ныне Санкт-Петербург). Русский советский композитор. В 1929—30 учился в Московском училище им. Гнесиных, затем в Ленинграде у *Попова*, Петра Рязанова (1899—1942) и *Асафьева*, однако консерваторского курса не окончил. Остался в истории прежде всего как автор оперы «Тихий Дон», в 4 актах, на либретто собственного брата Леонида Д. по первой половине одноименного романа Михаила Шолохова. Представленная в 1932 на конкурс, объявленный Большим театром и газетой «Комсомольская правда», опера Д. не получила никаких наград, но привлекла внимание *Шостаковича*, который отредактировал партитуру молодого и явно незрелого автора и убедил *Самосуда* принять ее к постановке в ленинградском Малом оперном театре. Произведение состоит из песен, дуэтов, хоров и танцев в усредненном русском фольклорном стиле, развитые сольные сцены, арии и ансамбли отсутствуют, мелодии коротки и уложены в правильные периоды, партия оркестра ограничена простыми сопровождающими фигурами. В либретто, в соответствии с духом времени, усилен мотив классовой борьбы. Премьера оперы состоялась в октябре 1935, а 17.1.1936 московский гастрольный спектакль посетил Сталин. Непритязательная музыка Д. понравилась диктатору и была объявлена одним из выдающихся достижений *социалистического реализма;* за короткое время опера обошла все сцены СССР (показательно, что в этот же период *«Леди Макбет Мценского уезда»*, ранее объявленная «победой [советского] музыкального театра», подверглась жесточайшей критике и исчезла из репертуара). Слава Д., однако, оказалась недолгой. В жанре т. н. песенной оперы его «Тихий Дон» не смог выдержать долгосрочной конкуренции с оперой *Хренникова* «В бурю» (1939), также благосклонно воспринятой Сталиным. Последующие оперы Д., в т. ч. по другим произведениям Шолохова, не имели успеха.

Лит.: О. Томпакова. Иван Иванович Дзержинский. Очерк жизни и творчества (Л., 1964); С. Аксюк, ред. Иван Дзержинский: статьи, воспоминания (М., 1988).

«Диалоги кармелиток» (Les dialogues des carmélites). Опера *Пуленка* в 3 актах (12 картинах) по переработанному в драму киносценарию известного французского католического романиста и драматурга Жоржа Бернаноса (Bernanos, 1888—1948). Источник сценария — новелла немецкой католической писательницы, баронессы Гертруд фон Ле Фор (Le Fort, 1876—1971) «Последняя на эшафоте» (Die Letzte am Schafott, опубл. 1931); в качестве автора либретто официально значится Эммет Лавери (Lavery). В основе «Д. к.» — событие, происшедшее 17 июля 1794, за несколько дней до падения Робеспьера и конца якобинского террора: казнь обитательниц кармелитского монастыря в Компьене, не пожелавших отречься от веры и поэтому обвиненных в контрреволюционном заговоре (в 1906 мученицы-кармелитки были причислены к лику блаженных). В центре оперы — пять монахинь: наиболее значительными партиями наделены бесстрашная мать Мария, жаждущая мученичества, но чудом избежавшая его, и молодая послушница Бланш де ла Фор, слабая и запуганная, но в конечном счете находящая в себе силы присоединиться к сестрам на эшафоте. В диалогах кармелиток раскрывается их духовный мир — мир христиан, непосредственно вовлеченных в драму истории, — со всеми психологическими нюансами, которые утрачивают значение перед лицом последнего испытания. Все мужские роли (отец и брат Бланш, священник, офицеры, тюремщик и др.) — более или менее второстепенные. Опера, созданная в 1953—56 по заказу миланского театра *Ла Скала*, выдержана в традициях большой лирической драмы XIX в., разворачивается по преимуществу в умеренных темпах и содержит несколько духовных гимнов, в т. ч. финальные Salve Regina — Deo patri sit gloria: монахини поют их по пути на казнь (пение сопровождается периодическими ударами, иллюстрирующими «работу» гильотины — самый сильный театральный эффект во всей опере). Сочиняя музыку для своих героинь, столь непохожих друг на друга, Пуленк ориентировался на такие классические оперные партии, как Амнерис (вокальный прототип матери Марии), Таис (прототип Бланш), Дездемона (прототип настоятельницы г-жи Лидуан, чье обращение к монахиням в тюрьме перед казнью — один из самых развернутых ариозных «номеров» оперы), Кундри и Церлина. В знак признательности великим предшественникам композитор посвятил партитуру «Д. к.» Монтеверди, Мусоргскому, Верди и Дебюсси. Миланская премьера оперы (на итальянском языке) состоялась 26 января 1957 п/у Нино Санцоньо (Sanzogno, 1911—1983), премьера с оригинальным французским текстом — 21 июня 1957 в *Парижской опере* п/у Пьера Дерво́ (Dervaux, 1917—1992), с участием Дениз Дюваль (Duval, p. 1921), Риты Горр (Gorr, p. 1926) и *Креспен* в ролях, соответственно, Бланш, матери Марии и г-жи Лидуан. Для парижской постановки Пуленк дописал несколько оркестровых интерлюдий,

позволяющих избежать задержек при смене декораций. Примерная продолжительность музыки — два с половиной часа.

Диксиленд (Dixieland — «страна Дикси», популярное собирательное название южных штатов США). «Белая» разновидность раннего новоорлеанского *джаза*. В 1917 группа Original Dixieland Jass [так!] Band осуществила свои первые записи, положившие начало мировой известности джаза. В 1940-х, на волне т. н. новоорлеанского возрождения (движения за возврат к истокам джазовой традиции, возникшего в качестве реакции на роскошные биг-бэнды эпохи *суинга*), название «Д.» стало применяться к новоорлеанскому джазу в целом.

Дилиус (Делиус, Delius), Фредерик (собств. Фриц Теодор Альберт) (29.1.1862, Брадфорд, — 10.6.1934, Грезюр-Луэн). Английский композитор с немецкими корнями. Сын промышленника, с юных лет много путешествовал. В 1884—86 жил в США — вначале во Флориде, где пытался заведовать цитрусовой плантацией и брал уроки музыки у Томаса Уорда (Ward), затем в Виргинии, где преподавал сам. В 1886, окончательно решив посвятить себя музыке, он вернулся в Европу и поступил в Лейпцигскую консерваторию, в класс ведущего педагога композиции, учителя Грига и Римана Карла Рейнеке (Reinecke, 1824—1910). В 1887 познакомился и подружился с Григом — своим кумиром. После окончания консерваторского курса (1888) поселился в Париже, где в круг его общения входили представители космополитической богемы (драматург А. Стриндберг, художники П. Гоген и Э. Мунк и др.). С 1897 жил в городке Грезюр-Луэн на востоке Франции. Стиль Д. складывался под влиянием Грига, а также Вагнера, *Штрауса, Дебюсси*. Для его музыки характерны альтерированные гармонии, используемые не столько по-вагнеровски, т. е. для усиления напряжения, сколько в духе Грига или Дебюсси — ради создания мягкого, изысканного звукового колорита. Д. тяготел к гибкой «бесконечной мелодии», однако его мелодический дар был скорее невелик, и к тому же он слабо владел искусством развертывания крупной формы; соответственно его опыты в непрограммных инструментальных жанрах (4 концерта, 4 сонаты, квартет) не имеют особой ценности. Самая привлекательная часть наследия Д. — разнообразные по форме и настроению оркестровые поэмы, вдохновленные образами природы («В летнем саду», «Песня высоких холмов» с хором без слов, диптих «Летняя ночь на реке» и «Слушая первую кукушку весной», «Песня лета» и др.). Картины природы составляют наиболее ценную часть музыки его лучших опер — «Сельские Ромео и Джульетта» и «Фенниморе и Герда». Свое отношение к ключевым вопросам бытия убежденный «ницшеанец» Д. наиболее полно выразил в масштабной хоровой «Мессе жизни» на слова из книги Ф. Ницше «Так говорил Заратустра»; по стилю и содержанию к ней примыкают «Морской дрейф» на слова другого любимого поэта Д., У. Уитмена, и светский «Реквием» на немецкий текст Г. Зимона (Simon). Хотя Д. бывал в Англии лишь наездами, на родине у него сложился круг преданных почитателей. Один из них, Эрик Фенби (Fenby, 1906—1997), стал секретарем Д. в последние годы его жизни, когда композитор ослеп и потерял трудоспособность (последствие сифилиса); Фенби записал под диктовку Д. его позднейшие партитуры. Другим приверженцем Д. был влиятельнейший *Бичем*, сыгравший неоценимую роль в популяризации его музыки и создавший ему репутацию одного из самых значительных мастеров английской музыки.

Оперы: «Ирмелин» (Irmelin), в 3 актах, либр. Д. (1892, пост. 1953, Лондон); «Волшебный фонтан» (The Magic Fountain), в 3 актах, либр. Д. (1895, пост. 1997, Лондон); «Коанга» (Koanga), в 3 актах с прологом и эпилогом, либр. Ч. Ф. Кири и Дж. В. Кейблу (1897, пост. 1904, Эльберфельд); «Сельские Ромео и Джульетта» (нем. Romeo und Julia auf dem Dorfe, англ. A Village Romeo and Juliet), в 6 карт., либр. Д. по Г. Келлеру (1901, пост. 1907, Берлин); «Красная Марго» (Margot la Rouge), одноакт., либр. Б. Гастон-Данвиль (1902, пост. 1983, Сент-Луис); «Фенниморе и Герда» (Fennimore and Gerda), в 11 карт., либр. по Й. П. Якобсену (1910, пост. 1919, Франкфурт-на-Майне).

Муз. к театр. постановкам, в т. ч. по пьесе Дж. Э. Флекера «Хасан» (Hassan, 1923).

Осн. произв. для орк.: «Флорида» (Florida), сюита (1887); «Аппалачи» (Appalachia), американская рапсодия (1896, ред. с баритоном и хором 1903); «Над холмами и вдали» (Over the Hills and Far Away), увертюра-фантазия (1897); Концерт для фп. с орк. (1897); «Париж: песня великого города» (Paris: the Song of a Great City), ноктюрн (1899); «Танец жизни» (Lebenstanz), симф. поэма (1899—1901); «Бриггская ярмарка» (Brigg Fair), вариации на тему англ. нар. песни (1907); «В летнем саду» (In a Summer Garden), рапсодия (1908); 1-я танц. рапсодия (1908); «Летняя ночь на реке» (Summer Night on the River), мал. орк. (1911); «Слушая первую кукушку весной» (On Hearing the First Cuckoo in Spring), мал. орк. (1912); «Эскизы северной страны» (Northern Country Sketches, 1914); Концерт для скр. и влч. с орк. (1916); Концерт для скр. с орк. (1916); 2-я танц. рапсодия (1916); «Песня перед восходом солнца» (A Song before Sunrise), мал. орк. (1918); Концерт для влч. с орк. (1921); «Песня лета» (A Song of Summer, 1918—30); «Каприс и элегия» (Caprice and Elegy), влч. и камер. орк. (1930); конц. версии орк. отрывков из опер.

Осн. произв. с участием хора: «Аппалачи» (Appalachia), вариации на невольничью песню, бар., хор и орк., сл. нар. (1902, ред. орк. произв. 1896 года); «Морской дрейф» (Sea Drift), бар., хор и орк., сл. У. Уитмена (1904); «Месса жизни» (Eine Messe des Lebens), сопр., к.-а., тен., бар., хор, орк., сл. Ф. Ницше (1905); «Песни заката» (Songs of Sunset), м.-сопр., бар., хор, орк., сл. Э. Доусона (1907); «Арабеска» (An Arabesque), бар., хор и орк., сл. Й. П. Якобсена (1911); «Песня высоких холмов» (The Song of the High Hills), хор без слов, орк. (1911); «Реквием» (Requiem), сопр., бар., хор, орк., сл. Г. Зимона на нем. яз. (1913—16); «Две песни для пения о летней ночи на воде» (2 Songs to be sung of a Summer Night on the Water), хор a cappella без слов (1917); «Песни прощания» (Songs of Farewell), хор и орк., сл. У. Уитмена (1920—30).

Др. вок. муз.: «Поздний жаворонок» (A Late Lark), тен. и орк., сл. У. Э. Хенли (1924—29); «Идиллия» (Idyll), сопр., бар. и орк., сл. У. Уитмена (1932, обр. фрагм. из оперы «Красная Марго», 1902); др. произв. для гол. с орк.; ок. 75 романсов и песен для гол. с фп. на англ., франц., нем., дат., норв. слова.

Осн. кам.-инстр. произв.: 1-я соната для скр. и фп. (1905—14); Стр. квартет (1916); Соната для влч. и фп. (1916); 2-я соната для скр. и фп. (1923); 3-я соната для скр. и фп. (1930).

E. Fenby. Delius as I Knew him (London, 1936, 4/1981); Frederick Delius (London, 1959, 2/1975); L. Carley. Delius: a Chronicle of their Friendship in Letters (Lon-

Стефано (Di Stefano), Джузеппе (24.7.1921, Мотта-Филастасна, близ Катании, — 3.3.2008, Санта-Маргерита-Лигуре, близ Милана). Итальянский певец (тенор). Учился пению. На оперной сцене с 1946. В 1947 дебютировал в *Ла Скала*, с 1948 по 1965 выступал в *Метрополитен-опера* в Нью-Йорке и в других крупнейших театрах разных стран. Голосу Д. С. удавались партии, предназначенные для лирического тенора (Альмавива, Неморино из «Сомнамбулы», Надир из «Искателей жемчуга» Бизе). Со временем в его репертуаре возобладали партии более драматического амплуа (Эдгар, Хозе, Манрико, Радамес, Туридду, Канио, Рудольф, Каварадосси и др.), а его голос, сохранив звонкий ясный тембр, утратил былую подвижность и легкость эмиссии в верхнем регистре. В истории оперного искусства остался прежде всего как партнер *Каллас* в выдающихся оперных записях 1950-х, осуществленных п/у *Серафина* («Лючия ди Ламмермур», «Пуритане», «Риголетто», «Сельская честь», «Паяцы» и др.), *Де Сабаты* («Тоска», «Кавалерия» («Лючия ди Ламмермур», «Трубадур») и *Карайяна* («Травиата»). Д. С. был партнером Каллас в ее прощальном концертном турне 1973—74.

L'arte del canto («Искусство пения») (Milano, 1989).

...и волшебство» (L'enfant et les sortilèges). Одноактная опера (лирическая фантазия) в 2 картинах *Равеля* на текст (Сидони-Габриэль) Колетт (Colette, 1873—...) о наказанном за непослушание ребенке, который вымещает свое зло на том, что его окружает: кошке, белке ..., чайнике и чашке, часах с маятником, камине, книгах, предметах мебели и т. п. Сломанные и испорченные предметы, потушенный огонь в камине, порванные картинки и книги, животные и растения обретают человеческие черты и являются ребенку в угрожающих и пугающих видениях. Действие первой картины разворачивается в детской, второй картины — в саду, обитатели которого — кошки, лягушки, насекомые, птицы — угрожают ребенку, но стоит ему пожалеть раненую белку, как они отступают. По ходу оперы Равель неоднократно пародирует различные стили и жанры: кресло и стул эпохи Людовика XV танцуют хабанеру (напоминается на клавесине), чайник и чашка — *фокстрот*, нашествие пастухов и пастушек с разорванных обоев дано в жанре старинной пасторали с подражаниями волынке и тамбурину, а танец стрекозы и ночных бабочек — в жанре вальса-бостона. Опера создавалась в 1919—25, премьера — 21 марта 1925, Монте-Карло, театр Казино, дирижер *Де Сабата*. Продолжительность — около 45 минут.

...ник исчезнувшего» («Дневник пропавшего», Zápisník zmizelého). Вокальный цикл *Яначека* для тенора и ... с эпизодическим участием контральто и терцета женских голосов, в 22 частях. Литературную основу произведения составили стихи, напечатанные в двух номерах ...ской газеты «Лидове новини» (Lidové ňoviny) за май 1916 без указания имени автора. В них некий юноша (согласно пояснению редакции газеты — крестьянский сын, самоучка, таинственно исчезнувший из отчего дома) повествует о том, как его соблазнила и увела цыганка Зефка. О том, что стихи, написанные на валашском диалекте чешского языка, являются литературной мистификацией, свидетельствует их весьма изысканная литературная форма. В 1997 было доказано, что их автор — моравский поэт Йозеф Калда (Kalda, 1871—1921). Яначек начал работать над «Д. и.» в августе 1917. Композитор придавал этой работе автобиографический смысл: в «смуглой цыганке» он усматривал сходство со своей новой знакомой, 26-летней Камиллой Штёсловой (Stösslová), которой суждено было стать предметом его поздней привязанности. В 1-й редакции «Д. и.» был завершен летом 1919. В 1920, после пробного исполнения в частном доме, композитор несколько снизил тесситуру теноровой партии и переписал сопрановую партию цыганки для контральто. Премьера «Д. и.» состоялась 18 апреля 1921 в Брно; исполнители — Карел Завржел (Zavřel [тенор]), Людмила Квапилова-Кудлачкова (Kvapilová-Kudláčková [контральто]). Бржетислав Бакала (Bakala [фп.]). Согласно авторской ремарке, во время исполнения сцена должна быть затемнена, исполнительница партии цыганки выходит на сцену перед 9-й частью и покидает сцену после 11-й, терцет женских голосов (в частях 9 и 10) звучит из-за сцены. В части 13, кульминационной с точки зрения развития сюжета (герой теряет девственность), звучит только фп. Продолжительность цикла — 35—40 минут.

Додекафония (от греч. δώδεκα — «двенадцать» и φονή — «звук»). Метод композиции, при котором все горизонтальные (мелодические) и вертикальные (гармонические) структуры музыкального целого выводятся из определенной последовательности (*серии*) всех двенадцати *звуковысотных классов* (ЗК) равномерно темперированного хроматического звукоряда (ср. *Серийная техника*). По-видимому, первым к идее Д. пришел во 2-й половине 1910-х *Хауэр*, назвавший свой метод «техникой [работы] с 12 тонами» (Zwölftontechnik). Конструктивной единицей у Хауэра, строго говоря, выступает не серия, а «троп» — комплекс 12 ЗК, разделенный на сегменты (в наиболее обычном случае — на два взаимодополняющих гексахорда, например c-des-e-fis-g-b и d-es-f-gis-a-h), внутри которых возможны разнообразные перестановки. Позднее, независимо от Хауэра, Д. «открыл» *Шёнберг*. Он определил ее как «метод сочинения 12 тонами, соотнесенными только друг с другом» (т. е. не имеющими тоники или иного аналогичного центрального тона или созвучия, с которым соотносятся все остальные звуки). В шёнберговской системе серия мыслится как целостность («фундаментальная конфигурация», нем. Grundgestalt), детерминирующая всю совокупность звуковысотных характеристик произведения и существующая только в четырех разных формах; помимо исходной или основной формы (условно обозначается латинской буквой P — prima) различаются инверсия (I), ракоход (R) и инверсия ракохода (RI). В нотном примере 1 показаны все формы серии оркестровых Вариаций Шёнберга соч. 31. Любая из них может

1



быть транспонирована на любой интервал; т. о., число возможных вариантов серии составляет 48. Принцип Д. предполагает равноправие всех 12 ЗК; надо избегать любых видов сколько-нибудь настойчивого или длительного подчеркивания звука. Серия может излагаться в виде последовательности созвучий (вертикально) или мелодической линии (горизонтально), однако более обычен смешанный горизонтально-вертикальный тип изложения. Образцом последнего может служить начало Скрипичного концерта соч. 36 Шёнберга (пример 2), где серия a–b–dis–h–e–fis–c–des–g–as–d–f распределяется между мелодическим голосом и гармоническим сопровождением. Здесь, как и в ряде других своих опусов додекафонного периода, Шёнберг допускает эстетический компромисс, соединяя новый метод организации звуковысотных отношений с традиционным гомофонным изложением и размеренной периодичностью, унаследованной от форм тональной музыки; более того, во имя мелодической привлекательности он откровенно нарушает принцип равноправия ЗК (тон b в мелодии явно «привилегирован», выступая в функции своего рода местной тоники). В условиях более сложной фактуры Шёнберг часто прибегает к совместному изложению (контрапункту) двух или более вариантов серии.

2



Более или менее одновременно с Хауэром и Шёнбергом и, судя по всему, независимо от них гармонические системы, основанные на равноправии 12 тонов хроматического звукоряда, разрабатывали ученик Шёнберга и *Берга* Фриц Генрих Кляйн (Klein, 1892—1977), русский композитор и живописец Ефим Голышев (1897—1970, с 1909 жил в Берлине) и *Обухов*, однако их опыты не имели серьезного исторического и художественного значения. Идея Д. получила развитие в творчестве двух самых выдающихся учеников Шёнберга — *Веберна* и Берга. Для Веберна характерна тенденция к ограничению возможного разнообразия интервалов. Его додекафонные серии часто состоят из четырех- или трехзвучных отрезков одного и того же интервального состава — своего рода микросерий. Так, серия Концерта для 9 инструментов соч. 24 складывается из четырех трехзвучных сегментов, каждый из которых включает только два интервала — полутон и большую терцию (пример 3); каждый из трех четырехзвучных сегментов, составляющих серию Струнного квартета соч. 28, содержит только интервалы полутона и малой терции (пример 4). Подобные микросерии соотносятся друг с другом как транспонированные варианты, инверсии, ракоходы или инверсии ракоходов. В серии Симфонии соч. 21 (пример 5) первая и последняя трехзвучные микросерии имеют один интервальный состав (малая терция и полутон), а две средние — другой (большая терция и полутон); при этом вторая половина серии представляет собой ракоход первой в транспозиции на тритон. Серию Вариаций для оркестра соч. 30 (пример 6) составляют три четырехзвучные микросерии, включающие только полутона и малые терции, а вторая половина серии повторяет первую в инвертированном ракоходе, транспонированном на полтона. Такая экономная структура серий, в сочетании со столь же экономной фактурой, не разделенной на главный и сопровождающие голоса, обеспечивает высокую степень единства организующих принципов по вертикали и горизонтали, способствует сжатости формы и автономности отдельных мотивов, соответст-

3



4



5



6



[illegible]х микросериям или еще более мелким сегментам [illegible]. пример 7 — начало Вариаций соч. 30; ср. также *Пу[illegible]изм*). С другой стороны, Берг, тяготевший к более [illegible]ционным типам музыкальной выразительности, [illegible]тал Д. с элементами тональной и модальной орга[illegible]ции. Так, основная серия *«Лирической сюиты»* со[illegible]т в своем составе диатоническое и пентатониче[illegible]последования и два трезвучия (пример 8), а серия [illegible]ичного концерта состоит из цепочки трезвучий и [illegible] целотонового лада (пример 9). Поскольку Берг, в отличие от Шёнберга и особенно Веберна, не стремился во что бы то ни стало придерживаться строгой додекафонной дисциплины, Д. в его партитурах часто чередуется с более свободной организацией ткани, помимо «канонических» способов видоизменения серии (т. е. I, R, RI и транспозиций) используются различные перемещения ЗК внутри серии, не исключаются и тональные *коллажи*, равно как и сосуществование и взаимодействие нескольких серий в рамках одной партитуры (так, в опере *«Лулу»* каждый из основных персонажей наделен собственной серией). Ряд других додекафонных серий из творчества мастеров *Новой венской школы* приведен в примерах к статье *Серия*.



По следам «нововенцев» техникой Д. более или менее систематически пользовались и другие композиторы. Одними из первых, еще до 2-й мировой войны, ее освоили *Крженек* (введший в употребление новые способы преобразования серии, в т. ч. ротацию: перемещение последнего ЗК серии в ее начало или первого ЗК — в конец) и *Даллапиккола*. У *Бэббитта* изобретение серий и извлечение из них производных структур превратилось в особого рода науку, до известной степени автономную по отношению к собственно музыкальной композиции. Для молодых мастеров послевоенного европейского *авангарда — Булеза, Ноно, Штокхаузена, Барраке* и др. — веберновская «пуантилистическая» разновидность Д., предполагающая автономность не только отдельных ЗК, но и целостных моментов на оси музыкального времени, стала важнейшим эстетическим и конструктивным ориентиром; на ее основе были осуществлены опыты по «сериализации» других параметров музыкальной ткани (см. *Сериализм*). В 1950-х к Д. обратился *Стравинский*, а за ним и многие другие композиторы сравнительно традиционного направления. В СССР пионером Д. был *Волконский*, а самым последовательным приверженцем — *Каретников*.

Исходя из этимологии термина, к Д. могут быть отнесены любые (в т. ч. не имеющие отношения к серийной технике) случаи использования 12 неповторяющихся ЗК подряд, естественно, за исключением хроматической гаммы. Такие предвосхищения настоящей Д. встречаются в раннем творчестве Берга (последняя из Пяти песен для сопрано с оркестром соч. 4, 1912) и Веберна (пьеса для оркестра без № опуса, 1913), а также у *Айвза* («Звуковые пути» № 3, ок. 1914), еще раньше — у Листа (начало «Фауст-симфонии», 1857) и *Штрауса* (тема фугато из раздела «О науке» симфонической поэмы «Так говорил Заратустра», 1896); показательно, что у обоих романтиков 12-тоновые темы связаны с идеей «учености». У позднего *Шостаковича* не упорядоченные по серийному принципу 12-тоновые темы служат для создания причудливого, гротескного, зловещего или «потустороннего» колорита. Особенно богата ими 14-я симфония, выполненная в форме вокального цикла на стихи разных поэтов, трактующие преимущественно о смерти. В примере 10 показано вступление к 5-й части симфонии, «Начеку», на антивоенный текст Г. Аполлинера; эффект мрачного гротеска (своего рода инфернального «кривого зеркала») создается здесь в значительной степени благодаря сочетанию Д. с военно-маршевым ритмом.

10



Лит.: R. Leibowitz. Introduction à la musique de douze sons (Paris, 1949); H. Eimert. Lehrbuch der Zwölftontechnik (Wiesbaden, 1952); H. Jelinek. Anleitung zur Zwölftonkomposition (Wien, 1952); J. Rufer. Komposition mit zwölf Töne (Berlin, 1952); R. Vlad. Storia della dodecafonia (Milano, 1958); G. Perle. Serial Composition and Atonality (Berkeley, 1962, 2/1991); R. Smith Brindle. Serial Composition (London, 1966); Э. Денисов. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность (М., 1969); J. Maegaard. Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg (Copenhagen, 1972); M. Gołąb. Dodekafonia (Bydgoszcz, 1987); E. Haimo. Schoenberg's Serial Odyssey: the Evolution of his Twelve-Tone Method, 1914—1928 (Oxford, 1990); С. Курбатская. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики (М., 1996); [Ю. Холопов, В. Ценова.] Двенадцатитоновые техники: серийность, сериализм, постсериализм // Теория современной композиции (М., 2005).

Дойче Опер — см. *Немецкая опера.*

Дойче Штатсопер — см. *Немецкая государственная опера.*

«Доктор Фауст» (Doktor Faust). Последнее произведение *Бузони:* опера («поэма для музыки») на собственное либретто композитора (на немецком языке) по мотивам старинных немецких кукольных представлений и пьесы современника Шекспира Кристофера Марло «Трагическая история доктора Фауста». Включает 2 пролога (завязка, сделка Фауста с дьяволом), интермеццо (гибель солдата, брата Гретхен) и «основное действие» (Hauptspiel) из 3 картин (деяния Фауста-мага, его духовное поражение и смерть). Либретто насыщено всевозможной символикой, отражая интерес Бузони к эзотерике и оккультизму. Бузониевскому Фаусту отказано в христианском прощении, но в момент его смерти возникает фигура юноши с цветущей ветвью в руке, олицетворяющая рождение новой, более совершенной человеческой сущности. Собственно либретто дополнено двумя мастерски выполненными (также по-немецки) стихотворениями; одно из них, по мысли Бузони, должно декламироваться перед поднятием занавеса, другое — по окончании спектакля. В первом объясняется выбор сюжета, во втором скрытые в истории о Фаусте «неисчерпаемые символы» уподобляются семенам; когда они принесут плоды, человек, наконец, достигнет искомых духовных вершин. Музыка оперы свидетельствует о высоком и разностороннем мастерстве Б.-композитора, в частности о его умении структурировать ткань с помощью ограниченного набора лейтмотивов и гибко варьировать темп и фактуру, избегая монотонности и длинно и не жертвуя динамикой действия и яркими театральными эффектами ради выражения отвлеченных идей. Заметную роль играют формы инструментальной музыки, что сближает «Д. Ф.» с современным ему *«Воццеком»* (впрочем, Бузони использует инструментальные формы менее последовательно, чем *Берг*). С отдельными эпизодами «Воццека» местами ассоциируется и язык оперы — при том, что Бузони остается в границах позднеромантической тональности и не склонен к крайностям *экспрессионизма*. Фигура Гретхен в «Д. Ф.» отсутствует (единственный поющий женский персонаж — околдованная Фаустом герцогиня Пармская из 1-й картины), партия Фауста поручена баритону, а партия Мефистофеля, вопреки традиции, — тенору. Бузони посвятил работе над «Д. Ф.» значительную часть последнего десятилетия жизни (1914—24), оставив неоконченной 3-ю картину. После смерти Бузони оперу завершил его ученик Филипп Ярнах (Jarnach, 1892—1982); премьера — 21 мая 1925, *Дрезденская гос. опера*, дирижер Ф. *Буш*. Новую редакцию (на основе набросков, приобретенных у Ярнаха в 1974) осуществил британский музыковед Энтони Бомон (Beaumont) (премьера — 2 апреля 1985, Болонья, Театро Комунале). Продолжительность музыки — ок. 2 часов 40 минут, из них час приходится на прологи и интермеццо. Интерлюдия между 1- и 2-й картинами и вступление к 1-й картине составляют оркестровый диптих «Сарабанда и шествие» (Sarabande und Cortège) соч. 51 (1918—19).

Долмеч (Dolmetsch), (Эжен) Арнолд (24.2.1858, Ле-Ман, — 28.2.1940, Хейслмир). Английский музыкант франко-немецко-швейцарско-чешского происхождения — исполнитель на нескольких струнных и клавишных инструментах, инструментальный мастер, исследователь, коллекционер, публикатор музыкальных рукописей. Учился в Брюссельской консерватории, в т. ч. у выдающегося скрипача А. Вьетана (Vieuxtemps, 1820—1881), затем в лондонском Королевском музыкальном колледже. Ок. 1889 занялся реконструкцией старинных инструментов. С 1890 пропагандировал старинную музыку, прежде всего инструментальные произведения малоизвестных английских композиторов XVII в., устраивая домашние и публичные концерты с участием членов своей семьи. В 1893 изготовил свою первую лиру, в 1894 — клавикорд, с 1896 делал клавесины, позднее также блокфлейты. В 1904—14 работал в США и во Франции. В 1925 основал ежегодный фестиваль старинной музыки в Хейслмире (графство Суррей, Англия). Свои представления о принципах исполнения старинной музыки, сложившиеся в результате многолетнего изучения музыкальных рукописей, ранних изданий и других документов, обобщил в трактате, заложившем основу влиятельной в XX в. традиции *аутентичного исполнения*. В 1928 был учрежден фонд им. Д. для исследования и популяризации старинной камерной музыки (печатный орган фонда — журнал Consort).

В области старинной музыки специализировались пятеро детей Д. Младший сын Карл Д. (23.8.1911, Фонтене-сюр-Буа, — 11.7.1997, Хейслмир) — исполнитель-виртуоз на блокфлейте, с 1947 был художественным руководителем Хейслмирского фестиваля и возглавлял фонд им. Д.

[illegible]. The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII [illegible]uries («Интерпретация музыки XVII—XVIII вв.») (London, [illegible], неоднокр. персизд.).

Лит.: R. Donington, The Work and Ideas of Arnold Dolmetsch [illegible]mere, 1932); M. Campbell, Dolmetsch: the Man and his [illegible] (London, 1975).

Долуханова, урожд. Макарян, Зара Александровна [illegible]ств. Заруи Агасиевна) (15.3.1918, Москва, — [illegible]2007, там же). Русская певица (меццо-сопрано, за[illegible]сопрано) армянского происхождения. В 1939 дебю[illegible]ировала в Ереванском оперном театре, однако вскоре [illegible]ила сцену и сосредоточилась на концертной дея[illegible]льности. Профессиональное образование завершила [illegible]Московском музыкально-педагогическом институте [illegible] Гнесиных, там же преподавала с 1972. В искусстве Д. [illegible]ющиеся вокальные данные — голос широкого диа[illegible]она и привлекательного «золотистого» тембра, бле[illegible]ящая колоратурная техника — счастливо соединились [illegible]сокой интеллектуальной культурой. Ее репертуар [illegible]ючал произведения композиторов разных эпох и [illegible]ран (от Баха и Генделя до Вольфа, *Малера*, *Штрауса*, [illegible], *Пуленка*, современных русских и армянских [illegible]мпозиторов), по большей части неизвестные после[illegible]ной советской аудитории; исполнение Д. неизмен[illegible]арактеризовалось точным чувством стиля, внима[illegible]ным отношением к слову, богатством и разнообра[illegible] выразительных оттенков. О достоинствах Д. как [illegible]ной, артистичной певицы и масштабного музыкан[illegible]интерпретатора убедительно свидетельствуют ее луч[illegible]е записи: Кантата BWV 169 Баха и отдельные арии [illegible], Генделя и старых итальянских мастеров с оркест[illegible]ом п/у *Баршая*, арии из опер Мусоргского и Римско[illegible]-Корсакова, романсы русских классиков и советских [illegible]мпозиторов, в т. ч. *Шапорина*, *Прокофьева*, *Шостако[illegible]ича*, *Щедрина*, *Гаврилина*. В свои лучшие годы она ис[illegible]няла и записала арии из опер ряда зарубежных ком[illegible]иторов и песни немецких романтиков с текстами на [illegible]усском языке (в СССР такая практика до середины [illegible]60-х была обязательной), но это лишь в минимальной [illegible]ени сказалось на художественном уровне ее работ; [illegible]. — единственная певица русской школы, в полной ме[illegible]е овладевшая секретами интерпретации немецкой ро[illegible]антической песни (Lied).

Лит.: С. Яковенко. Зара Долуханова в искусстве и жизни [illegible], 2003).

«Домашняя симфония» (Symphonia domestica, лат.). Про[illegible]ведение для оркестра *Штрауса* соч. 53. Штраус рабо[illegible] над «Д. с.» с мая 1902 по конец декабря 1903; 1-е ис[illegible]нение состоялось 21 марта 1904 в Нью-Йорке п/у авто[illegible]ра. «Д. с.» — последняя в ряду программных симфо[illegible]ческих поэм Штрауса (первым был «Дон Жуан», [illegible]888). Программа «Д. с.» — «один день семейной жизни» ее автора (ко времени окончания симфонии Штра[illegible]с был женат девятый год и имел пятилетнего сына). [illegible]роизведение формально не делится на части, но скла[illegible]дывается из пяти ясно отграниченных друг от друга раз[illegible]ов, функционально аналогичных частям традицион[illegible]ой симфонии. Первый раздел посвящен экспонирова[illegible]ию трех тематических комплексов, обрисовывающих, соответственно, мужа, жену и ребенка. Затем следуют скерцо (картина детских игр и родительского счастья), колыбельная, обширное центральное Adagio (размышления и труды героя, любовная сцена, сны) и финал в форме тройной фуги (пробуждение и веселый спор всех трех действующих лиц). Продолжительность звучания симфонии — 40—45 минут. Хотя программу «Д. с.» часто высмеивают, эта виртуозно выполненная, остроумная и, несмотря на свой большой объем, почти свободная от длиннот партитура принадлежит к числу несомненных удач ее автора. По заказу *Витгенштейна* на материале «Д. с.» Штраус сочинил в 1925 «Дополнение к „Домашней симфонии"» (Parergon zur Symphonia Domestica) для фп. (левой руки) с оркестром соч. 73.

Домéн мюзикáль (Domaine musical, франц. «владение музыки»). Концертная организация, основанная в 1954 в Париже *Булезом*, при участии *Шерхена*, режиссера и актера Жана-Луи Барро́ (Barrault, 1910—1994) и философа, критика и музыкального деятеля, выходца из России Петра Сувчинского (1892—1985), при финансовой поддержке Сюзанн Тезенас (Tézenas) для пропаганды доклассической и новой музыки. Существовала до 1973, первоначально функционировала под эгидой театральной компании Рено—Барро (Renaud—Barrault). Первым концертом Д. м. дирижировал Шерхен, до 1967 функции главного дирижера выполнял Булез (примечательно, что в концертах Д. м. не было ни одной премьеры самого Булеза), его сменил *Ами*. Три главные репертуарные сферы Д. м. — старинная музыка (от Машо и Дюфаи до Баха, изредка также Моцарт, Бетховен и др.), сравнительно малоизвестные произведения классиков XX в. (*Дебюсси*, *Равеля*, мастеров *Новой венской школы*, *Бартока*, *Стравинского*, *Вареза*, *Мессиана*) и *авангард*. Ансамбль Д. м. стал образцом для многих ансамблей солистов, исполняющих музыку XX в.

Лит.: J. Aguila, Le Domaine musical, Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine (Paris, 1992).

Доминго (Domingo), Пласидо (р. 21.1.1941, Мадрид). Испанский певец (тенор). Родился в семье певцов — исполнителей сарсуэл (испанская разновидность оперетты). В 1950 выехал с родителями в Мексику, где 7 лет спустя начал выступать в сарсуэлах, исполняя партии для баритона. Первая серьезная теноровая роль Д. — Артур в «Лючии ди Ламмермур» (1961, Даллас). В 1965, после 4 лет работы в Израильском нац. оперном театре, дебютировал в Нью-Йоркской городской опере (Пинкертон). Со 2-й половины 1960-х регулярно поет в *Метрополитен-опера*, *Ла Скала*, *Ковент-Гарден*, *Венской гос. опере*, других мировых оперных центрах (в 1990-х — также в *Мариинском театре*). Один из основателей Лос-Анджелесской оперы (1987), художественный руководитель Вашингтонской оперы (с 1996). Благодаря сильному голосу с насыщенными низами и блестящим верхним регистром, незаурядной музыкальной культуре, отшлифованной вокальной технике и темпераментной, страстной, но не выходящей за рамки хорошего вкуса актерской игре добивается художественно впечатляющих результатов в самом разнообразном репертуаре: за

40 лет международной карьеры исполнил свыше 120 лирических, драматических и героических партий в итальянских, немецких, французских, испанских, русских, английских, американских операх. Среди лучших работ Д., увековеченных в записях п/у известных дирижеров (по большей части неоднократно), — центральные роли в операх Вагнера «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Валькирия», «Майстерзингеры», «Парсифаль», практически все значительные теноровые партии из произведений Верди и *Пуччини* (особым успехом он традиционно пользовался в ролях Отелло и Рудольфа), Гофман, Фауст в одноименной опере Гуно и в «Мефистофеле» Бойто, Самсон, Хозе, Герман, Вертер, Канио. В 64 года очень удачно записал партию Тристана, в которой никогда не выступал на сцене. Изредка возвращался к репертуару для баритона (Фигаро в «Севильском цирюльнике», Тонио в Прологе к «Паяцам»). Концертный репертуар Д. включает теноровые партии в 9-й симфонии Бетховена, Реквиеме Верди, *«Песни о земле»* Малера и др. Подобно многим другим популярным оперным певцам, охотно поет легкую музыку и концертирует с поп-звездами, что, впрочем, мало влияет на его репутацию серьезного музыканта и крупного артиста. В юности Д. брал уроки дирижирования у *Маркевича* и с 1973 выступает как оперный и симфонический дирижер (с годами частота таких выступлений растет).

Автобиогр. My First Forty Years (New York, 1983, рус. пер.: Мои первые сорок лет [М., 1989]).

До́наньи (Дохнани, Dohnányi), Кристоф фон (р. 8.9.1929, Берлин). Немецкий дирижер, внук Э. фон *Донаньи*, племянник выдающегося протестантского теолога и борца с нацизмом, пастора Дитриха Бонхёффера (1906—1945). По окончании Мюнхенской ВМШ (1951) переехал в США, где продолжил учебу под руководством Э. Донаньи, а также *Бернстайна*. Занимал пост генералмузикдиректора в Любеке (1957—63), Касселе (1963—66), во Франкфурте-на-Майне (1968—75), работал главным дирижером СО Западногерманского радио в Кёльне (1964—70), художественным руководителем и главным дирижером *Гамбургской гос. оперы* (1977—84). Возглавлял *Кливлендский оркестр* (1984—2002) и лондонский оркестр *Филармония* (1996—2008). С 2004 — главный дирижер СО Северогерманского радио (Гамбург). Сотрудничает с *Метрополитен-опера*, театром *Ковент-Гарден*, Цюрихской оперой, *Венской гос. оперой* и другими ведущими театрами, часто выступает и записывается с *Венским ФО*. Достойный наследник немецкой позднеромантической исполнительской традиции, музыкант с разносторонними интересами и весьма изощренной техникой, пользуется высоким авторитетом как интерпретатор Бетховена, Вагнера, Брукнера, *Малера*, *Штрауса*, *Шёнберга*, *Веберна*, *Берга*, а также *Айвза*, *Бартока*, *Стравинского* и других композиторов XX в. вплоть до *Бёртуисла*, *Гласса*, *Адамса* и *Линдберга*. Среди произведений, премьеры которых прошли под управлением Д., — оперы *Хенце* «Молодой лорд» (1965, Западный Берлин) и «Бассариды» (1966, Зальцбург), Двойной концерт для флейты и гобоя с оркестром *Лигети* (1972), 4-й концерт для скрипки с оркестром *Шнитке* (1984), его же 5-й Concerto grosso (1991).

Женой Д. была певица Аня Зилья (Silja, р. 17.4.1940, Берлин), известная исполнительница партий драматического сопрано в операх Вагнера (в 1960-х — одна из ведущих солисток *Байройта*), Штрауса, Берга и др. Среди самых примечательных совместных работ Зильи и Д. — обе оперы Берга и *«Ожидание»* Шёнберга.

До́наньи (Дохнани, Dohnányi), Эрнст (собств. Эрнё) фон (27.7.1877, Пресбург, ныне Братислава, — 9.2.1960, Нью-Йорк). Венгерский композитор, пианист, дирижер, педагог. В 1894—97 учился в Будапештской академии музыки у Ищтвана Томана (Thoman, 1862—1940) (фп.) и Ганса Кёслера (Koessler, 1853—1926) (композиция), будущих учителей *Бартока*. Первый опубликованный опус Д., Квинтет для фп. и струнных c-moll, удостоился одобрительного отзыва Брамса. В 1897, после нескольких занятий с д'*Альбером*, Д. начал успешную карьеру пианиста и к началу 1900-х снискал широкую известность по обе стороны Атлантики. В отличие от большинства виртуозов своего времени, охотно исполнял малоизвестные произведения классиков, в т. ч. Моцарта и Шуберта, регулярно выступал как ансамблист. В 1905—15 преподавал в Берлинской ВМШ, затем вернулся в Будапешт и вскоре фактически возглавил музыкальную жизнь Венгрии: дирижировал концертами Будапештского ФО (главный дирижер в 1919—44), преподавал в Будапештской академии музыки, для которой разработал обширную программу преобразований (директор в 1919 и 1934—41), руководил музыкальным отделом Будапештского радио (1931—44), концертировал как пианист. До середины 1930-х активно гастролировал по Европе и США и в 1925 был назначен главным дирижером СО шт. Нью-Йорк. Владел обширным пианистическим и оркестровым репертуаром, пропагандировал современную венгерскую музыку, первым исполнил ряд опусов Бартока и *Кодая*; в частности, на торжественном концерте в честь 50-летия Будапешта (19.11.1923) продирижировал премьерами «Танцевальной сюиты» Бартока и «Венгерского псалма» (Psalmus hungaricus) Кодая. Учениками Д. были крупнейшие венгерские пианисты XX в. Андор Фёльдеш (Földes, 1913—1992), Анни Фишер (Fischer, 1914—1995), Геза Анда (Anda, 1921—1976) и Дьёрдь Цифра (Cziffra, 1921—1994), пианист и дирижер *Шолти*. В начале 1940-х Д. пытался противодействовать юдофобской политике пронацистских властей Венгрии (тогда же его старший сын Ганс фон Д. [1902—1945], офицер военной разведки Третьего рейха и отец К. фон *Донаньи*, организовал тайный канал переправки немецких евреев в Швейцарию; в апреле 1945 он был казнен за участие в антигитлеровском заговоре). В 1944 Д. переехал в Австрию, с 1949 жил в США, преподавал композицию в Университете шт. Флорида (Таллахасси), выступал и записывался до последних месяцев жизни. В своем композиторском творчестве ориентировался преимущественно на Брамса, отчасти также на Листа, прежде всего на его «монотематические» крупные формы; собственно венгерские черты в музыке Д., как правило, незаметны. Определенной известностью доныне пользуются его ранний Квинтет c-moll, Серенада для струнного трио, 2-й струнный квартет и оркестровая «Американская рапсодия», но его самым

[illegible]няемым произведением остаются виртуозные, [illegible]брстательно и остроумно разработанные «Вариации [illegible]детскую песню» для фп. с оркестром. Их темой слу[illegible] французская песня Ah, vous dirai-je, Maman автор[illegible] некоего Дезеда (Dezède, ок. 1740—1792), использо[illegible]ая Моцартом для фортепианных вариаций C-dur [illegible]265 и популярная в странах английского языка с на[illegible]ыми словами Twinkle, twinkle, little star; из несоот[illegible]ствия между инфантильной темой и солидной сим[illegible]ической формой Д. извлекает своеобразные юмо[illegible]ические эффекты. В последние десятилетия инте[illegible] к музыке Д. в мире оживился; отчасти это, несо[illegible]нно, связано с тем, что в коммунистической Венг[illegible] его заслуги преуменьшались или замалчивались. Об [illegible]стве Д.-пианиста можно судить по записям, сде[illegible]ым между 1905 (на механическом инструменте [illegible]ге-Миньон) и 1960. В широко известной записи [illegible]бственных транскрипций вальсов И. Штрауса (1931) Д. предстает элегантным и несколько небрежным вир[illegible]ом «большого стиля», в поздних записях сонат Бет[illegible]ена и Шуберта (G-dur) — сосредоточенным и импуль[illegible]ым интерпретатором, в значительной степени ут[illegible]ившим техническую свободу, но сохранившим есте[illegible]ную, сдержанно-благородную манеру фразировки [illegible]звукоизвлечения.

Муз. театр: «Тетушка Симона» (Tante Simona), одноакт. ко[illegible] опера (пост. 1913, Дрезден); «Башня воеводы» (A vajda [illegible]), романтич. опера в 3 актах (пост. 1922, Будапешт); «Те[illegible]» (Der Tenor), комич. опера в 3 актах (пост. 1929, Буда[illegible]).

Для хора с солистами и орк. (осн. произв.): «Сегедская месса» [illegible]gedi mise, 1930); Cantus vitae («Песнь жизни»), симф. кан[illegible] (1941); Stabat mater (1953).

Орк. муз. (осн. произв.): фп. концерты c (1898) и h (1947); [illegible]фонии d (1901) и E (1944); Концертная пьеса (Konzertstück) [illegible] влч. с орк. D (1904); Сюита fis (1909); «Вариации на дет[illegible]о песню» (Variationen über ein Kinderlied), фп. с орк. (1914); [illegible]ичные концерты d (1915) и c (1950); «Праздничная увер[illegible]» (Ünnepi nyitány) к 50-летию Будапешта (1923); Ruralia [illegible]garica. 5 пьес в венг. нар. духе (1924); «Симфонические мо[illegible]ты» (Szimfonikus percek, 1933); Концертино для арфы и [illegible] орк. (1952); «Американская рапсодия» (American Rhap[illegible], 1953).

Фп. муз.: 4 рапсодии (1902—03); «Зимние хороводы» (Win[illegible]gen), 10 багателей (1905); «Юморески в форме сюиты» [illegible]moresken in Form einer Suite, 1907); 6 концертных этюдов [illegible]916); Ruralia hungarica, 7 пьес в венг. нар. духе (1924); вариа[illegible]. др. пьесы; транскрипции вальсов Шуберта, И. Штрауса, [illegible]; каденции к фп. концертам Моцарта и Бетховена.

Кам.-инстр. муз. (осн. произв.): квинтеты для фп. и стр. с [illegible]95) и es (1914); стр. квартеты A (1899), Des (1906) и a (1926); [illegible]та для влч. и фп. b (1899); Серенада для стр. трио C (1902); [illegible]та для скр. и фп. cis (1912); Ruralia hungarica, 3 пьесы в [illegible]. нар. духе, скр. и фп. (1924); Секстет для фп., клар., влт. и [illegible] трио (1935).

Песни для гол. с фп.

Донат (Donath), урожд. Эрвин (Erwin), Хелен [illegible] 10.7.1940, Корпус-Кристи, Техас). Американская пе[illegible]ица (сопрано). Училась в Нью-Йорке у известного [illegible]едагога Паолы Новиковой (Novikova, 1896—1967). С 1961 — солистка оперных театров Германии (Кёльн, Ганновер, Мюнхен и др.) и Австрии (*Венская гос. опера*). Выступала также на других ведущих сценах Европы и США. Легкий и подвижный голос Д. периода ее расцвета (конец 1960-х — 1970-е) идеально подходил для партий оперных инженю — таких, как Сюзанна, Памина, Энхен, Ева, Микаэла, Мелизанда, Софи, Энн Трулав в *«Похождениях повесы»*; со временем Д. стала браться и за более драматические партии (Графиня, Маршальша и др.). Д. успешно выступала также в барочном оперном и кантатно-ораториальном репертуаре и в вокально-симфонических произведениях композиторов XIX—XX вв.; как интерпретатор немецких песен она известна меньше. Среди выдающихся записей с ее участием — «Коронация Поппеи» п/у *Арнонкура* (Д. в роли Поппеи), «Вольный стрелок» п/у Р. *Кубелика*, «Майстерзингеры» п/у *Караяна*, *«Кавалер розы»* п/у *Шолти* (Д. в роли Софи), Месса h-moll Баха п/у *Йохума*, мессы Моцарта п/у К. *Дэвиса*.

Донатони (Donatoni), Франко (9.6.1927, Верона, — 17.8.2000, Милан). Итальянский композитор. В 1946—48 учился в Миланской, в 1948—51 — в Болонской консерватории, затем поступил в римскую Академию Санта-Чечилия, где до 1953 совершенствовался под консервативным руководством *Пиццетти*, одновременно общаясь с «прогрессивным» *Петрасси*. В молодые годы подражал *Бартоку*, но после знакомства с *Мадерной* и посещения Дармштадтских летних курсов 1954 года заинтересовался *серийной техникой* и достижениями лидеров *авангарда — Булеза* и *Штокхаузена*. К началу 1960-х, разочаровавшись в любых «системах» и придя к выводу о фундаментальной роли случая в формировании личности и в творческом процессе, не без влияния *Кейджа*, а также Ф. Кафки, С. Беккета и некоторых других писателей, решил пересмотреть принципы современной творческой практики и отказаться от композиции как формы авторского самовыражения. С 1962 культивировал поэтику «отчуждения музыкального материала от акта его преобразования». Характерна пьеса «Для оркестра», партитура которой пестрит инструкциями для оркестрантов, но практически не содержит обычных нот (иными словами, она указывает на «акты преобразования» материала, но почти ничего не сообщает о том, каков этот материал); соответственно предугадать звуковой результат исполнения невозможно. В иных работах того же периода отчуждение материала выражается в его «примитивизации» вплоть до «приведения к абсурду». «Негативизм» Д. проявился также в широком применении немузыкальных звуков, извлекаемых из обычных инструментов. С середины 1960-х, вернувшись в основном к обычной нотации, Д. занялся «декомпозицией» или «ретрокомпозицией» уже существующей музыки. Суть этого подхода, не вполне внятно разъясненная им в книге Questo, сводится примерно к следующему: композиторы, стремящиеся утвердить свое «Я», насильственно подавляют имманентную специфику «сырого» материала музыки, приспосабливая его для своих эгоистических целей; альтернативой подобному произволу должна стать установка непредвзятого «ремесленника», вооруженного набором строго фор-

мализованных («автоматических») процедур, служащих для того, чтобы освободить материал от «смирительной рубашки», представить его в нейтрализованном, «очищенном» виде и, т. о., позволить звукам «самим говорить за себя». Образец «ретрокомпозиции» Д. — пьеса для 5 инструментов Etwas ruhiger im Ausdruck («С более спокойной выразительностью»). Исходным пунктом для нее послужил фрагмент 8-го такта пьесы *Шёнберга* для фп. соч. 23 № 2. Пользуясь сложной системой «автоматических процедур», Д. подвергает избранный материал преобразованиям и к середине пьесы приходит к ровному звуковому потоку с нарочито невыразительными контурами, а под конец возвращается к исходной пуантилистической фактуре. В ряде опусов, созданных до середины 1970-х, автоматизированной «декомпозиции» подвергаются фрагменты из произведений других авторов, в т. ч. *Веберна*, Штокхаузена и *Буссотти*, а также из более ранних партитур самого Д. Подобный метод планомерного, подчеркнуто безразличного расщепления исходного материала на «отбросы» сам Д. назвал «садистическим паразитизмом»: речь в данном случае идет не столько о переосмыслении и, возможно, творческой критике чужих (или своих) произведений, сколько о признании невозможности автономного творчества. Лишь изредка материал сохраняет часть изначально свойственной ему экспрессии (народная песня в оркестровом «Дуэте для Бруно» памяти Мадерны).

В 1976 Д. решил оставить сочинение музыки. Его последней работой должна была стать партитура для 8 инструментов с многозначительным заглавием «Прах», где предметом автоматических манипуляций служит мотив B-A-C-H. Но затем Д. возобновил творческую деятельность, и последние два с половиной десятилетия стали самыми продуктивными в его жизни. Все это время Д. предавался тому, что он сам назвал «веселыми упражнениями в изобретательности», сочиняя преимущественно для всевозможных камерных ансамблей смешанного состава и для известных солистов-виртуозов, реже для оркестра, и решая замысловатые композиционные задачи. Свои произведения он часто называл именами первых исполнителей (Portal в честь французского кларнетиста Мишеля Порталя, Esa в честь *Салонена* и т. д.). Поздний Д. охотно использовал собственные опусы в качестве объектов для дальнейшей разработки, трактуя их уже не деструктивно-«автоматически», а заинтересованно и созидательно, т. е. формируя на их основе новые ценности. Поздняя музыка Д., как правило, выполнена в лаконичных, легко обозримых формах, отличается прозрачной фактурой и энергичной ритмикой, иногда с заметным джазовым наклонением (как, например, в сравнительно популярном «Рефрене» для 8 инструментов), богата рельефными, запоминающимися оборотами и жестами, наделена своеобразным тембровым колоритом (особенно характерны яркие светлые краски), часто также юмором; гармония местами приближается к границам мажорно-минорной тональности. Если в сравнительно ранние годы Д. почти не писал вокальной музыки (природная теплота человеческих голосов плохо вязалась с его негативистскими установками), то начиная с 1978 из-под его пера вышел ряд вокальных произведений, в т. ч. пятичастный цикл «Арий» с виртуозней партией высокого сопрано и несколько
сов на английские слова его жены Сьюзен Парк (Р
В поздней камерной опере Alfred-Alfred Д. вопл
собственный опыт пребывания в больницах (с моло
лет он страдал многочисленными недугами), причем
лал это с присущим ему гротескным юмором.

Д. пользовался значительным влиянием как пед
С 1953 он преподавал в учебных заведениях Боло
Турина, Милана, Сиены, Рима (руководил кафе
высшего композиторского мастерства Академии
та-Чечилия) и других итальянских городов, высту
лекциями и семинарами в ФРГ, США, Швейцари
Франции и др. Среди его самых известных ученико
Армандо Джентилуччи (Gentilucci, 1939—1989),
Феделе (Fedele, p. 1953), *Синополи*, Фаусто Ромит
(Romitelli, 1963—2004), *Дюсапен*, *Линдберг* и Сало
Свои неоднократно менявшиеся взгляды на эсте
ские и технические аспекты сочинения музыки Д.
жил в ряде статей и нескольких книгах.

Для театра: «Лампара» (La lampara), балет в 2 актах,
У. Даль'Ары (1957, Милан); Atem («Дыхание»), опера в 2
с интермецио, тексты Б. Брандолини д'Адда, Т. Фумаг
Р. Маэстри, С. Парк и Ф. Пессоа (1984, на материале
ранних произв., пост. 1985, Милан); Alfred-Alfred, комич
опера в 7 сценах и 6 интермецио, либр. Д. (1995, Страсбу

Др. вок. муз.: «Книга семи печатей» (Il libro dei Sette S
библ. кантата (1951); Serenata, сопр. и 16 инстр., сл. Д. Т
(1959); «Арии» (Arie), сопр. и орк., сл. Омара Хайяма, Р.
стри, Луи де Лейна, Т. Фумагалли и Хафиза (1978); De
сопр., 2 фл.-пикк. и 3 скр., сл. Ж. Робертé (1978); «...и
вместе» (...ed insieme bussarono), сопр. и фп., сл. Кабира (
«Последний вечер» (L'ultima sera), сопр., фл., клар. и фп.
сл. Ф. Пессоа (1980); In cauda («В хвосте»), хор и орк
Б. Брандолини д'Адда (1982—86); «Она» (She), 3 сопр.,
альт. гит., фл.-пикк., клар. и арфа, сл. С. Парк (1982); «Бе
(Abyss), к.-а., бас. фл. и 10 инстр., сл. ее же (1983); «
(Still), сопр., 2 фл., 2 скр., чел. и фп., сл. из «Волшебной
ты» (1985); «Смешно» (O si ride), 12 гол., сл. Б. Брандо
д'Адда (1987); Cinis, сопр. и бас-клар., сл. Г. Л. Кальво (
«Мадригал» (Madrigale), 4 дет. хора и 4 уд., сл. Э. Мо
(1991); Aahiel, м.-сопр., клар., вибр. или мар. и фп., сл.
(1992); «Ангел в моем сердце» (An Angel within my
сопр., 2 клар. и стр. трио, сл. С. Парк (1992); «К вечеру» (
the Day), сопр., фл., клар. и фп., сл. М. Ривьера (1992);
ки» (Flans), сопр. и 9 инстр., сл. Ф. Вийона (1994); In cau
Fire («Огонь»), 4 жен. гол. и орк., сл. Дж. Бичинга (1998).

Для орк. и больших инстр. анс. (от 14 инстр.): Концер
для медн. дух., литавр и стр. (1952); Концерт для фаг.
(1952); Увертюра, кам. орк. (1955); Симфония, стр. (195
вертисмент, скр. и кам. орк. (1954); Музыка для кам
(1955); «Строфы» (Strophes), орк. (1959); «Разделы» (Se
орк. (1960); Puppenspiel («Кукольное представление»),
муз. этюды для орк. (1961); «Для оркестра» (Per orchestra,
«Черное и белое» (Black and White), 37 стр. (1964); 2-й д
тисмент, стр. (1965); Puppenspiel II, фл. и орк. (1966); Souv
(Kammersymphonie op. 18), 15 инстр. (1967); Orts (Souvenir
14 инстр., чтец ad lib. (1969); Doubles II, орк. (1970); «
[*Брауну*]» (To Earle), кам. орк. (1970); «Эрлу-2» (To Earle
11 инстр. и орк. (1971—72); «Голоса, оркестровое упражне
(Voci, Orchesterübung, 1972—73); Espressivo, гоб. и орк. (19
«Дуэт для Бруно» (Duo pour Bruno), орк. (1974—75); «Порт

[illegible]rait), клав. и орк. (1976—77); «Ручей на лестнице» (Le [illegible] sur l'escalier), влч. и 19 инстр. (1980); «Дневник-83» [illegible]'83), 4 трубы, 4 трбн. и орк. (1983); Sinfonia op. 63 'Anton [illegible]', клар., бас-клар., 2 влт., арфа и стр. (1983); Eco, кам. [illegible] (1985—86); Holly, англ. рожок, гоб., гоб. д'амур и 13 инстр. [illegible]; «Марши-2» (Marches II), арфа, 3 уд., 12 инстр. и 3 жен. [illegible] ad lib. (1990); Concerto grosso, 5 электр. клавишных инстр. и [illegible] (1992); Sweet Basil, трбн. и биг-бэнд (1993); In cauda II, [illegible] (1993—94); Portal, клар., бас-клар., мал. клар. и орк. [illegible]; Puppenspiel III, 3 фл. и 14 инстр. (1994); Refrain III, [illegible]нстр. (1994); Algo III, гит. и 23 инстр. (1995); In cauda III, [illegible] (1996); Lem II, кб. и 15 инстр. (1996); Prom, орк. (1999); In [illegible] V. Esa, орк. (2000).

[illegible] 4—13 инстр.: 1-й стр. квартет (1950); 2-й стр. квартет [illegible]; «Движение» (Movimento), клав., фп., 3 фл., 2 клар., [illegible] 2 влт. и труба (1959); For Grilly, фл., клар., бас-клар., уд. и [illegible] трио (1960); 4-й стр. квартет «Зеркало» (Zrcaldo, 1963); [illegible] 10 стр. (1964); Etwas ruhiger im Ausdruck, фл., клар. и фп. [illegible] (1967); Solo, 10 стр. (1969); Lied, 13 инстр. (1972); «Четвер[illegible]экстракт» (Quarto estratto), 8 инстр. (1974); Lumen («Свет»), [illegible]кк., клар., чел., вибр., альт и влч. (1975); «Третий экс[illegible]» (Terzo estratto), фп. и 8 дух. (1975); «Прах» (Ash), фл., [illegible] клар., фп., клав. и стр. трио (1976); «Дневник-76» (Diario [illegible] 4 трубы и 4 трбн. (1977); Spiri, 10 инстр. (1977); «Игрушка» [illegible], 2 скр., альт и клав. (1977); «Глаз сердца» (The Heart's [illegible] стр. квартет (1979—80); «Тема» (Tema), 12 инстр. (1981); [illegible]ник» (Feria), 5 фл., 5 труб и орг. (1982); «Подарок» [illegible], 7 дух., арфа и 3 уд. (1983); Ronda, фп. и стр. трио [illegible]; «Тьма» (Darkness), 6 уд. (1984); Стр. секстет (1985); [illegible]. фл., клар., скр., влч., вибр. и фп. (1986); «Рефрен» [illegible]а), 8 инстр. (1986); Flag, 13 инстр. (1987); Le souris sans [illegible] («Мышь без улыбки»), стр. квартет (1988); «Колокола» [illegible]ches), 2 фп., 8 дух. и 2 уд. (1988—89); Blow, дух. квинтет [illegible]. Frain, 8 инстр. (1989); Hot, сопр.-сакс., клар., труба, [illegible], уд., кб. и фп. (1989); Chantal, арфа, фл., клар. и стр. квар[illegible] (1990); Spice (Ronda II), скр./альт, клар., влч. и фп. (1990); [illegible], 4 сакс. (1990); «Колокола-3» (Cloches III), 2 фп. и 2 уд. [illegible]; Refrain II, 11 инстр. (1991); Mari II, 4 мар. (1992); [illegible]rtino II, 5 клавишных инстр. фирмы Yamaha (1993); Jay, [illegible] и 7 медн. дух. (1993); Serenata II, фл., скр., кб., клав. и уд. [illegible]; Sincronie II, влч., фп. и 7 инстр. (1994); Fanfara, 11 медн. [illegible] и «наполеоновский барабан» (1995); Rasch II, 4 сакс., [illegible] мар., уд. и фп. (1995); Algo IV, гит. и 12 инстр. (1996); [illegible]-2» (Lame II), 8 влч. (1996); Refrain IV, 8 инстр. (1996); [illegible] III, стр. квартет (1997); Poll, 13 инстр. (1998).

[illegible] 1—3 инстр.: Речитатив и Allegro, скр. и фп. (1951); Сона[illegible] альта (1952); «Композиция в 4 частях» (Composizione in 4 [illegible]enti), фп. (1954); 5 пьес для 2 фп. (1954); «Три импрови[illegible]» (Tre improvvisazioni), фп. (1957); Doubles, клав. (1961); [illegible], клав. (1964); «Черное и белое-2» (Black and White II), [illegible] (1968); «Экстракт» (Estratto), фп. (1969); «Второй экс[illegible]» (Secondo estratto), арфа, клав. и фп. (1970); «Игры для [illegible]» (Jeux pour deux), клав. и фисгармония (1973); Duetto, [illegible] (1975); «Волынка для Лотара» (Musette per Lothar), во[illegible] (1976); Algo, гит. (1977); Ali, альт (1977); About..., скр., [illegible] и гит. (1979); Argot, скр. (1979); «Марши» (Marches), арфа [illegible]; «Гнезда» (Nidi), фл.-пикк. (1979); Clair, клар. (1980); [illegible]» (Fili), фл. и фп. (1981); Small, фл.-пикк., клар. и арфа [illegible]; «Лезвия» (Lame), влч. (1982); Lem, кб. (1982); «Крыло» [illegible], влч. и кб. (1983); Alamari, влч., кб. и фп. (1983); «Вариа[illegible] для Франсуазы» (Françoise Variationen), № 1—7, фп. (1983); «Тень» (Ombra), клар. и бас-клар. (1983); «Рифма» (Rima), фп. (1983); Omar, вибр. (1985); Ave, фл.-пикк., колокольчики, чел. (1987); «Вариации для Франсуазы», № 8—14, фп. (1987); «Вариации для Франсуазы», № 15—21, фп. (1987); Short, труба (1988); «Ресница» (Ciglio), скр. (1989); «Вариации для Франсуазы», № 22—28, фп. (1989); Midi, фл. (1989); Soft, бас-клар. (1989); Bok, бас-клар. и мар. (1990); «Колокола-2» (Cloches II), 2 фп. (1990); Het, фл., бас-клар., фп. (1990); «Праздник-2» (Feria II), орг. (1992); «Праздник-3» (Feria III), орг. (1992); Mari, мар. (1992); «Гнезда-2» (Nidi II), барочная тен. фл. (1992); «Чешуйки» (Scaglie), трбн. (1992); Sincronie, влч. и фп. (1992); Sweet, тен. продольная фл. (1992); Algo II, 2 гит. (1993); «Ресница-2» (Ciglio II), скр. и фл. (1993); Small II, фл., альт и арфа (1993); «Ресница-3» (Ciglio III), скр. и фп. (1994); «Вариации для Франсуазы», № 29—35, 36—42, 43—49, фп. (1994); Cinis II, бас-клар., мар. и уд. (1995); Duetto II, 2 скр. (1995); Incisi, гоб. (1995); Luci, альт. фл. (1995); Luci II, баг. и влт. (1995); Triplum, фл., гоб. и клар. (1995); Al, мандолина, мандола и гит. (1997); «Праздник-4» (Feria IV), акрл. (1997); Tell, англ. рожок (1997); Till, влт. (1997); Che, туба (1997); Cerocchi 70, клар., влч. и фп. (1998); Elly, тот же состав (1998); Clair II, клар. (1999).

Др. произв.: Quartetto III, магн. (1961).

Оркестровка 11 фуг Баха из «Искусства фуги» (1992, 1997); ред. оперы Чимарозы «Тайный брак» (пост. 1977, Флоренция).

Лит. работы: Questo («Это») (Milano, 1970); Antecedente X: sulle difficoltà del comporre («Предшествующее неизвестное: о трудностях занятия композицией») (Milano, 1980); Il sigaro di Armando («Сигара Армандо»), сб. ст. 1963—82 (Milano, 1982); In-oltre («Кроме того») (Brescia, 1988).

Лит.: R. Cresti, Franco Donatoni (Milano, 1982); G. Mazzola Nangeroni, Franco Donatoni (Milano, 1989); E. Restagno, a c. di, Donatoni (Torino, 1990).

Донауэшингенский фестиваль современной музыки (город Донауэшинген [Donaueschingen], земля Баден-Вюртемберг, Германия). Первый в XX в. фестиваль современной музыки, учрежден в 1921 под покровительством княжеского дома Фюрстенберг (Fürstenberg). В программах первых фестивалей преобладала камерная музыка; ключевой фигурой был *Хиндемит*, впервые прозвучали также опусы *Шёнберга* (в т. ч. Серенада соч. 24, 1924), *Хауэра, Веберна, Берга, Бартока, Хабы, Крженека, Стравинского* (в т. ч. Соната для фп., 1925) и др. В 1927 фестиваль перебазировался в Баден-Баден (к этому времени в программах возобладала т. н. Gebrauchsmusik — «служебная музыка», решающая прикладные и дидактические задачи), в 1930 — в Берлин. В 1931—45 не проводился (если не считать нескольких мероприятий, организованных в 1930-х при нацистах). После двух малоудачных попыток (1946 и 1947) Д. ф. с. м. возродился в 1950 под художественным руководством *Штробеля*, став одним из главных очагов *авангарда*. Проводится ежегодно осенью. Постоянный оркестр фестиваля — СО Юго-Западного радио под руководством таких видных интерпретаторов новой музыки, как *Розбауд* (до 1962), *Бур* (1964—79), польский дирижер Казимеж Корд (Kord, p. 1930 [1980—85]), *Гилен* (с 1986) и *Камбрелен* (с 1999). Официальное название фестиваля с 1971 — Донауэшингенские дни музыки (Donaueschinger Musiktage). Среди самых значительных донауэшингенских премьер — Metastaseis *Ксенакиса* (1955), *«Хронохромия»* Мессиана (1960), «Эпифа-

нии» *Берио* (1961), 2-я редакция его же *«Симфонии»* (1969) и его же *«Хор»* (1976), «Атмосферы» *Лигети* (1961) и его же Lontano (1967), *«Складка за складкой»* Булеза (1962) и 1-я редакция его же *«Респонсория»* (1981), 2-я редакция «Моментов» *Штокхаузена* (1965), его же «Мантра» (1970), «Транс» (1972) и Inori (1974), «Колебания на краю» *Лахенмана* (1975), оратория *Хубера* «Умален—порабощен—покинут—презрен...» (1983), «Звукоописания» *Рима* (1987). С 1993 фестивали, как правило, проводятся под тематическими девизами.

Лит.: J. Häusler. Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen (Kassel, 1996).

«Дон Кихот к Дульсинее» (Don Quichotte à Dulcinée). Последнее произведение *Равеля:* три песни для баритона с оркестром или с фп. на слова Поля Морана (Morand, 1889—1967). Создавались в 1932 -33 к фильму «Дон Кихот» с участием *Шаляпина*, но не были использованы (фильм вышел с музыкой *Ибера*). Названия песен: «Романтическая» (Chanson romanesque [Moderato]), «Эпическая» (Chanson épique [Molto moderato]) и «Застольная» (Chanson à boire [Allegro]). В основе песен лежат фольклорные прототипы — соответственно гуахира (песенный жанр кубинского происхождения с чередованием тактов на 6/8 и 3/4), сорсико (баскская пятидольная форма) и хота (арагонский трехдольный танец, известнейший музыкальный символ Испании, ранее использованный Равелем в финале *«Испанской рапсодии»*). Продолжительность песен — 2, 3 и 2 минуты. Первое исполнение версии с оркестром — 1 декабря 1934, Париж, солист Марсьяль Сенгéр (Singher, 1904—1990, ему посвящена 2-я песня), дирижер Поль Парé (Paray, 1886—1979).

Дóрати (Dorati), Антал, наст. имя и фам. Антон Дойч (Deutsch) (9.4.1906, Будапешт, — 13.11.1988, Герцензе, близ Берна). Американский дирижер венгерского происхождения. Учился в Будапеште, в т. ч. у *Бартока*, *Кодая* и видного композитора и педагога Лео Вейнера (Weiner, 1885—1960). С 1924 дирижировал спектаклями Венгерской гос. оперы. В 1928 стал ассистентом Ф. *Буша* в Дрездене, затем (1929—1933) занимал должность городского музикдиректора в Мюнстере. В 1933—45 работал балетным дирижером в Европе и США. Возглавлял Далласский СО (1945—49), Миннеаполисский СО (ныне Миннесотский оркестр [1949—60]), СО *Би-Би-Си* (1963—66), Стокгольмский ФО (1966—70), Национальный СО, Вашингтон (1970—76), *Королевский ФО* (1975—78), *Детройтский СО* (1977—81), регулярно дирижировал *Лондонским СО*, оркестром Philharmonia Hungarica и др. В центре обширного репертуара Д. — музыка Гайдна (первым записал все его симфонии, оперы и оратории) и классиков XX в., прежде всего *Бартока* (провел посмертную премьеру его Концерта для альта с оркестром, 1949), а также *Шёнберга* и представителей его школы, *Фальи*, *Стравинского*, *Шимановского*, *Мессиана* и др. Среди произведений, впервые исполненных Д., — Symphonia serena *Хиндемита* (1947), *«Праздники»* Айвза (полная версия, 1954), Концерт для оркестра *Герхарда* (1965), 7-я симфония *Петтерсона* (1968). Сочинял инструментальную и духовную музыку в консервативном стиле.

Дохнани - см. *Донаньи*.

Дрезденская государственная капелла (официальное на звание с 1992 — Дрезденская саксонская государственная капелла, Sächsische Staatskappelle Dresden). Старейший оркестр мира, сформировался на основе Придворной капеллы, учрежденной саксонским курфюрстом Морицем в 1548. Среди капельмейстеров и главных дирижеров, руководивших капеллой, а со 2-й половины XVII в. и оперным театром (см. ниже), — Шютц (1615—72), Хассе (1734—63), Вебер (1817—26), Вагнер (1843—49). В 1889—1914 капеллу возглавлял Эрнст фон Шух (Schuch, 1846—1914), первый исполнитель нескольких опер *Штрауса*. Среди более поздних руководителей — Ф. *Буш* (1922—33), шведский дирижер Герберт Блумстед (Blomstedt, p. 1927 [1975—85]), *Синополи* (1991—2001), *Хайтинк* (с 2003). В послевоенные годы оркестром регулярно дирижировали также *Бём*, *Йохум*, *Кайян*, *Заваллиш*, К. *Клайбер*, *Мэрринер*, *Озава*, К. *Дз* (почетный дирижер), *Тэйт*, другие выдающиеся музыканты.

Дрезденская государственная опера (Дрезденская саксонская государственная опера, Sächsische Staatsoper Dresden, до 1992 Dresdner Staatsoper). Существует с 1 (до 1918 — Придворная опера). Функционирует в здании, построенном по проекту Готфрида Земпера (Semperoper, открылось в 1878 на месте другого здания того же архитектора, разрушено бомбардировкой 13.2.19 восстановлено и вновь открылось в 1985). Одним из самых блестящих периодов своей истории обязана руководству Эрнста фон Шуха (Schuch, 1846—1914, генер. музикдиректор в 1889—1914). При нем на сцене те была поставлена 51 новая опера, в т. ч. *«Саломея»*, *«Э тра»* и *«Кавалер розы»* Штрауса; он также способство популяризации творчества Верди и *Пуччини*. Штрау скую традицию в Д. г. о. продолжили Ф. *Буш* (музик ректор в 1922—33; под его управлением прошли та премьеры *«Доктора Фауста»* Бузони и *«Кардилья* Хиндемита) и *Бём* (1934—43). Среди послевоенных зыкальных руководителей — Йозеф Кайльберт (К berth, 1908—1968 [1945—50]), *Кемпе* (1950—52), Се Бычков (Bychkov, p. 1952 [1999—2003]). В спектаклях атра участвует *Дрезденская гос. капелла*.

«Думбартон-Оукс» — см. *«Дамбартон-Оукс»*.

Дунаевский, Исаак Осипович (или Иосифо (30.1.1900, Лохвица, — 25.7.1955, Москва). Советск композитор, мастер легкой музыки. В 1915—19 учил Харьковской консерватории у Семена Богатырева (189 1960). В 1920-х работал в московских театрах. Перв крупным успехом Д. стала оперетта «Женихи» (19 Москва). Будучи музыкальным руководителем Лен градского мюзик-холла (1929—41), Д. в сотрудничес с популярным певцом и актером Леонидом Утесов (1895—1982) и его ансамблем успешно адаптиро стиль американской коммерческой развлекательной зыки (в тогдашней советской терминологии — джаз потребностям и вкусам советской аудитории. В 193 много сотрудничал также с ведущим советским кино

[illegible]ссером-комедиографом Григорием Александровым (1903—1983). Мастерски снятые фильмы Александрова («Веселые ребята» [1934], «Цирк» [1936], «Волга-Волга» [1937], «Светлый путь» [1940]) со столь же мастерски [illegible]полненной, обаятельной, легко запоминающейся [illegible]зыкой Д. снискали всенародную популярность и ста[illegible] важным орудием советской пропаганды в качестве [illegible]ходного подтверждения пресловутой фразы Стали[illegible]: «Жить стало лучше, жить стало веселее». Широко [illegible]вестна также музыка Д. к фильмам «Вратарь Республ[illegible]ки» (режиссер С. Тимошенко, 1936) и «Дети капитана [illegible]ранта» (режиссер В. Вайншток, 1936); партитура к по[illegible]следнему фильму наиболее широко разработана и симфо[illegible]нична, в духе голливудского «большого стиля». В 1937—[illegible] Д. возглавлял ленинградское отделение *Союза компо[illegible]зиторов СССР*. С 1941 жил в Москве. Его самые замет[illegible]ные послевоенные работы — музыка к кинокомедиям «Весна» (режиссер Александров, 1947) и «Кубанские ка[illegible]ки» (режиссер И. Пырьев, 1949), а также оперетты «Вольный ветер» (1947) и «Белая акация» (1955).

Лит.: Л. Михеева. И. О. Дунаевский (Л., 1963); Н. Шафер. Дунаевский сегодня (М., 1988).

Душкин (Dushkin), Сэмюэл (13.12.1891, Сувалки, — 26.6.1976, Нью-Йорк). Американский скрипач родом из Польши. Учился в Парижской консерватории и в Нью-Йорке у *Крейслера* и Леопольда Ауэра (Auer, 1845—1930). В 1924 дебютировал с Нью-Йоркским СО. Остался в истории прежде всего как интерпретатор *Стравинского*, с которым сотрудничал между 1931 и 1937. Стравинский написал для Д. Скрипичный концерт (1931) и «Концертный дуэт» для скрипки и фп. (1932); специально для совместных выступлений и записей с Д., пользуясь советами последнего, он аранжировал для скрипки и фп. отрывки из *«Жар-птицы»*, *«Соловья»*, *«Пульчинеллы»* («Итальянская сюита»), *«Мавры»* и *«Поцелуя феи»* (Дивертисмент). В автобиографической «Хронике моей жизни» (опубл. 1935—36) Стравинский высоко оценил искусство Д., особо отметив его необычную для скрипача-виртуоза готовность подчиняться воле композитора.

Лит.: С. Душкин. Сотрудничая со Стравинским // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания (М., 1985).

Дэвис (Дейвис, Davies), Деннис Расселл (р. 16.4.1944, Уилмингтон, Огайо). Американский дирижер. Окончил нью-йоркскую Джульярдскую школу, при которой в 1968 вместе с *Берио* основал Джульярдский ансамбль (Juilliard Ensemble) для пропаганды новой музыки. В 1972—[illegible]возглавлял Камерный оркестр г. Сент-Пол (шт. Миннесота), с которым много и успешно гастролировал по [illegible]сему миру. В 1977—2002 руководил также Американ[illegible]ским композиторским оркестром (American Composers' Orchestra) в Нью-Йорке. Параллельно развивалась меж[illegible]дународная карьера Д. как оперного и симфонического [illegible]дирижера. В 1978—80 он дирижировал в *Байройте* и с [illegible]тех пор работает преимущественно в Германии и Авст[illegible]рии. Занимал пост генералмузикдиректора в Штутгарте (1980—87) и Бонне (1990—95). Был также главным ди[illegible]рижером Бруклинского ФО (1992—96) и СО Венского радио (1996—2002). С 1995 возглавляет Штутгартский [illegible]камерный оркестр, с 2002 — главный дирижер Линц-ской оперы и Линцского СО им. Брукнера, с 2009 — главный дирижер Базельского СО. Много выступает в Европе и США как приглашенный дирижер, а также как пианист. Репертуар Д. универсален, но с особым энтузиазмом он исполняет новую музыку всевозможных направлений. Под его руководством состоялись премьеры опусов Берио (в т. ч. оперы Opera, 1970), *Болкома* (в т. ч. «полистилистического» цикла «Песни невинности и опыта», 1984), *Гласса* (в т. ч. оперы *«Эхнатон»*, 1984), *Губайдулиной*, *Канчели*, *Картера*, *Пярта*, *Рима*, *Такэмицу*, *Фелдмана*, *Харрисона*, *Хенце* и др.

Дэвис (Дейвис, Davis), сэр Колин (Рекс) (р. 25.9.1927, Уэйбридж). Английский дирижер. Обучался в лондонском Королевском музыкальном колледже игре на кларнете, специального дирижерского образования не получил, однако уже в начале 1950-х с успехом дирижировал моцартовскими спектаклями лондонской Оперной группы Челси (Chelsea Opera Group). В 1957 был назначен ассистентом дирижера Шотландского оркестра Би-Би-Си. Крупным событием стало концертное исполнение «Дон Жуана» п/у Д. с оркестром *Филармония* (Лондон, 1959; Д. заменил за пультом заболевшего *Клемперера*). В 1959—61 Д. был главным дирижером, затем (до 1965) — музыкальным руководителем лондонского оперного театра Сэдлерс-Уэллс (ныне Английская нац. опера). В 1966 дебютировал в *Метрополитен-опера «Питером Граймсом»*. С середины 1960-х активно выступает и как симфонический дирижер. В 1967—71 возглавлял СО *Би-Би-Си*. В 1971—86 — музыкальный руководитель театра *Ковент-Гарден*. В 1995—2006 — главный дирижер *Лондонского СО*. Работает с *Бостонским СО*, оркестром *Консертгебау*, СО *Баварского радио*, *Дрезденской гос. капеллой*. Выдающийся мастер, в высшей степени ответственный и авторитетный музыкант, Д. умеет сдерживать свою природную импульсивность во имя верности композиторскому замыслу; его интерпретации иногда могут показаться недостаточно яркими или своеобразными, однако они неизменно глубоко продуманны и стильны. В дискографии Д. особенно впечатляюще представлены Гайдн (в т. ч. великолепные «Лондонские симфонии» с оркестром Консертгебау), Моцарт (в т. ч. «Идоменей» с *Арайсой*, «Так поступают все женщины» с *Кабалье* и *Геддой*, другие поздние оперы), Бетховен, Берлиоз (в 1960—70-х Д. осуществил своего рода «берлиозовский ренессанс», исполнив и записав практически все произведения композитора), Верди, *Пуччини*, *Сибелиус*, *Типпетт* (Д. провел премьеры ряда его крупных произведений, в т. ч. оперы «Сад-лабиринт», 1970, Лондон), Бриттен.

Дэвис (Дейвис, Davis), Майлз (Дьюи) III (25.5.1926, Олтон, Иллинойс, — 28.9.1991, Санта-Моника, Калифорния). Американский джазовый трубач и руководитель джаз-бэндов, основоположник относительно «умеренного», преимущественно лирического, стиля кул (cool, букв. «прохладный» — в противоположность «горячему» *бопу*). Профессиональную карьеру начал в 15 лет. В 1944 перебрался в Нью-Йорк, чтобы работать с Чарли *Паркером*; записи, сделанные Паркером и Д. в 1945—48, стали классикой джаза. В 1948 Д. собрал свою первую

боп-группу и начал сотрудничать с аранжировщиком-экспериментатором Гилом Ивенсом (Evans, 1912—1988). Записи понета, сформированного Д. и Ивенсом (1949—50), также в своем роде классические, были изданы под названием Birth of the Cool («Рождение кула»). С конца 1949 до 1954 в карьере Д. наступил спад, вызванный пристрастием к героину. В 1955, преодолев наркотическую зависимость, Д. с успехом выступил на Ньюпортском джазовом фестивале и основал свой первый квинтет, превратившийся через 3 года в секстет. В дальнейшем состав и число участников ансамбля Д. часто менялись; среди выдающихся джазменов, в разное время игравших под руководством Д., — саксофонисты Джон *Колтрейн*, Сонни *Роллинс*, Джулиан (Кэннонболл) Эддерли (Adderley, 1928—1975), пианисты Билл Ивенс (Evans, 1929—1980), Чик *Кориа*, Кит *Джарретт*, Джо Завинул (Zawinul, 1932—2007), Херби Хэнкок (Hancock, p. 1940), басист Рон Картер (Carter, p. 1937). Лучшие записи Д., по распространенному мнению, относятся ко 2-й половине 1950-х. Два его альбома этого периода, Milestones (1958) и особенно Kind of Blue (1959 — рекордный «бестселлер» в истории джаза), положили начало т. н. модальному джазу (modal jazz), основанному на натуральных (дорийском, эолийском и др.) ладах: в противоположность бопу этот стиль предполагает сравнительно редкую смену гармоний. В те же годы появилось несколько альбомов с аранжировками Г. Ивенса (Miles Ahead [1957], Porgy and Bess, на темы из оперы *Гершвина* [1958], Sketches of Spain, на темы *Фальи*, *Родриго* и др. [1959]), где Д. играет не только на трубе, но и на флюгельгорне. Следующий плодотворный период пришелся на годы с 1964 по 1968, когда функционировал т. н. второй великий квинтет Д. (альбомы E. S. P. [1965], Miles Smiles [1966], Nefertiti [1967], Miles in the Sky [1968], Filles de Kilimanjaro [1968] и др.). С конца 1960-х (альбомы In a Silent Way и Biches Brew [оба 1969]) Д. работал в русле т. н. фьюжн (англ. fusion — «сплав»), на стыке джаза и *рок-музыки*. От последней фьюжн перенял главным образом электронное усиление инструментов (до 1968 Д. его не использовал) и характерную ритмику, сохранив в качестве важнейшего элемента джазовую импровизацию. Т. о., на протяжении двух десятилетий Д. инициировал и развивал новые направления в джазовом исполнительстве; благодаря этому он снискал репутацию самого убежденного и последовательного новатора за всю историю джаза (Дюк *Эллингтон* назвал Д. «Пикассо джаза»). Достоинства Д. как сильного, волевого лидера неоспоримы, но Д.-солист часто бывал технически небезупречен; его мастерство проявлялось прежде всего в плавном ведении мелодической линии, деликатной игре оттенков, изящном ритмическом *суинге*. Одна из заметных особенностей игры Д. — минимальное вибрато. С середины 1950-х он постоянно использовал сурдину «уа-уа». В 1976—80 Д. не выступал из-за болезней, затем возобновил активную деятельность, но его поздние работы оценивались неоднозначно (в них Д. с переменным успехом адаптировал стилистические элементы современной *поп-музыки*). Тем не менее он почитался во всем мире как живая легенда джаза и в 1984 первым из джазменов удостоился престижнейшей *премии* Леони Соннинг.

Лит.: M. Davis. Miles: the Autobiography (New York, 1989, рус. пер.: Майлс Дэвис. Автобиография [М., 2005]); R. William. Miles Davis: the Man in the Green Shirt (London, 1993); B. Kirc. ner, ed. A Miles Davis Reader (Washington DC, 1997).

Дэвис (Дейвис, Davies), сэр Питер Максуэлл (р. 8.9.193. Манчестер). Английский композитор, дирижер. Учил. в Манчестерском университете и Манчестерском коро. левском музыкальном колледже (1952—56). Вместе. *Бёртуислом* и несколькими другими соучениками осн. вал Манчестерскую группу новой музыки. В 1957—5. совершенствовался в Риме у *Петрасси*. В 1959—62 пр. подавал музыку в средней классической школе г. Са. ренсестер, разработал систему музыкального воспи. ния детей путем приобщения их к коллективной испо. нительской деятельности: сочинение музыки для дет. и юношества было и остается важнейшей сферой е. деятельности. В 1962—64 Д. стажировался и работал. Принстонском университете (США), в 1966—67 — в ун. верситете г. Аделаида (Австралия).

Основными источниками творчества Д. изначаль. были старинная и традиционная британская музык. австрийский *экспрессионизм*. В наиболее характерн. партитурах Д. свободно-атональный тематизм сочет. ется с элементами *модальности*, в т. ч. архаической. часто вплетает в ткань своей музыки мотивы, заимст. ванные у композиторов XV—XVII вв.), и с внезапны. эмоциональными взрывами, иногда рассчитанными. шокирующий эффект. В 1967 Д. и Бёртуисл основ. ансамбль Pierrot Players, первоначальный состав ко. рого (сопрано, 5 инструменталистов и исполнитель. ударных) был подобран по образцу *«Лунного Пье.* Шёнберга. Д. руководил этим ансамблем до его роспу. ка в 1987 и сочинил для него ряд пьес в духе экспресси. нистского музыкального театра, с элементами сюрре. лизма и *полистилистики* и экстравагантными натура. стическими штрихами («Откровение и грехопадени. на текст австрийского поэта начала XX в. Георга Тра. ля, «Восемь песен для безумного короля» [имеется в в. ду Георг III, британский монарх в 1760—1820], L'hom. armé [на мотив популярной в XV в. песни], Vesalii ico. и др.). К той же стилистической линии относятся а. самблевые и оркестровые опусы Д. 1960—70-х, прин. шие ему широкую известность («Антихрист», «Кан. праздника св. Фомы» по одноименной паване Джо. Булла [ок. 1562—1628] в сочетании со стилизованны. фокстротами, мотет «Блаженство мира»), равно как. опера «Тавернер», центральная тема которой — бор. между творческим даром и убеждениями — разрабат. вается на материале биографии выдающегося англ. ского композитора XVI в. Взвинченный квази-экспре. сионистский тон, местами с ориентальным оттенко. преобладает в несколько более позднем полномасшта. ном балете «Саломея» на новозаветный сюжет.

В 1971 Д. поселился в отдаленном уголке Шотланди. на одном из Оркнейских островов, где основал муз. кальный фестиваль в честь св. Магнуса (St Magnus Fes. val). Старинные норманские и кельтские предания. впечатления от шотландских пейзажей отразились в с. жетах и музыкальном языке ряда его произведений, з. метная часть которых вдохновлена стихами и проз.

этих мест Джорджа Маккея Брауна (Mackay Brown, 1921—1996). Тон музыки Д. сделался в целом более уравновешенным и «позитивным»; экспрессионистские тенденции отошли на второй план, зато выявилась ориентация на творчество самого типичного «нордического» композитора — *Сибелиуса*. Свойственная Д. легкость письма позволяет ему практически одновременно работать в самых разных формах и жанрах — академических и прикладных, духовных и светских, «взрослых» и детских, сложных «модернистских» и популярных, с фольклорным или эстрадным уклоном. Она же сплошь и рядом оборачивается шаблонностью композиционных решений, эклектикой и стилистической невыразительностью. Как бы то ни было, Д. остается одним из мэтров новой британской музыки. В 2003 он был удостоен почетного пожизненного титула Королевского магистра музыки (Master of the Queen's Music; в обязанности носителя этого титула с XVII в. входит сочинение музыки для придворных торжеств).

— **Оперы:** «Таверн» (Taverner), в 2 актах, либр. Д. (1962—70, пост. 1972, Лондон); «Мученичество св. Магнуса» (The Martyrdom of St Magnus), одноакт. кам., либр. Д. по Дж. Маккею Брауну (1977, Кёркуолл); «Маяк» (The Lighthouse), одноакт. с прологом, либр. Д. (1980, Эдинбург); «Воскресение» (Resurrection), одноакт., с прологом, либр. Д. (1988, Дармштадт); «Майайский доктор» (The Doctor of Myddfai), в 2 актах, либр. Паунтни (1996, Лландудно).

— **Муз.-театр. пьесы с участием инстр. анс.:** «Откровение и грехопадение» (Revelation and Fall), монодрама, с сопр. соло, сл. Кэрролла (1966); Notre Dame des Fleurs («Богородица цветов»), опера, с 3 гол., сл. Д. на франц. яз. (1966); L'homme armé («Вооруженный человек»), с маги., сл. из Лк. 22 (1968, 2/1971, пересмотр. Missa super L'homme armé); «Восемь песен для безумного короля» (Eight Songs for a Mad King), с бар. соло, сл. Стоу (1969); Vesalii icones («Рисунки из Везалия»), пантомима, с вдохновляющим соло (1969); «Игра в жмурки» (Blind Man's Buff), маска, с 2 жен. гол., сл. Д. (1972); «Причуда мисс Донниторн» (Miss Donnithorne's Maggot), с сопр. соло, сл. Р. Стоу (1974); Le jongleur de Notre Dame («Жонглер Богоматери»), маска, с бар. соло, сл. Д. (1978); «Автобус № 11» (The No. 11 Bus), сл. Д., с 3 гол. (1984); «Мистер Эммет выходит погулять» (Mr. Emmet Takes a Walk), с 3 гол., сл. Д. Паунтни (2000).

— **Балеты:** «Ночные танцы» (Nocturnal Dances), одноакт., для 6 инстр. (1970, Лондон); «Саломея» (Salome), в 2 актах, либр. Ф. Флиндта (1978, Копенгаген); «Каролина Матильда» (Caroline Mathilde), в 2 актах, либр. его же (1990, пост. 1991, там же).

— **Оперы и др. сценич. произв. для детей** (либр. Д.): «Два скрипача» (The Two Fiddlers, 1978); «Золушка» (Cinderella, 1980); «Радуга» (The Rainbow, 1981); «Большое ограбление банка» (The Great Bank Robbery, 1989); «Динозавр на воле» (Dinosaur Barge, 1989); «Месть паука» (The Spider's Revenge, 1991) и др.

— **Для хора, в т. ч. с солистами:** 5 мотетов, a cappella (1959, ред. с 16 инстр. 1962); O magnum mysterium, с сопр. и инстр. анс. (1960); Veni Sancte Spiritus, с кам. орк. (1963); Ecce manus tradentis, с 10 инстр. (1965); Ave Rex angelorum, a cappella (1976); Pater noster, с орг. (1977); Westerlings, a cappella, сл. Дж. Маккея Брауна (1977); «Солнцестояние света» (Solstice of Light), с тен. соло и орг., сл. его же (1979); «Колыбельная для Люси» (Lullabye for Lucy), a cappella, сл. его же (1981); «Наконец одна звезда» (One Star at Last), a cappella, сл. его же (1984); «Морские руны» (Sea Runes), a cappella, сл. его же (1986); «Дом зимы» (House of Winter), a cappella, сл. его же (1986); Hallelujah: The Lord God Almightie, мотет с орг. (1989); «Корзина с яблоками: яблоневый цвет» (Apple Basket: Apple Blossom), a cappella, сл. Маккея Брауна (1990); «Гимн Слову Божьему» (Hymn to the Word of God), мотет a cappella на греч. текст (1990); «Корпус Кристи, с котом и мышью» (Corpus Christi, with Cat and Mouse), a cappella, сл. Р. Хилла (1993); A Hoy Calendar, a cappella, сл. Маккея Брауна (1994); «Взывание к Меркурию» (Invocation to Mercurius), с кроталами, текст на лат. и греч. (1994); «Три короля» (The Three Kings), с орк., сл. Маккея Брауна (1995); «Иов» (Job), оратория, с 4 гол. и орк., сл. из Библии (1997); «Яковитский мятеж» (The Jacobite Rising), с орк., сл. разных авторов (1997); «Грубый молот» (Il Rozzo Martello), a cappella, сл. Данте и Микеланджело (1997); «Морская элегия» (Sea Elegy), с орк., сл. Маккея Брауна (1998); Jubilate Deo, с орг. и медн. дух. (1999); A Dream of Snow, дет. хор, сл. Маккея Брауна (2000); «Оркнейская сага-5» (Orkney Saga V), с орк., лат. духовные тексты (2000); «Голубой кит» (Una balena azzura), с орг. или фп. ad lib., сл. Маккея Брауна в итал. пер. (2000); «Песнь песней» (Canticum canticorum), с орк. (2001); Mecca, с орг. ad lib. (2002); Angelus, a cappella, сл. Микеланджело и др. (2003); Michael Archangelus, a cappella (2004); кэролы и др. миниатюры; обр.; произв. для детей и юношества.

Др. вок. муз. (осн. произв.): «Фрагменты из Леопарди» (Leopardi Fragments), сопр., к.-а. и 8 инстр. (1961); «От камня до колючки» (From Stone to Thorn), м.-сопр. и 4 инстр., сл. Дж. Маккея Брауна (1971); «Гимн св. Магнусу» (Hymn to St Magnus), м.-сопр. и 6 инстр., сл. гимна XII в. (1972); «Фанфара дурака» (Fool's Fanfare), чтец, 4 медн. дух., укелеле, уд., сл. Шекспира (1972); «Скрипачи на свадьбе» (Fiddlers at the Wedding), м.-сопр. и 4 инстр., сл. Маккея Брауна (1973); «Литания камня» (Stone Litany), м.-сопр. и орк., ср.-век. ритуальный текст (1973); «Темные ангелы» (Dark Angels), м.-сопр. и гит., сл. Маккея Брауна (1974); «Слепой скрипач» (The Blind Fiddler), м.-сопр. и 7 инстр., сл. его же (1976); Anakreontika, м.-сопр. и 4 инстр., сл. из античной поэзии (1976); «Черная Пятидесятница» (Black Pentecost), м.-сопр., бар. и орк., сл. Маккея Брауна (1979); «Ревю желтого кекса» (The Yellow Cake Revue), гол. с фп., сл. Д. (1980); «Медиум» (The Medium), монодрама для м.-сопр., сл. Д. (1981); «В лабиринт» (Into the Labyrinth), тен. и орк., сл. Маккея Брауна (1983); Agnus Dei, 2 сопр., альт и влч. (1984); Winterfold, м.-сопр. и 7 инстр., сл. Маккея Брауна (1986); «Танец на холме» (A Dance on the Hill), м.-сопр. и орк., сл. Маккея Брауна (2002); обр.

Для орк.: «Пролация» (Prolation, 1958); Sinfonia, кам. орк. (1962); 2 фантазии на In Nomine Дж. Тавернера (1962, 1964); «Блаженство мира» (Worldes Blis), мотет (1969); «Канун праздника св. Фомы» (St Thomas Wake), фокстрот по паване Дж. Булла (1969); 1-я симфония (1976); «Отражение белеющего света» (A Mirror of Whitening Light), кам. орк. (1977); 2-я симфония (1980); Концертная симфония (Sinfonia concertante), дух. квинтет, литавры и стр. (1982); Sinfonietta academica (1983); 3-я симфония (1984); «Оркнейская свадьба, с рассветом» (An Orkney Wedding, with Sunrise), с волынкой (1985); Концерт для скр. с орк. (1985); Jimmack the Postie, увертюра (1986); «Стрэтклайдские концерты» (Strathclyde Concertos) № 1, гоб. и орк., и № 2, влч. и орк. (1986, 1987); Концерт для трубы с орк. (1988); «Стрэтклайдский концерт» № 3, влт., труба и орк. (1989); 4-я симфония, кам. орк. (1989); «Жалобная песнь памяти Майкла Вайнера, на мотив хорала» (Threnody on a

Plainsong for Michael Vyner, 1989); «Стрэтклайдские концерты» № 4, клар. и орк., № 5, скр., альт и орк., № 6, фл. и орк. (1990, 1991, 1991); Ojai Festival Ouverture (1991); «Стрэтклайдские концерты» № 7, кб. и орк., и № 8, фаг. и орк. (1992, 1993); «Заклинание для незрелой кукурузы: мак-доналдовские танцы» (A Spell for Green Corn: The MacDonald Dances), скр. и орк. (1993); «Кросслейнская ярмарка» (Cross Lane Fair, 1994); 5-я симфония (1994); «Стрэтклайдский концерт» № 9, 6 дер. дух. и орк. (1994); «Белтейнский огонь» (The Beltane Fire), хореогр. поэма (1995); «Время и ворон» (Time and the Raven, 1995); 6-я симфония (1996); «Стрэтклайдский концерт» № 10, орк. (1996); «Перекресток „Гнездо певчего дрозда"» (Throstle's Nest Junction, 1996); «Мэвис в Лас-Вегасе» (Mavis in Las Vegas, 1997); Концерт для фл.-пикк. с орк. (1997); «Оркнейская сага-1» (Orkney Saga I, 1997); «Оркнейская сага-2» (Orkney Saga II, 1997); Концерт для фп. с орк. (1997); «Рил семи рыбаков» (A Reel of Seven Fishermen, 1998); «Рил Максуэлла, с северным сиянием» (Maxwell's Reel, with Northern Lights, 1998); «Суинтонская джига» (Swinton Jig, 1998); «Священная земля, с русалками и ангелами» (Temenos, with Mermaids and Angels), фл. и орк. (1998); Roma Amor (1998); «Оркнейская сага-3» (Orkney Saga III), сакс. и орк. (1999); «Дженни за прялкой» (Spinning Jenny, 1999); «Высоко на склонах ужаса» (High on the Slopes of Terror, 1999); Концерт для влт. с орк. (1999); 7-я симфония (2000); 8-я симфония (2001); «Листопад» (The Fall of Leafe), стр. (2004); сюиты из балетов; произв. для школьного орк.; обр. произв. др. комп.

Для кам.-инстр. анс. (от 3 инстр., осн. произв.): Alma Redemptoris mater, 6 дух. (1957); «Св. Михаил» (St Michael), соната для 17 дух. (1957); Stedman Caters, 6 инстр. (1958, 2/1968); Стр. квартет (1961); Shakespeare Music, 11 инстр. (1964); Семь In Nomine, дух. квинтет, стр. квартет и арфа, частично на осн. англ. муз. XVI в. (1963—65); «Антихрист» (Antechrist), 7 инстр. (1967); Eram quasi agnus, 7 дух., арфа, колокольчики (1969); «Канон памяти И. С[травинского]» (Canon in memoriam I. S.), 7 инстр. (1971); All Sons of Adam, 6 инстр. (1974); Psalm CXXIV (1974); 3 этюда, 11 уд. (1975); Ave maris stella, 6 инстр. (1975); «Руны со священного острова» (Runes from a Holy Island), 6 инстр. (1977); «Маленький квартет» (Little Quartet) № 2, стр. (1977, 2/1987); «Маленький квартет» (Little Quartet) № 1, стр. (1980); Квинтет для медн. дух. (1981); The Bairns of Brugh, 6 инстр. (1981); «Образ, отражение, тень» (Image, Reflection, Shadow), 6 инстр. (1982); «Музыка на день рождения Джона (Birthday Music for John), фл., альт и арфа (1983); «Непрерывный круг» (Unbroken Circle), 5 инстр. (1984); Mishkenot, 9 инстр. (1988); Carolísima, серенада, 13 инстр. (1994); «Оттепель» (Thaw), 9 инстр. (1995); Квинтет для трубы и стр. (1999); De Assumptione Beatae Mariae Virginis («Об Успении Блаженной Девы Марии), 14 инстр. (2001); Linguae ignis («Языки огня»), влч. и 12 инстр. (2002); «Наксосские квартеты» (Naxos Quartets) № 1—6, стр. квартет (2002—05); «Путешествие на прекрасный остров» (A Voyage to Fair Isle), фп. трио (2002); «Семь небес зимы» (Seven Skies of Winter), 7 инстр. (2003); Квинтет для клар. и стр. (2004); обр. произв. комп. XIV—XVIII вв. и отрывков из собств. опер, балетов и др.

Для 1 или 2 инстр. (осн. произв.): Соната для трубы и фп. D (1955); Stedman Doubles, клар. и уд. (1956, 2/1968); Соната для клар. и фп. (1956); Hymnos, клар. и фп. (1967); Соната для фп. (1981); Сонатина для трубы (1981); Соната для орг. (1982); Соната для гит. (1984); Сонатина для скр. и цимбал (1984); «Первая милость света» (First Grace of Light), гоб. (1991); «Шесть секретных песен» (Six Secret Songs), фп. (1993); Lux in tenebris («Свет во тьме»), кб. (2001); Veni Creator Spiritus, фл. и бас-клар. (2002); то же, орган (2002); пьесы для орг., фп. и др. инстр., в т. ч. для детей и юношества.

Муз. для театра и кино, в т. ч. к пьесам Дж. Маккея Брауна, фильмам К. Расселла.

Лит.: P. Griffiths. Peter Maxwell Davies (London, 1982); C. Bailiss. The Music of Sir Peter Maxwell Davies: an Annotated Catalogue (Highgate, 1991); R. McGregor, ed. Perspectives on Peter Maxwell Davies (Aldershot, 2000); S. Craggs, ed. Peter Maxwell Davies: Source Book (Aldershot, 2003).

Дэвис (Дейвис, Davis), сэр Эндрю (Фрэнк) (р. 2.2.1944, Ашридж). Английский дирижер. Обучался игре на органе в кембриджском Кингс-колледже и дирижированию у Франко Феррары (Ferrara, 1911—1985) в римской Академии Санта-Чечилия. В 1970 впервые выступил у пультом СО *Би-Би-Си*. В 1973 дебютировал в *Глайндбёрне* (*«Каприччо»* Штрауса). В 1975—88 возглавлял Торонтский СО. В 1989—2000 — главный дирижер СО Би-Би-Си (остается его дирижером-лауреатом) и художественный руководитель Глайндбёрнского оперного фестиваля. С 1995 — главный приглашенный дирижер Стокгольмского королевского ФО. С 2000 — художественный руководитель Чикагской оперы (Lyric Opera of Chicago). В обширном и быстро расширяющемся репертуаре Д. представлены все области симфонической и оперной музыки вплоть до произведений *Картера, Такэмицу, Нёргора, Бёртуисла* и *Тёрнейджа*.

Дюка́ (Dukas), Поль (Абраам) (1.10.1865, Париж, — 17.5.1935, там же). Французский композитор, музыкальный критик и педагог. В 1881—89 учился в Парижской консерватории, в т. ч. композиции у Эрнеста Гиро (Guiraud, 1837—1892). Первые опубликованные произведения Д., увертюра «Полиевкт» и трехчастная Симфония, отмечены влиянием Франка и Бетховена. Более оригинален самый известный опус Д. — блестяще оркестрованное скерцо «Ученик чародея» по одноименной балладе Гёте. Для создания атмосферы волшебства Д. широко пользуется аккордами с увеличенными и уменьшенными трезвучиями, обыгрывая их тональную неопределенность; приемы, найденные здесь Д., впоследствии будут развиты *Стравинским* (в *«Жар-птице»*) и *Дебюсси* (в *«Играх»* и др.). В двух масштабных опусах для фп., четырехчастной Сонате (первом значительном образце этого жанра за всю историю французской музыки) и «Вариациях, интерлюдии и финале на тему Рамо» Д. вновь следует по стопам Бетховена и Франка. Вершина творчества Д. — опера «Ариана и Синяя Борода» по либретто Мориса Метерлинка, превратившего сказку Шарля Перро в психологическую драму о странностях женской души. Премьера «Арианы...» в парижской *Опера-комик* (1907) прошла с большим успехом, и до начала 1-й мировой войны опера была поставлена в ряде европейских театров, а также в Нью-Йорке. Венская постановка «Арианы...» п/у *Цемлинского* (1908) вызвала живой отклик в кругу *Шёнберга* и его учеников. Опера произвела большое впечатление и на *Бартока*, чей *«Замок герцога Синяя Борода»* (1911) основан на том же сюжете. Произведение Д. содержит своеобразный «реверанс» в сторону *«Пеллеаса и Мелизанды»* Дебюсси — этой самой

вающейся из всех опер по Метерлинку: одна из жен Синей Бороды названа Мелизандой, и в связи с ней цитируется лейтмотив героини из «Пеллеаса». Вместе с тем в некоторых отношениях «Ариана...» — антипод «Пеллеаса»: Д. в значительно большей степени, чем Дебюсси, тяготеет к открытой напряженной экспрессии и интенсивной тематической работе, его оркестр почти по-вагнеровски насыщен и полнозвучен, огромная по объему партия заглавной героини, предназначенная для мощного «вагнеровского» голоса, богата широко распетыми ариозо (характерно, что Дебюсси, высоко оценив оперу Д., назвал ее «недостаточно французской»). Важная композиционная особенность оперы Д. — широкое использование форм инструментальной музыки, прежде всего вариационной формы; возможно, этот аспект «Арианы...» повлиял на концепцию *«Воццека»*. Будучи крайне требователен к себе, Д. сочинял мало; после оперы он создал только одноактный балет «Пери» (на оригинальный сюжет, с соответствующей по колориту музыкой) и несколько пьес на случай. Значительную часть своих партитур он уничтожил.

С начала 1890-х Д. регулярно публиковал в парижской печати музыкально-критические статьи. Обширное наследие Д.-критика свидетельствует о его проницательности, эрудиции и широте взглядов. Под редакцией Д. были изданы многие произведения Бетховена, Ф. Куперена, Рамо и Д. Скарлатти. С 1928 он преподавал композицию в Парижской консерватории (среди учеников — *Мийо, Дюрюфле, Мессиан, Ж. Ален*). В 1934 был избран членом Института Франции. При жизни Д. пользовался во Франции всеобщим уважением и считался одним из самых авторитетных и серьезных музыкантов, но его крупные работы уже в 1920-х воспринимались новыми поколениями как тяжеловесные реликты прошедшей эпохи.

Осн. произв.: «Полиевкт» (Polyeucte), увертюра для орк. по Корнелю (1891); Симфония C (1896); «Ученик чародея» (L'apprenti sorcier), симф. скерцо по Гёте (1897); Соната для фп. es (1900); «Вариации, интерлюдия и финал на тему Рамо» (Variations, interlude et finale sur un thème de Rameau), фп. (1902); «Ариана и Синяя Борода» (Ariane et Barbe-Bleue), опера в 3 актах, либр. М. Метерлинка по Ш. Перро (1899—1907, пост. 1907, Париж); Вилланель (Villanelle), влт. и фп. или орк. (1906); «Элегическая прелюдия на имя Гайдн» (Prélude élégiaque sur le nom de Haydn), фп. (1909); «Вокализ-этюд (в цыганском стиле)» (Vocalise-étude [alla gitana]), гол. с фп. (1909); «Пери» (La Péri), хореогр. поэма (1911, пост. 1912, Париж); «Жалоба фавна умолк...» (La plainte, au loin, du faune...) памяти Дебюсси, фп. (1920); «Любовь» (Amours), гол. с фп., сл. П. Ронсара (1924).

Лит. работы: Les écrits de Paul Dukas sur la musique («Работы Поля Дюка о музыке») (Paris, 1948); Chroniques musicales sur deux siècles («Музыкальная хроника двух веков») (Paris, 1980).

Лит.: G. Favre, éd. Correspondance de Paul Dukas (Paris, 1971); J. Hebé. Paul Dukas (Paris, 1975).

Дю Пре (Du Pré), Жаклин (26.1.1945, Оксфорд, — 19.10.1987, Лондон). Английская виолончелистка. Училась в Лондоне у Уильяма Плита (Pleeth, 1916—1999), в Париже у *Тортелье* и в Москве у *Ростроповича*. В 1961 дебютировала в Лондоне. С первых же шагов на профессиональном поприще зарекомендовала себя как музыкант с мощной индивидуальностью и безошибочной стилистической интуицией; ее исполнительская манера отличалась импульсивностью и эмоциональной открытостью, а ее тон — редкостной красотой, насыщенностью и силой. В 1967 Д. П. вышла замуж за *Баренбойма*, в ансамбле с которым выступала в течение нескольких последующих лет; их творческое содружество критики сравнивали с союзом Шумана и Клары Вик. Блестящая исполнительская карьера Д. П. прервалась в 1973 из-за поразившего ее рассеянного склероза; некоторое время после начала болезни она продолжала преподавать. Фонографическое наследие Д. П. ограничивается преимущественно виолончельной классикой: концерты Гайдна, Боккерини, Шумана, Лало, Дворжака, Сен-Санса, *Элгара* (в т. ч. легендарная запись 1965 года с *Барбиролли*), «Дон Кихот» *Штрауса* (с *Боултом*), сонаты Бетховена, Шопена, Франка (переложение Сонаты для скрипки и фп.), Брамса, разнообразные миниатюры и несколько ансамблей, в т. ч. квинтет «Форель» Шуберта с Баренбоймом, *Перлманом, Цукерманом* и *Метой*.

Дюпре (Dupré), Марсель (3.5.1886, Руан, — 30.5.1971, Мёдон). Французский органист и композитор. Первоначальное обучение прошел под руководством отца, руанского церковного органиста, и уже в 12 лет поступил на службу в одну из руанских церквей. В 1902—14 учился в Парижской консерватории у мэтров французской органной школы Александра Гильмана (Guilmant, 1837—1911), Луи Вьерна (Vierne, 1870—1937) и Шарля-Мари Видора (Widor, 1844—1937). В 1926—54 преподавал там же игру на органе (среди учеников — многие ведущие французские органисты следующих поколений, в т. ч. *Мессиан*, Ж. и М.-К. *Ален, Гийу*), в 1954—56 был директором консерватории. В 1934—71 служил органистом в парижской церкви Сен-Сюльпис (сменил на этом посту Видора). Будучи продолжателем французской романтической традиции, культивировал блестящий, виртуозный исполнительский стиль, предпочитая большие современные инструменты с электрической трактурой, особенно богатые динамическими и тембровыми возможностями. В 1920 впервые в Париже публично исполнил наизусть всю органную музыку Баха. Концертировал во многих странах, славился как интерпретатор французской органной классики и как несравненный импровизатор. Частично на основе собственных импровизаций создал ряд органных опусов религиозного и светского содержания. Многие из них богаты фактурными и динамическими контрастами и выполнены с подлинно симфоническим размахом. Излюбленные Д. модальные гармонии часто придают его музыке, особенно во фрагментах медитативного характера, своеобразный колорит, ассоциирующийся как с архаическими церковными ладами, так и с гармонией *импрессионизма*. Среди самых значительных работ Д. для органа соло — Вариации на рождественскую песню (Variations sur un Noël, 1922), «Симфония-пассион» (Symphonie-Passion, 1924), 2-я органная симфония (1929), «Крестный путь» (Le chemin de la croix, 1932), органные симфонические поэмы «Заклинание» (Évocation, 1941), «Видение» (Vision, 1947) и Псалом 18 (1950), «Кувшинки» (Nymphéas, 1959, по мотивам живописи К. Моне), 4 модальные фу-

ги (1968) и «Витраж» (Vitrail, 1969, последнее произведение Д.). Сочинял также крупные хоровые и оркестровые полотна (выделяются Симфония для органа с оркестром g-moll [1928], Концерт для органа с оркестром e-moll [1934] и оратория «Франция на Голгофе» [La France au Calvaire, 1945—56]), мотеты, камерно-инструментальные ансамбли, пьесы для фп. и др. Написал несколько учебных руководств, в т. ч. трактат по органной импровизации (Traité d'improvisation à l'orgue, Paris, 1926), редактировал издания органных произведений Баха, Генделя, Мендельсона, Шумана, Листа и Франка. В 1956 был избран членом Института Франции.

Лит.: Marcel Dupré raconte... (Paris, 1972); M. Murray. Marcel Dupré: the Work of a Master Organist (Boston, 1985).

Дюрюфле (Duruflé), Морис (11.1.1902, Лувье, — 16.6.1986, Париж). Французский композитор и органист. Учился в Руане и Париже, в т. ч. у ведущих мастеров французской органной школы Шарля Турнемира (Tournemire, 1870—1939), Луи Вьерна (Vierne, 1870—1937) и Эжена Жигу (Gigout, 1844—1925) и у *Дюка*. С 1930 служил органистом парижской церкви Сент-Этьен дю Мон (с 1975 не играл из-за травмы). В 1943—70 преподавал в Парижской консерватории. Концертировал во многих странах. Первый исполнитель Концерта для органа, струнных и литавр *Пуленка*. Композитор консервативного склада, автор немногочисленных хоровых, органных и фортепианных произведений, тематизм которых в значительной степени основан на григорианских песнопениях. Его Реквием для меццо-сопрано, баритона, хора, органа и оркестра соч. 9 (1947) — самая известная французская месса по усопшим после Реквиемов Берлиоза и Форе; подобно последнему, Реквием Д. не содержит секвенции Dies irae.

Дюсапе́н (Dusapin), Паскаль (р. 29.5.1955, Нанси). Французский композитор. Изучал историю искусств в Сорбонне (1974—78), в 1976 посещал класс *Мессиана* в Парижской консерватории, но главными учителями Д. по композиции были *Ксенакис* и *Донатони*, а сильнейшим музыкальным впечатлением юности — *«Аркана»* Вареза. С первых же шагов на профессиональном поприще Д. дистанцировался от господствовавшего во французской музыке «постсериального» направления во главе с *Булезом* и от входившей в моду т. н. *спектральной музыки*. Как воспитанник Ксенакиса и приверженец Вареза он избегал каких бы то ни было «систем» и тяготел к свободным, иногда нарочито несбалансированным структурам и резким экспрессивным жестам, к противопоставлениям мощного динамического напора и почти полной неподвижности. В музыке молодого Д. гетерофонное наложение сходных по мелодическому профилю линий (часто изобилующих *микрохроматическими интервалами*) превалирует над выстраиванием соотношений по вертикали; согласно одному из комментариев, эта музыка «более мелодична, нежели гармонична», причем ее мелодика ассоциируется с манерой Вареза, которая, в свою очередь, воспроизводит особенности архаических ритуальных заклинаний. Еще одна черта, сближающая раннего Д. с Варезом, — предпочтение, оказываемое духовым перед струнными. Со временем (около середины 1980-х) стиль Д. отчасти смягчился, экспансивность уступила место экономии средств, микрохроматика утратила прежнее значение, ее вытеснил особого рода *модальность*: длительное пребывание в рамках звуковысотных структур узкого диапазона (например, 2-3-2, 1-4-2, 3-1-2 и т. п.; цифры указывают на число полутонов) в сочетании с обильным использованием органных пунктов. Эта более зрелая и сдержанная манера — не исключающая, впрочем, резких контрастов, внезапных экспрессивных «вспышек» и моментов экстравертной виртуозности, — преобладает, в частности, в серии оркестровых опусов Д. под общим (в данном случае парадоксальным) заглавием Solo. К концу 1990-х в творчестве Д. наметилась тенденция к объединению ранней и более поздней манер и к расширению диапазона средств, не без уклона в эклектику. Д. сочиняет много пишет для пения, неизменно на тексты высокого художественного и интеллектуального достоинства, обычно насыщенные метафизическими мотивами и многозначными подтекстами. Эта линия его творчества обобщена в нескольких крупных опусах концертных жанров («Ниобея», Comoedia, Dona Eis) и операх. По меньшей мере одна из опер Д., «Перела», на итальянское либретто композитора по аллегорическому роману Альдо Палацески (Palazzeschi, 1885—1974) «Кодекс Перела» (опубл. 1911), богата моментами ариозного сольного и ансамблевого пения, напоминающими об итальянской оперной традиции. Многочисленные сольные пьесы Д. для различных инструментов — это в значительной части эскизы (использованные или неиспользованные) к более масштабным работам. До недавнего времени Д. избегал писать для фп. ввиду невозможности выйти за пределы темперированного строя, но среди его произведений последнего времени фигурируют этюды для фп. и фортепианный концерт; их фактура, предполагающая густую педализацию и изобилующая трелями, тремоло, «арабесочными» пассажами, сопоставлениями отдаленных регистров и полнозвучными аккордами, ассоциируется с *импрессионизмом*.

Заглавия многих произведений Д., несмотря на кажущуюся простоту, богаты всевозможными (не всегда внятными) коннотациями и потому не поддаются однозначному переводу.

Оперы и произв. родств. жанров: «Ромео и Джульетта» (Roméo et Juliette), либр. О. Кадио (1989, Монпелье); «Меланхолия» (La Melancholia), оперетория, 4 гол., хор, инстр. анс., орк. маш., тексты античных и ср.-век. авторов, Шекспира и ано. (1992, Париж); «Медеяматериал» (Medeamaterial), сопр., хор, барочный орк. и электр., либр. Х. Мюллера (1992, Брюссель); «Для пения» (To Be Sung), 3 сопр., чтец, инстр. анс. и электр., либр. Д. по Г. Стайн (1994, Нантерр); «Перела, „человек из дыма"» (Perelà, 'Uomo di fumo'), либр. Д. по А. Палацески (1998—2001, пост. 2003, Париж); «Фаустус: последняя ночь» (Faustus, the Last Night), либр. Д. по мотивам «Трагической истории доктора Фауста» К. Марло (2003—2004, пост. 2006, Берлин).

Др. вок. муз.: Lumen («Свет»), сопр. и 6 инстр., сл. Лукреция (1977); Igitur («Итак»), сопр. и 13 инстр., сл. его же (1977); «Человек в узах» (L'homme aux liens), 2 сопр. и 3 скр., сл. его же (1978); Shin'-gyô, япон. сутра для сопр. и фл.-пикк. (1981); «Ниоба, или скала Сипил» (Niobé, ou le Rocher de Sypile), сопр., 12 гол. и 8 дух., тексты из античной поэзии во фран-

(1982); Semino («Рождаю»), 6 гол., сл. Парменида (1985); «К Богу» (To God), сопр. и клар., сл. У. Блейка (1985); Mimi, сопр. и 3 дух., сл. О. Кадио (1986); «Анаколуф» (Anacoluthe), сопр., кб.-клар. и кб., сл. его же (1987); Il-li-ko, сопр., сл. его же (1987); «Красная скала» (Red Rock), 4 гол., бас-клар. ad lib., ...ы. оперы «Ромео и Джульетта» (1987); Aks, м.-сопр. и ...нстр., сл. анон., на провансальском (1987); For O., 2 сопр. и ... бас-клар., сл. С. Дэниэла (1988); So Full of Shapes is Fancy («Воображенье столь многообразно»), сопр. и бас-клар., сл. ...спира (1990); Comoedia, сопр. и 6 инстр., сл. Данте (1993); «Песнь» (Canto), сопр., клар. и влч., сл. Дж. Леопарди (1994); Two Walking, 5 пьес для 2 сопр., сл. Т. Стайн (1994); «Горчичное ...» (Granum sinapis), 8 пьес для хора, сл. Мастера Экхарта (1992—97); «Тени смерти» (Umbrae mortis), хор (1997); Dona ... вор и 7 дух., сл. из католич. Реквиема и Кадио (1998); «О ...» (Ô Berio), сопр. и 13 инстр. (2006).

Для орк. и больших инстр. анс.: «Воспоминание о тишине» (...venir du silence), 13 стр. (1976); «Тимей» (Timée), орк. (...78); «Бал» (Le bal), 15 инстр. (1978); «Река» (La rivière), орк. (...79, 2/1980); «Три ступеньки» (Tre scalini), орк. (1981); L'Aven... ...орк. (1981); Assaï, орк. (1984); Haro, орк. (1985); Aria, кон... для клар. и 13 инстр. (1991); Coda, 13 инстр. (1992); Go ... No. 1), орк. (1992); Khôra, стр. орк. (1993, 2/1996); Extenso ... No. 2), орк. (1994); Watt, трбн. и орк. (1994); Apex (Solo ... 3), орк. (1995); Quad, концерт для скр. и 15 инстр., памяти ... Делёза (1996); Celo, концерт для влч. и орк. (1996); Clam ... No. 4), орк. (1998); Galim (requies plena oblectationis) («Га... [покой, полный утех]»), фл. и 25 стр. (1998); À quia («В ту...»), концерт для фп. и орк. (2002); Exeo (Solo No. 5), орк. (...); Reverso (Solo No. 6), орк. (2007).

Др. инстр. муз. (до 12 исполн.): Inside, альт (1980); «Музы... пленница» (Musique captive), 9 дух. (1980); «Музыка-бег...» (Musique fugitive), стр. трио (1980); Incisa, влч. (1982); ... («Кулак»), 8 инстр. (1982); Hop', 4 анс. по 3 инстр. (1984); «...говор» (La conversation), 10 пьес для 8 инстр. (1984); If... (1984); Item, влч. (1985); Itou, бас-клар. (1985); Ici, фл. ...; 1-й стр. квартет (1986, 2/1992—96); Indeed, трбн. (1987); ... клар. и кб. (1987); Iti, скр. (1987); Sly, 4 трбн. (1987); In and ... («Внутрь и наружу»), кб. (1989); I pesci («Рыбы»), фл. (1989); ...-й стр. квартет Time Zones («Часовые пояса») (1989—90); ...сса, 2 трубы и литавры (1991); Stanze (dyade), 5 медн. дух. (...91); Ohimé, скр. и альт (1992); Invece, влч. (1992); 3-й стр. ...тет (1993); Ipso, клар. (1994); Loop («Петля»), 8 влч. (1995); ... клар. и влч. (1996); Immer, влч. (1996); Trio Rombach, фп., ... или скр. и влч. (1997); 4-й стр. квартет (1997); Cascando, ... и кб. (1997); 7 этюдов, фп. (1998—2001); In nomine, альт ..., 5-й стр. квартет (2006).

Прикладная муз.; произв. для детей.

Эссе: Composer. Musique, paradoxes et flux («Сочинять. Му... парадокс и поток») (Paris, 2007).

Лит.: J. Amblard. Pascal Dusapin, l'intonation ou le secret (Paris, ...); J. Amblard. Le second style de Dusapin ou l'intonation (Paris, ...).

Дютийё (Dutilleux), Анри (Поль Жюльен) (р. 22.1.1916, ...). Французский композитор. В 1933—38 учился в Парижской консерватории, в т. ч. композиции у Анри Бюссера (Büsser, 1872—1973). В 1945—63 работал в систе... французского радио и ТВ, в 1961—70 преподавал композицию в парижской Эколь-нормаль (École nor... de musique), в 1970—71 — в Парижской консерватории. Его первые опубликованные работы — романсы, сонаты для флейты и фп., для гобоя и фп. и др. — выдержаны в обычном для французской музыки 2-й четверти XX в. умеренно-диссонантном диатоническом стиле и напоминают музыку *Русселя* и *Пуленка;* все свои опусы, созданные до Сонаты для фп. (1948), Д. считает неоригинальными и поверхностными. В современной французской музыке занимает независимое положение, не примыкая ни к каким группировкам. Работает преимущественно в крупных инструментальных формах, тщательно и подолгу отделывая свои партитуры; каждое его новое произведение воспринимается как выдающееся событие. В четырехчастной 1-й симфонии Д. все еще достаточно традиционен, поскольку опирается на расширенную *тональность* и не избегает повторяющихся регулярных структур — таких, как остинатные ритмы и квадратные фразы; пассакалья 1-й части и вариации финала симфонии — последние у Д. случаи относительно точного следования классическим формальным схемам. Трехчастная 2-я симфония «Двойник» (ее подзаголовок отражает взаимозависимость двух исполнительских «организмов» — большого оркестра и ансамбля из 12 инструментов) стилистически родственна 1-й, но отличается в целом более плотной оркестровой фактурой и более высокой интенсивностью течения музыкального процесса, изобилует виртуозными инструментальными соло и содержит синкопированные пассажи явно джазового происхождения.

Начало следующего этапа эволюции Д. было ознаменовано «Метаболами» (от греческого μεταβολή — «перемена», «переход»). Компактная (продолжительностью ок. 17 минут) партитура складывается из пяти по-импрессионистски плавно перетекающих друг в друга разнохарактерных эпизодов; целое разворачивается как бы импровизационно, без точных повторов и резких сдвигов, но не без драматических перипетий. Об *импрессионизме* напоминает и изысканно детализированное оркестровое письмо «Метабол» с широким пространственным разведением фактурных плоскостей, многочисленными divisi струнных, деликатным колористическим использованием ударных, разнообразными пикантными тембровыми сочетаниями и декоративными («арабесочными») пассажами. В тематизме, как и у импрессионистов, существенную роль играют диатонические обороты, устремленные к местным звуковысотным опорам; благодаря им музыка приобретает несколько расплывчатый тонально-модальный колорит. Вся эта совокупность приемов служит реализации любимой идеи Д. о магической, околдовывающей власти музыки. В сходной «неоимпрессионистской» манере, с завуалированными переходами и постоянным обновлением материала, а иногда — преимущественно в быстрых эпизодах — и со следами былого увлечения остинатными ритмами и попарной группировкой тактов, выдержаны более поздние крупные опусы Д., в т. ч. виолончельный концерт «Целый мир вдали...» и оркестровое полотно «Тембры, пространства, движение» (первая из этих двух посвященных *Ростроповичу* партитур вдохновлена поэзией Бодлера, вторая — картиной Ван Гога «Звездная ночь»), написанный для *Стерна* скрипичный концерт «Древо сновидений» (заглавию концерта Д. придает символи-

ческий смысл, уподобляя его форму разрастающемуся дереву, а непредсказуемый ход событий — сновидениям) и посвященное *Захеру* «Таинство мгновения» в 10 фрагментах, каждый из которых аналогичен неповторимому самодостаточному «мгновению». Свой оркестровый цикл «Тени времени» — по существу симфонию из 5 контрастных частей attacca, с пением детских голосов в центральном медленном эпизоде «Память о тенях» (Mémoire des ombres) — Д. посвятил «Анне Франк и всем невинным детям мира».

Осн. произв. для орк.: 1-я симфония (1951); «Волк» (Le loup), балет (пост. 1953, Париж); 2-я симфония «Двойник» (Le double), симф. орк. и 12 инстр. (1959); «Метаболы» (Métaboles, 1964); «Целый мир влали...» (Tout un monde lointain...), концерт для влч. с орк. (1970); «Тембры, пространства, движение, или „Звездная ночь"» (Timbres, espaces, mouvement, ou 'La nuit étoilée', 1978, 2/1990); «Древо сновидений» (L'arbre des songes), концерт для скр. с орк. (1985); «Таинство мгновения» (Mystère de l'instant), 24 стр., цимбалы, уд. (1989); «Тени времени» (The Shadows of Time), 5 эпизодов для орк. и 3 дет. гол. (1997); «На один аккорд» (Sur le même accord), ноктюрн для скр. с орк. (2002).

Осн. инстр. произв.: «Сарабанда и шествие» (Sarabande et cortège), фаг. и фп. (1942); Сонатина для фл. и фп. (1943); «По воле волн» (Au gré des ondes), 6 пьес для фп. (1946); Соната для гоб. и фп. (1947); Соната для фп. (1948); Хорал, каденция и фугато, трбн. и фп. (1950); «Резонансы» (Résonances), фп. (1965); «Фигуры резонансов» (Figures de résonances), 4 пьесы для 2 фп. (1970—76); 3 прелюдии для фп. (1973—88); «Вот эта ночь» (Ainsi la nuit), стр. квартет (1976); «Три строфы на имя Захер» (Trois strophes sur le nom de Sacher), влч. (1976); «Цитаты» (Les citations), диптих для гоб., клав., кб. и уд. (1985—91).

Осн. вок. произв.: 4 песни для гол. с орк. или фп., сл. франц. поэтов (1941—42); «Застенок» (La geôle), гол. с орк. или фп., сл. Ж. Кассу (1944); «Три сонета Жана Кассу» (Trois sonnets de Jean Cassou), бар. с орк. или фп. (1946—54); «Ночь в Сан-Франциско» (San Francisco Night), м.-сопр. с фп., сл. П. Жильсона (1963); «Соответствия» (Correspondances), сопр. и орк., сл. П. Мухерджи, А. Солженицына, Р. М. Рильке и Ван Гога (2003); «Время часы» (Le temps l'horloge), сопр. и орк., сл. Ж. Тардьё (№ 1 и 2) и Р. Десноса (№ 3) (2006—07).

Муз. к радиопостановкам и спект. (1944—52).

Лит.: R. Jacobs. Henri Dutilleux (Paris, 1974); D. Humbert. Henri Dutilleux, l'oeuvre et le style musical (Paris, 1986); P. Mari. Henri Dutilleux (Paris, 1988); C. Glayman. Mystère et mémoire des sons ([интервью с Д.] Paris, 1997); C. Potter. Henri Dutilleux: his Life and Works (Aldershot, 1997).

Дютуа́ (Dutoit), Шарль (р. 7.10.1936, Лозанна). Швейцарский дирижер. Учился в консерваториях Лозанны и Женевы, совершенствовался у *Мюнша*. В 1963 дебютировал с Бернским СО, а в 1967—78 был его главным дирижером. В 1973—75 возглавлял также Национальный СО Мексики, а в 1976—79 — Гётеборгский СО. С 1977 по 2002 — главный дирижер Монреальского СО, который под руководством Д. превратился в гибкий, полнозвучный, технически совершенный инструмент, великолепно приспособленный для исполнения густых, насыщенных разнообразными красками партитур XIX—XX вв., прежде всего опусов Берлиоза, Сен-Санса, Чайковского, Римского-Корсакова, французских импрессионистов, *Респиги, Фальи, Бартока*, раннего *Стравинского, Прокофьева, Онеггера;* музыка именно этих композиторов преобладает в обширной дискографии Д. Оперный дебют Д. состоялся только в 1983 в *Ковент-Гарден*. В 1990—2001 Д. руководил также Нац. оркестром Франции, в 1997—2003 — оркестром NHK в Токио. С 2008 — главный дирижер *Филадельфийского оркестра*. Среди произведений, впервые исполненных п/у Д., — Offertorium *Губайдулиной* (2-я редакция, 1982), ее же «Музыка для флейты, струнных и ударных» (1994), «Оркестровый театр-4: Расёмон» *Тан Дуна* (1999), Concerto grosso *Пендерецкого* (2001), 3-я симфония *Мак-Миллана* (2003).

Дягилев, Сергей Павлович (31.3.1872, Грузино, Новгородской губернии, — 19.8.1929, Венеция). Русский театральный и художественный деятель, антрепренер. В конце 1890-х вместе с художником Александром Бенуа (1870—1960) учредил творческое объединение Мир искусства, собравшее ряд выдающихся русских живописцев и графиков, в 1898—1905 редактировал одноименный журнал, а в 1906 организовал в Париже большую выставку русского изобразительного искусства, от древнерусских икон до современной живописи. Свою деятельность по интеграции русского искусства в мировой культурный контекст продолжил циклом из пяти «исторических концертов» русской музыки (май 1907, *Парижская опера*); к участию в этом мероприятии Д. привлек Римского-Корсакова, *Глазунова, Рахманинова, Шаляпина, Никиша*. Следующий парижский «русский сезон» Д. (май—июнь 1908) включал спектакли «Бориса Годунова» с Шаляпиным в главной роли. В сезоне 1909, помимо оперных постановок, было показано несколько балетов, а с 1910 балет стал основной сферой деятельности дягилевской антрепризы — см. *Русские балеты*.

Хотя Д. по роду занятий был не художником, а предпринимателем, его влияние на культурную панораму XX в. невозможно переоценить. Его видение современного театра, органично, а иногда и парадоксально объединяющего музыку и зрелище, сильнейшим образом стимулировало творческое воображение его сотрудников — сценографов, хореографов, композиторов. Проницательность и вкус помогали Д. точно и вовремя выбирать этих сотрудников; спектакли труппы Д. создавались коллективным трудом самых ярких и оригинальных талантов России и Европы. Первые же сезоны Д. выполнили поставленную им сверхзадачу: сделать так, чтобы парижане, пользуясь выражением Д., «рехнулись от величия» русского искусства. В этой формулировке наряду с преданностью искусству, явно сквозит стремление к внешнему эффекту, к сенсации; впоследствии оно нередко побуждало Д. к акциям, достаточно спорным и даже сомнительным в художественном отношении (одна из самых одиозных — эротический балет на музыку «Послеполуденного отдыха фавна» *Дебюсси* в хореографии и исполнении тогдашнего фаворита Д. Вацлава Нижинского, 1912). После 1-й мировой войны, а особенно в 1920-х, свойственное Д. чувство нового все чаще и чаще принимало форму несколько навязчивого стремления к тому, что бывший ближайший сотрудник Д. *Стравинский* назвал «модернизмом любой ценой», в котором сквозила боязнь потерять передовое положе-

[illegible]»; выдающиеся художники отдалялись от Д., а их место в его окружении порой занимали фигуры заметно меньшего масштаба. К 1927 интерес Д. к балету снизился; по мнению Стравинского, духовные силы Д. быстро иссякали, что стало причиной его ранней смерти. Именем Д. названа площадь, прилегающая к дворцу Гарнье — зданию Парижской оперы.

Лит.: S. Grigoriev. The Diaghilev Ballet 1909—1929 (London, 1953); B. Kochno. Diaghilev and the Ballets Russes (New York and London, 1970); J. Percival. The World of Diaghilev (London, 1971, 2/1979); R. Buckle. Diaghilev (New York, 1979, 2/1984); А. Бенуа. Мои воспоминания (М., 1980, 2/1990, 3/2003); И. Зильберштейн и В. Самков, ред. Сергей Дягилев и русское искусство (М., 1982); L. Garafola. Diaghilev's Ballets Russes (Oxford and New York, 1989); С. Григорьев. Балет Дягилева, 1909—1929 (М., 1993, 1-е англ. изд. 1953); И. Пестьев. Дягилев и музыкальный театр XX века (М., 1994); М. Рахманова. Сергей Дягилев и «экспансия» русского искусства // Русская музыка и XX век (М., 1997); С. Лифарь. Дягилев и с Дягилевым (М., 1994, 2/2005).

E

«Ее падчерица» (Její pastorkyňa). Опера Яначека, более известная под названием *«Енуфа»*.

«Енуфа» (первое название — «Ее падчерица») (Jenůfa [Její pastorkyňa]). Опера *Яначека* в 3 актах на собственное либретто по пьесе Габриелы Прейсовой (Preissová) о быте и нравах моравского захолустья на примере деградации одного крестьянского рода. По сюжету (мачеха убивает незаконнорожденного младенца своей падчерицы, чтобы открыть ей путь к замужеству) пьеса напоминает драму Л. Толстого «Власть тьмы», но с внешне счастливым концом: влюбленные (Енуфа и некогда отвергнутый ею и в отместку изуродовавший ее лицо, но тем не менее преданный ей Лаца) соединяются, однако их будущее выглядит более чем туманно. На фоне остальных персонажей мачеха героини, Дьячиха (чеш. Kostelnička), выделяется многогранностью и внутренней значительностью характера, способностью к острым и сложным душевным переживаниям. Яначек работал над «Е.» в 1895—96 (акт 1) и в 1901—03 (акты 2 и 3). Премьера — 21 января 1904, Брюнн, ныне Брно, Нац. театр, дирижер Цирил Методей Храздира (Hrazdira). При подготовке клавира к публикации (1908) опера подверглась основательной авторской переработке. К постановке оперы в Праге музыкальный руководитель пражского Нац. театра, известный композитор и дирижер Карел Коваржович (Kovařovic, 1862—1920) с вынужденного согласия композитора переоркестровал часть партитуры, внес ряд купюр и усилил оптимистическое звучание финала. Хотя редакция Коваржовича заметно искажает авторский замысел, она сыграла положительную роль в сценической судьбе оперы: пражская премьера «Е.» (26 мая 1916) положила начало широкой известности Яначека. Продолжительность звучания музыки — ок. 2 часов.

Ерица (Йеритца, Jeritza), собств. Едлицка (Jedlitzka), Мария (6.10.1887, Брюнн, ныне Брно, — 10.7.1982, Оринджж, Нью-Джерси). Чешская певица (сопрано). Училась в Брюнне и Праге. В 1912—35 — солистка Венской оперы, где пользовалась огромным успехом пре... де всего в партиях из опер *Пуччини* (Тоска, Минни... «Девушке с Запада», Турандот) и *Штрауса* (Салом... Октавиан и др.). Оба композитора высоко ценили ... дар; Штраус поручил Е. первое исполнение заглави... партии в обеих редакциях *«Ариадны на Наксосе»* и па... тии Императрицы в *«Женщине без тени»*. Е. выступа... на многих ведущих европейских сценах, а в 1921—33 ре... гулярно пела в *Метрополитен-опера*. В сценическом... концертном репертуаре Е., помимо названных авторо... фигурировали, в частности, Вебер, Вагнер, Верди, Ма... сне, *Яначек* (к числу ее выдающихся работ относит... Енуфа в венской и нью-йоркской премьерах одноимен... ной оперы, 1918 и 1924) и *Корнгольд* (одна из ее «коро... ных» ролей — Маристта в опере последнего «Мертв... город»). Своей чрезвычайной популярностью была об... зана прирожденному артистизму, сценическому об... нию, темпераменту и богатому воображению; ее голо... сам по себе сильный, насыщенный и блестящий, дале... не всегда звучал безупречно в музыкальном и техниче... ском отношениях. В конце 1930-х обосновалась в США... после войны почти не выступала.

Лит.: M. Jeritza. Sunlight and Song: a Singer's Life (New Yo... 1924); R. Werba. Maria Jeritza: Primadonna des Verismo (Wie... 1981).

Ерузалем (Jerusalem), Зигфрид (р. 17 апреля 1940, Обер... хаузен). Немецкий певец (тенор). В 1961—77 работ... оркестровым фаготистом. С 1971 учился пению в Штут... гарте и в 1975 дебютировал как профессиональный во... калист, исполнив центральную роль в телепостано... оперетты И. Штрауса «Цыганский барон». В дальне... шем приобрел известность как вагнеровский героиче... ский тенор. С конца 1970-х до середины 1990-х был по... стоянным солистом *Байройта*, выступал и на других ве... дущих сценах мира в партиях Тангейзера, Лоэнгрина, Тристана, Логе («Золото Рейна»), Зигмунда, Зигфрида, Парсифаля. В репертуаре Е. фигурировали также Тами... но, Флорестан, Макс, Ленский, Эгисф (*«Электра»*).

сольные партии в *«Песни о земле»* Малера, *«Песнях Гурре»* Шёнберга и др. Голос Е. даже в его лучшие годы не отличался особым блеском и гибкостью, однако он был достаточно сильным и насыщенным; своими успехами Е. не в последнюю очередь обязан актерскому дару и выигрышной сценической внешности. Его мужественный и несколько прямолинейный Зигфрид увековечен в трех записях «Кольца нибелунга» — п/у *Хайтинка, Бамбойма* и *Ливайна*.

«Естественные истории» (Histoires naturelles). Вокальный цикл *Равеля* для голоса и фп. на 5 стихотворений в прозе Жюля Ренара (Renard), каждое из которых представляет собой юмористический «портрет» того или иного животного (1906). Части цикла: «Павлин» (Le Paon); «Сверчок» (Le Grillon); «Лебедь» (Le Cygne); «Зимородок» (Le Martin-Pêcheur); «Цесарка» (La Pintade). Продолжительность — ок. 15 минут. Первое исполнение — 12 июня 1907, Париж, *Батори* и автор.

Ж

Жак-Далькроз (Jaques-Dalcroze), Эмиль (6.7.1865, Вена, — 1.7.1950, Женева). Швейцарский педагог и композитор. Окончил Женевскую консерваторию, затем учился в Париже и Вене, в т. ч. у известного специалиста по теории ритма и музыкальной выразительности Матиса Люсси (Lussy, 1828—1910), Форе, Делиба и Брукнера. В 1892—1910 преподавал музыкально-теоретические предметы в Женевской консерватории (среди его учеников — *Блох*). Сочинял оперы, кантаты, песни и другие музыкальные произведения, однако в истории музыки остался не столько как композитор, сколько как создатель т. н. эвритмии — системы музыкально-ритмического воспитания, способствующей включению в музыкальный процесс через движение. В системе Ж.-Д., основанной на идеях его учителя Люсси, целые музыкальные композиции «переводятся» на язык пластических движений. В 1910 Ж.-Д. открыл Школу музыки и ритма в Хеллерау близ Дрездена, в 1915 — институт в Женеве; его ближайшим дрезденским сотрудником был выдающийся теоретик театра, сценограф и оперный режиссер Адольф Аппиа (1862—1928), а в Женеве под его руководством работал *Мартен*. Система Ж.-Д. приобрела широкую популярность, и в течение 1910—20-х в Европе и Америке было учреждено множество школ эвритмии; в 1926 в Женеве под эгидой института Ж.-Д. состоялся международный конгресс по ритму. Свои воззрения на роль ритма и движения в музыкальном воспитании и, в частности, в обучении основам теории Ж.-Д. изложил в ряде книг и статей.

Осн. кн.: Le rythme, la musique et l'éducation (Paris et Lausanne, 1920, рус. пер.: Ритм [М., 2006]); Métrique et rythmique (Paris, 1937—38); Souvenirs: notes et critiques (Neuchâtel, 1942); La musique et nous: notes sur notre double vie (Genève, 1945).

Лит.: F. Martin et al. Emile Jaques-Dalcroze: l'homme, le compositeur, le créateur de la rythmique (Neuchâtel, 1965); G. Giertz. Kultus ohne Götter: Emile Jaques-Dalcroze und Adolphe Appia (München, 1975); T. Steinitz. Teaching Music: Theory and Practice of the Dalcroze Method (Tel-Aviv, 1988); J. Spector. Rhythm and Life: the Work of Emile Jaques-Dalcroze (Stuyvesant, NY, 1990).

«Жанна д'Арк на костре» (Jeanne d'Arc au bûcher). Драматическая оратория *Онеггера* для двух чтецов (им поручены роли св. Жанны д'Арк и св. Доминика), певцов-солистов, хора и оркестра. Написана в 1935 по заказу актрисы и меценатки Иды Рубинштейн (1885—1960) на либретто известного поэта и драматурга, ревностного католика Поля Клоделя (Claudel, 1868—1955). В исходной версии состоит из 11 сцен. Стоя на эшафоте в ожидании казни, героиня вспоминает свою жизнь; ее мистический собеседник — брат Доминик. Картины прошлого являются ей в обратном порядке: ночь, Жанна прикована к столбу, вдали воет собака; толпа проклинает Жанну как ведьму, колдунью и еретичку; ее судят (судьи аллегорически представлены в виде животных — свиньи, баранов, осла); ее судьбу, а вместе с ней и судьбу Франции, цинично разыгрывают в карты четыре короля — монархи Франции, Англии, Бургундии и Смерть; голоса святых Екатерины и Маргариты напоминают героине о ее миссии; французский король, ведомый Жанной, триумфально въезжает в Реймс; мистические голоса призывают пастушку Жанну спасти Францию, и она выступает в поход под покровительством архангела Михаила. Перед финальной сценой, озаглавленной «Жанна д'Арк в пламени», героиня вспоминает песню своего детства Trimazo — единственное место, где чтица поет; самый проникновенный момент всей оратории. В финале хор делится на две половины: одна осуждает Жанну, другая отстаивает ее невиновность. В предсмертном видении Жанне является Богородица. Заключительный хор, достигнув помпезной кульминации в момент предсмертного преображения героини, завершается на тихой благоговейной ноте; в последних тактах звучит соло флейты — тема «соловья» (позднее Онеггер разовьет этот прием в *«Литургической симфонии»*, завершив ее флейтовой темой-«птицей»). В музыке оратории сочетаются и взаимодействуют разнообразные стилистические регистры, включая григорианскую монодию, колокольный звон, старинные песни и танцы (в сцене карточной игры — стилизованный гавот с вариациями)

синкопированные мюзик-холльные мотивы (в сцене «ферзиного» суда). Первое (концертное) исполнение оратории состоялось 12 мая 1938 в Базеле п/у *Захера*, с участием Рубинштейн в партии Жанны. Сценическая премьера (с немецким текстом) — 13 июня 1942, Цюрих, дирижер он же. В 1944 по просьбе Клоделя Онеггер написал к оратории эпический пролог, обобщающий суть истории о «деве по имени Жанна». Первое исполнение окончательной редакции — 2 февраля 1946, Брюссель, дирижер Луи де Фохт (Vocht, 1887—1977). Продолжительность оратории — 70—75 минут (из них на пролог приходится 7—8).

«Жар-птица» (франц. L'oiseau de feu). Сказка-балет в 2 картинах *Стравинского* на либретто Михаила Фокина (при участии Александра Бенуа, Александра Головина, Алексея Ремизова, Николая *Черепнина* и др.) по мотивам русского фольклора: Иван-царевич пленяет волшебную Жар-птицу, которая ради него зачаровывает царство Кащея Бессмертного и тем самым помогает освобождению плененных Кащеем прекрасных царевен во главе с Царевной Ненаглядной Красой. «Ж.-п.» — первый из балетов, созданных Стравинским для *Дягилева*. Первоначально Дягилев заказал балет на уже готовое либретто *Лядову*, который из-за своей обычной медлительности так и не смог приступить к работе. Стравинский получил заказ осенью 1909 и завершил партитуру в мае 1910; премьера состоялась 25 июня 1910 в *Парижской опере* (дирижер *Пьерне*, хореография Фокина, декорации Головина, костюмы его же и Льва Бакста). Продолжительность балета — ок. 45 минут. Произведение посвящено А. Н. Римскому-Корсакову, другу Стравинского и сыну его учителя.

Структурный «остов» балета как музыкального произведения составляют Вступление (Molto moderato) и шесть музыкально завершенных эпизодов: «Пляс Жар-птицы» (Allegro vivace), «Игра царевен золотыми яблочками» (скерцо, Allegretto), «Хоровод царевен» (Moderato), «Поганый пляс Кащеева царства» (Allegro feroce), «Колыбельная» (Andante), «Исчезновение Кащеева царства, оживление окаменелых воинов. Всеобщее ликование» (Sostenuto; последний эпизод составляет всю 2-ю картину). Перечисленные эпизоды, согласно давней балетной традиции, соединены «эпизодами действия» (pas d'action). Следуя примеру Римского-Корсакова, а также Глинки, Стравинский обрисовывает человеческий мир царевича и царевен языком, близким народной музыке («Хоровод царевен» и финал основаны на подлинных мелодиях русских песен из фольклорного сборника Римского-Корсакова), а мир потусторонних существ — искусственными ладами и хроматически усложненными гармониями. В трактовке оркестра Стравинский развивает корсаковскую традицию и одновременно широко пользуется находками французских импрессионистов: оркестр «Ж.-п.» блестящ, ярок, наряден, применяются такие приемы, как glissando на натуральных флажолетах (во Вступлении), игра древком смычка, у подставки и у грифа, с сурдиной (на струнных и духовых), flatto.

В 1910 и 1919 Стравинский составил две концертные сюиты из «Ж.-п.». Первая сюита (Вступление, «Заколдованный сад Кащея и пляс Жар-птицы», «Мольбы Жар-птицы», «Игра царевен золотыми яблочками», «Хоровод царевен», «Поганый пляс Кащеева царства»), как и сам балет, предназначена для оркестра с четверным составом деревянных духовых (1-е исполнение — 5 ноября 1910, Санкт-Петербург, дирижер *Зилоти*). Значительно более популярна вторая сюита (Вступление, «Жар-птица и ее танец», «Вариация Жар-птицы», «Хоровод царевен», «Поганый пляс Кащеева царства», «Колыбельная», «Финал») для оркестра с двойным составом деревянных (1-е исполнение — 12 апреля 1919, Женева, дирижер *Ансерме*). Для того же состава оркестрована поздняя (1945) «балетная сюита» из «Ж.-п.», включающая музыку всех перечисленных эпизодов, иногда с сокращениями (1-е исполнение — 24 октября 1945, Нью-Йорк, дирижер *Хоренштейн*). Несколько отрывков из «Ж.-п.» были обработаны Стравинским для скрипки и фп. На тему использованной в финале «Ж.-п.» народной песни Стравинский в 1965 сочинил пятиголосный оркестровый канон, предназначенный для исполнения в качестве вступления к концерту или на бис (1-е исполнение — 16 декабря 1965, Торонто, дирижер *Крафт*).

Ждановщина. Кампания по искоренению идеологических «отклонений» в литературе, философии и искусстве, предпринятая в СССР в 1946—48 под руководством ближайшего сподвижника Сталина, секретаря ЦК ВКП(б) Андрея Жданова (1896—1948). Кульминация Ж. в музыке — постановление ЦК ВКП(б) «Об опере Мурадели „Великая дружба"», опубликованное 10.2.1948. Композитор Вано Ильич Мурадели (собств. Мурадян, 1908—1970) вызвал гнев сталинской камарильи своей оперой из истории гражданской войны на Кавказе, написанной к 30-летию революции 1917 года и в течение осени 1947 поставленной во всех крупных городах СССР: согласно Жданову, в опере преуменьшалась мера участия русского народа в революционных преобразованиях на Кавказе и недооценивался революционный дух грузин и осетин (т. е. наций, чья кровь текла в жилах у Сталина). Недовольство властей сюжетом оперы Мурадели, а также ее музыкой (Жданов объявил ее немелодичной и незапоминающейся), послужило внешним поводом для массированной атаки на т. н. *формализм*, в приверженности которому были обвинены ведущие композиторы СССР — *Шостакович*, *Прокофьев*, *Мясковский*, *Хачатурян*, *Шебалин*, *Попов*. Эта атака была поддержана (и, по-видимому, отчасти инициирована) такими авторитетными музыкантами, как *Асафьев* и *Гольденвейзер*. Сразу после публикации постановления музыка перечисленных композиторов была фактически запрещена к исполнению и начала малопомалу возвращаться в репертуар оркестров и оперных театров только после смерти Жданова (август 1948). Шебалин был снят с должности директора Московской консерватории, Шостакович — отстранен от преподавания в Московской и Ленинградской консерваториях. Шостаковичу, Хачатуряну, Попову пришлось публично выступить с признанием своих «ошибок»; Прокофьев, сославшись на болезнь, ограничился покаянным открытым письмом. В мае 1958 ЦК КПСС принял новое постановление, фактически снявшее обвинение в фор-

мализмс со всех композиторов, перечисленных в постановлении 1948 года.

Лит.: Т. Хренников. О времени, о музыке и музыкантах, о себе (М., 2003); Л. Акопян. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества (СПб., 2004); Е. Власова. «Шостакович повторяет формалистические ошибки...» К истории постановления ЦК ВКП(б) // Муз. академия, 2005, 1; Е. Власова. «Любить советскую музыку — не преступление...» Неизвестные документы из истории 1948 года // Муз. академия, 2005, 3.

Жевски (Ржевски, Рзевски, Rzewski), Фредерик (Энтони) (р. 13.4.1938, Уэстфилд, Массачусетс). Американский композитор и пианист. Учился в Гарвардском (1954—58) и Принстонском (1958—60) университетах, в т. ч. у композиторов консервативного толка Рэндалла Томпсона (Thompson, 1899—1984) и Уолтера Пистона (Piston, 1894—1976) и у более «прогрессивных» *Сешнса* и *Бэббитта*. Входил в круг друзей и единомышленников *Кейджа*. В 1960 отправился в Италию, где продолжил обучение у *Даллапикколы* и начал выступать как пианист, исполняя современную музыку (в т. ч. с *Гаццелони*). В 1962—64 сотрудничал со *Штокхаузеном;* первым сыграл 2-ю редакцию его виртуознейшей 10-й пьесы для фп. (Klavierstück X). В 1966 вместе с *Карреном* и Ричардом Тейтелбаумом (Teitelbaum, р. 1939) основал в Риме группу *живой электроники* и коллективной импровизации Musica Elettronica Viva (MEV). В 1971 переехал в Нью-Йорк, но спустя 5 лет вернулся в Европу; в 1977—2003 работал в Льежской консерватории (с 1983 — профессор композиции). Преподавал и в других учебных заведениях Европы и США. Пройдя через увлечение *серийной техникой* и отдав дань экстравагантным, мнимо наивным опытам, призванным «встряхнуть» и шокировать аудиторию (характерны «Панурговы бараны» [Les moutons de Panurge] для любого исполнителя или ансамбля [1969], своеобразно иллюстрирующие известный эпизод из романа Рабле), Ж. стал писать подчеркнуто традиционным языком, часто на основе народных и популярных мелодий. «Демократизм» стиля Ж. прямо связан с его приверженностью идеям социализма. К периоду максимальной политической ангажированности Ж. относится его самое известное произведение — 36 вариаций для фп. на песню чилийского композитора-коммуниста Серхио Ортеги (Ortega, 1938—2003) «Когда народ един, он непобедим!» (исп. ¡El pueblo unido jamás será vencido!, англ. The People United Will Never Be Defeated!, 1975); помимо песни Ортеги в цикле разрабатываются мотивы песни *Айслера* «Солидарность» (Solidarität) и гимна итальянских коммунистов «Красное знамя» (Bandiera rossa). Этот мастерски выстроенный, изобилующий темповыми, динамическими, фактурными и регистровыми контрастами 50-минутный опус заключает в себе широчайший спектр пианистических красок и приемов, рассчитан на первоклассных виртуозов и, безотносительно к своей идейной подоплеке, обнаруживает преемственные связи с «Диабелли-вариациями» Бетховена, «Симфоническими этюдами» Шумана и «Вариациями на тему Паганини» Брамса. В традициях романтического пианизма выдержаны и другие «политизированные» фортепианные опусы Ж., в т. ч. сравнительно часто звучащие «Североамериканские баллады» (North American Ballads, 4 пьесы, 1979—80). В 1980-х Ж., оставаясь социально озабоченным художником, разнообразил свою стилистику, в частности, вновь стал пользоваться элементами *додекафонии* («Легенда об Антигоне» [Antigone-Legend] на слова *Брехта* для голоса с фп. [1982], «Маяковский» [Mayakovsky] для чтеца, фп. и струнного квартета на текст «Приказа № 2 по армии искусств» [1984] и др.). Его самая значительная работа 1980-х — двухчасовая сценическая оратория для 4 солистов и струнного квартета «Триумф смерти» (The Triumph of Death, 1988) по документальной антифашистской пьесе Петера Вайса «Дознание». В творчестве Ж. 1990-х политико-социальные аспекты не столь заметны. В 1995—2003 он сочинил 8-частный «роман» для фп. «Дорога» (Road) общей продолжительностью ок. 6 часов. Продолжает концертировать как пианист; среди исполнительских записей Ж., помимо его собственных произведений и упомянутой пьесы Штокхаузена, фигурируют произведения Айслера, *Булеза, Пуссёра, Кардью* и др.

Жёнéсс мюзикáль (Jeunesses Musicales, франц. «музыкальная молодежь»). Общественное движение, основано в 1940 в Бельгии Марселем Кювелье (Cuvelier). Цель Ж. м. — способствовать приобщению молодежи к музыке и родственным искусствам. В 1945 в Брюсселе была учреждена Международная федерация Ж. м. (Fédération Internationale des Jeunesses Musicales, FIJM); ныне она носит имя ее основателей Кювелье и Рене Николи (Nicoly) и объединяет около 50 стран. Организует летние музыкальные курсы, концерты, конкурсы, фестивали. В 1969 был основан Всемирный оркестр Ж. м. (World Orchestra Jeunesses Musicales), в 1990 — Всемирный молодежный хор (World Youth Choir); оба коллектива выступают под руководством видных дирижеров.

«Женщина без тени» (Die Frau ohne Schatten). Опера *Штрауса* в 3 актах, соч. 65, на оригинальное либретто *Гофмансталя*. Сочинялась в 1914—17. Женщина без тени — газель, принявшая человеческий облик и ставшая Императрицей сказочной страны; отсутствие тени — свидетельство ее бесплодия. Ее отец, повелитель царства духов (на сцене не появляется), грозит снова забрать ее к себе, а Императора превратить в камень, если она не обретет тень до истечения установленного срока. Императрица и ее владеющая секретами черной магии Кормилица отправляются в мир людей на поиски женщины, согласной продать свою тень, и находят безотказную (по собственной воле) жену красильщика Барака. Императрица нанимается служанкой к красильщику, после ряда перипетий жена Барака уступает ей свою тень, но Императрица отклоняет этот дар, т. к. он обрекает бедную женщину на вечное бесплодие. Пойдя на такое самопожертвование, Императрица получает искомую тень, Император спасен, опера заканчивается гимном во славу человечности и плодовитости. В опере фигурируют увечные братья Барака, всевозможные посланцы потустороннего мира, голоса шести нерожденных детей и т. п. Композитор и либреттист трактовали аллегорическую «Ж. б. т.» как своего рода аналог «Волшебной флейты» (подобно тому как более ранний «Ка-

...кавалер розы» мыслился аналогом «Свадьбы Фигаро»). Опера очень многословна и длинна (190—200 минут музыки без купюр) и значительно уступает «Кавалеру розы» по мелодическому обаянию. Тем не менее она достаточно репертуарна — не в последнюю очередь благодаря эффектным, выигрышным партиям всех пятерых протагонистов и исключительной даже для Штрауса роскоши оркестровки. Премьера — 10 октября 1919, *Венская гос. опера*, дирижер *Шальк*, режиссер Ганс Бройер (Breuer), с участием норвежского тенора Карла О. Эствига (Oestvig, 1889—1968), *Ерицы*, *Майра*, *Леман* и меццо-сопрано Люси Вайдт (Weidt, 1876—1940) в партиях, соответственно, Императора, Императрицы, Барака, его жены и Кормилицы.

Живая электроника (лайв-электроникс, англ. live electronics). Музыка, в исполнении которой участвуют электронные средства и обычные (акустические) инструменты и/или голоса. В более узком понимании — музыка, предполагающая использование электронной аппаратуры для преобразования звуков и получения новых звучаний по ходу «живого» исполнения (среди художественно значительных образцов — «Микстура», «Микрофонии» и другие работы *Штокхаузена*, «Дышащая ясность» *Ноно*, *«Респонсорий»* и «Диалог двойной тени» *Брэза*, «Бхакти» *Харви*, Sinfonie X *Шнебеля*, «Песнь песней» *Цендера*, многие партитуры *Этвёша*, *Саариахо*, *Линдберга* и др.). Сочетание или чередование предварительно записанных звучаний с «живыми» без электронной трансформации последних называют «смешанной музыкой» (mixed music, классический образец — *«Пустыни»* Вареза).

«Жизнь Марии» (Das Marienleben). Вокальный цикл *Хиндемита* для сопрано и фп. соч. 27 (1922—23) на текст одноименного стихотворного цикла Райнера Марии Рильке о жизни Богородицы (1912), в 15 частях: 1. «Рождение Марии» (Geburt Mariä); 2. «Введение во Храм» (Die Darstellung Mariä im Tempel); 3. «Благовещение» (Mariä Verkündigung); 4. «Встреча Марии с Елизаветой» (Mariä Heimsuchung); 5. «Подозрение Иосифа» (Argwohn Josephs); 6. «Благовествование пастухам» (Verkündigung über die Hirten); 7. «Рождение Христа» (Geburt Christi); 8. «Отдых во время бегства в Египет» (Rast auf der Flucht nach Ägypten); 9. «О свадьбе в Кане» (Von der Hochzeit zu Kana); 10. «Перед Страстями» (Vor der Passion); 11. Pietà; 12. «Утешение Марии Воскресшим» (Stillung Mariä mit dem Auferstandenen); 13—15. «О смерти Марии», I—3 (Vom Tode Mariä I—III). Продолжительность — ок. 75 минут; наиболее масштабны части 2 (пассакалья), 13 (вариации на остинатный бас по краям, хорал и речитатив-ариозо в центре) и 14 (тема с 6 вариациями). Первое исполнение — 17 июня 1923, *Донауэшингенский фестиваль современной музыки*, Беатрис Лауэр-Коттлар (Lauer-Kottlar) и Эмма Люббеке (Lübbecke). В 1936—48 Хиндемит осуществил вторую редакцию цикла, скорректировав тональный план целого, партию голоса и структуру ряда аккордов в соответствии с теоретическими принципами, сформулированными в трактате «Наставление по композиции» (Unterweisung im Tonsatz, 1937—39); лишь самые простые и немногословные песни, № 11 и 12, перешли в новую редакцию практически без изменений. По распространенному мнению, 2-я редакция заметно уступает первой (*Гулд* считал 1-ю редакцию «Ж. М.» величайшим из когда-либо созданных вокальных циклов, оговаривая, впрочем, поверхностный характер финала). В 1938—59 Хиндемит обработал 6 частей «Ж. М.» для голоса и оркестра.

Лит.: [Г. Гулд]. История двух Marienlebens // Г. Гульд. Избранное, кн. 1 (М., 2006).

Жола́ (Jolas), Бетси (собств. Элизабет) (р. 5.8.1926, Париж). Французский композитор. Воспитывалась в литературной среде, училась в нью-йоркском Беннингтон-колледже (1945—46) и в Парижской консерватории у *Мессиана* и *Мийо* (1948—55). С 1971 работала ассистентом Мессиана в консерватории, в 1975 стала профессором анализа, а в 1978 — композиции. Преподавала также в университетах и колледжах США. Подобно своим соученикам *Булезу* и *Штокхаузену*, рано освоила *серийную технику*, но со временем пришла к достаточно свободной манере письма. Важнейшая роль в музыке Ж. отведена вокальному началу: даже в чисто инструментальных пьесах отдельные партии часто трактуются как своего рода поющие голоса. Отсюда свойственная стилю Ж. пластика развертывания мелодических линий, составляющих многослойную ткань; отдаленной моделью для последней служит ренессансная полифония (для достижения ритмической «текучести» Ж. часто пользуется приемом неполной синхронизации партий, более известным по музыке *Лютославского*). Заглавия ряда партитур Ж. указывают на связь с вокальными прототипами; таковы, в частности, «Из оперы путешествия» (D'un opéra de voyage) для 22 инструменталистов (1967), цикл 11 Lieder для трубы с камерным оркестром (1977), «Из кукольной оперы в семи музыках» (D'un opéra de poupée en sept musiques) для 11 инструменталистов, в т. ч. 4 синтезаторов и *волн Мартено* (1982), вокальный цикл «Жизнь женщины» (Frauenleben) в 9 Lieder для альта с оркестром (1992), цикл семи духовных песен Lumor для саксофона с оркестром (1996). Среди других заметных инструментальных опусов Ж. — JDE для 14 инструментов (1966), «Точки рассвета» (Points d'aube) для альта и 13 духовых (1967, 2-я ред. 1969), «Зимняя музыка» (Musique d'hiver) для органа и оркестра (1971), «Золотые точки» (Points d'or) для саксофона и 15 инструменталистов (1982), «Прелюдии-Фанфары-Интерлюдии-Звоны» (Préludes-Fanfares-Interludes-Sonneries) для духовых и ударных (1983), «Маленькая концертная симфония» (Petite Symphonie Concertante) для скрипки с оркестром (1997), ряд «эпизодов» для различных инструментов соло, свободные обработки хоровых произведений Лассо (Lassus ricercare для 10 инструментов, 1970) и Шютца («Четыре псалма Шютца» [Quatre psaumes de Schütz] для малого оркестра, 1996). Иногда Ж., напротив, трактует певческие голоса в инструментальном ключе: характерны Quatuor II, где 1-я скрипка струнного квартета заменена поющим без слов колоратурным сопрано (1964), Sonate à 12 для 12 голосов, также без слов (1970), и «концерт-фантазия» O Night, Oh... для фп. с хором на тексты Гюго, Шекспира и др. (2001). Широкий спектр приемов инструментального и вокального

письма, с многочисленными градациями между parlando и cantabile, применен в трех работах Ж. для музыкального театра — камерных операх «Павильон на берегу реки» (Le pavillon au bord de la rivière, по Гуань Ханьцину [XIII в.], пост. 1975, Авиньон) и «Циклоп» (Le Cyclope, по Еврипиду, пост. 1986, там же) и большой опере «Шлиман» (Schliemann, по роману Брюно Байена о первооткрывателе Трои, 1987—93, пост. 1995, Лион). Литературные работы Ж. собраны в книге Molto espressivo (Paris, 1999).

Жоливé (Jolivet), Андре (8.8.1905, Париж, — 20.12.1974, там же). Французский композитор. В 1928—33 учился у видного композитора, мастера полифонии Поля Ле Флема (Le Flem, 1881—1984). В 1930—33 занимался также под руководством *Вареза*, чье влияние проявилось в склонности раннего Ж. к плавным мелодиям ритуально-заклинательного характера, густому, насыщенному гармоническому сопровождению (часто с использованием архаических ладов) и активной, напористой ритмике. Между 1935 и 1939 были созданы наиболее яркие опусы Ж., в стилистике которых воспроизведены некоторые черты первобытной магической музыки: фортепианный цикл «Мана» (6 пьес, вдохновленных шестью «магическими предметами», которые Варез подарил Ж. перед своим возвращением в США), «Пять заклинаний» для флейты соло, «Магический танец» для оркестра, «Пять ритуальных танцев» для оркестра или фп. Интерес к экзотике и колоритной инструментовке объединил Ж. с *Мессианом* — его сотоварищем по группе *Молодая Франция*. В годы 2-й мировой войны Ж. освоил более «демократичную» манеру письма. Его музыка этого и более позднего времени выдержана по преимуществу в бодром, ритмически четком, умеренно-диссонантном стиле, иногда с ориентальным уклоном в традициях Сен-Санса или Бизе. В 1943—59 Ж. был музыкальным руководителем ведущего парижского театра Комеди-франсез (Comédie Française). Выступал как дирижер — исполнитель собственных произведений. Написал книгу о Бетховене (1955).

Осн. произв. для театра: «Четыре истины» (Les quatre vérités), балет (1941); «Долорес, или Чудо некрасивой женщины» (Dolorès, ou Le miracle de la femme laide), комич. опера (1942); «Гиньоль и Пандора» (Guignol et Pandore), балет (1943); «Неизвестная» (L'inconnue), балет (1950); «Ариадна» (Ariadne), балет (1964); муз. к спектаклям и фильмам (свыше 40 партитур).

Концерты: для *волн Мартено* с орк. (1947); Концертино для трубы, фп. и стр. (1948); для фл. и стр. (1949); для фп. с орк. (1950); для арфы с кам. орк. (1952); для фаг., арфы, фп. и стр. (1954); для трубы с орк. (1954); для уд. с орк. (1958); 1-й для влч. с орк. (1962); 2-й для влч. с орк. (1966); для скр. с орк. (1972).

Др. осн. произв. для орк.: «Магический танец» (Danse incantatoire, 1936); «Пять ритуальных танцев» (Cinq danses rituelles для орк. или фп. (1939); «Симфония танцев» (Symphonie de danses, 1940); «Психея» (Psyché, 1946); 1-я симфония (1953); «Заокеанская сюита» (Suite transocéane, 1955); 2-я симфония (1959); Adagio, стр. (1960); Симфония, стр. (1961); 3-я симфония (1964); сюиты.

Осн. вок. произв.: «Последнее искушение» (La tentation dernière), кантата (1941); «Эпиталама» (Epithalame) для 12 гол. и древние ритуальные тексты (1953); «Истина Жанны» (La vérité de Jeanne), оратория (1956); Mecca Uxor tua для солистов, хор и 5 инстр. (1962); «Сердце и материя» (Le coeur et la matière), кантата (1965); вок. миниатюры для разл. составов.

Др. осн. произв.: «Мана» (Mana), 6 пьес для фп. (1935); «Пять заклинаний» (Cinq incantations), фл. (1936); «Маленькая сюита» (Petite suite), фл., альт, арфа (1941); Ноктюрн, вл. и фп. (1943); «Дельфийская сюита» (Suite delphique), 12 инстр. (1943); «Рождественская пастораль» (Pastorale de Noël), фл. (или скр.) и арфа (1943); «Линосская песня» (Chant de Linos), фл. и фп. (или стр. трио с арфой) (1944); Серенада, гоб. и фп. (или дух. квинтет) (1945); 1-я соната для фп. (1945); «Танец змеи Хопи» (Hopi Snake Dance), 2 фл. (1948); 2-я соната для фп. (1957); «Маленькая сюита» (Petite suite), стр. квинтет, фп. и уд. (1947); Соната для фл. и фп. (1958); 12 инвенций, дух. квинтет, труба, тромбон., стр. квартет (1966); «Церемониал, в честь Вареза» (Cérémonial, hommage à Varèse), уд. (6 исполнителей) (1968); «Инь- Ян» (Yin-Yang), 11 стр. (1973); др. пьесы для фп., пьесы и сонатины для дух., пьесы для орг., стр. инстр. соло и др.

Лит.: S. Desmarquez. André Jolivet (Paris, 1958); H. Jolivet. Avec André Jolivet (Paris, 1978).

З

Заваллиш (Sawallisch), Вольфганг (р. 26.8.1923, Мюнхен). Немецкий дирижер, пианист. Учился в Мюнхенской ВМШ, которую окончил только после войны. Профессиональную деятельность начал в 1947 в Аугсбурге, был городским музикдиректором в Ахене (1953—58), Висбадене (1958—60) и Кёльне (1960—63). В 1957 дирижировал «Тристаном и Изольдой» в *Байройте* (где ежегодно выступал до 1962) и дебютировал в Лондоне. В 1960—70 — главный дирижер Гамбургского ФО и *Венского СО;* вместе с последним дебютировал в США (1964). Позднее руководил Оркестром Романской Швейцарии (1970—80), *Баварской гос. оперой* (1971—92), *Филадельфийским оркестром* (1993—2002). Выступает с ведущими коллективами мира как приглашенный дирижер. Искусство З. — достойного наследника великой немецкой исполнительской традиции — характеризуется верностью композиторскому замыслу, сдержанностью, внутренним достоинством. Его индивидуальность наиболее интересно раскрывается в музыке Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Шумана, Вагнера, Брамса, Дворжака; творчество этих композиторов весьма полно представлено в его дискографии (З. — единственный крупный дирижер, записавший практически всего Вагнера, в т. ч. редко исполняемые ранние оперы). Известен также как пианист-аккомпаниатор; выступал и записывался со *Шварцкопф*, с *Фишером-Дискау*, *Преем*, *Прайс* и др.

Загребское биеннале (Загребское музыкальное биеннале, Muzički biennale Zagreb). Фестиваль современной музыки, основан *Келеменом*, проводится весной каждого нечетного года начиная с 1961. В программах — оперные и балетные постановки, симфонические и камерные концерты, в т. ч. с участием мировых знаменитостей. Второй (после *Варшавской осени*) фестиваль подобного рода и масштаба в Восточной Европе.

Закс (Sachs), Курт (29.6.1881, Берлин, — 5.2.1959, Нью-Йорк). Немецкий и американский музыковед. Изучал историю музыки и историю искусств в Берлинском университете, в 1909 выбрал профессию музыковеда. В 1913 опубликовал энциклопедию европейских и неевропейских музыкальных инструментов, а в 1914, совместно с Эрихом Морицем Хорнбостелем (Hornbostel, 1877—1935), — знаменитую систему классификации музыкальных инструментов на четыре группы согласно природе колеблющегося тела. В 1919 возглавил Государственное собрание музыкальных инструментов в Берлине. Преподавал в Берлинском университете и других учебных заведениях. После прихода к власти нацистов (1933) был уволен со всех постов и эмигрировал в Париж, где сотрудничал с известным этномузыковедом Андре Шефнёром (Schaeffner, 1895—1980) и преподавал в Сорбонне; в 1934 приступил к выпуску антологии записей старинной музыки на аутентичных инструментах. С 1937 — в США; преподавал в Нью-Йоркском университете (до 1953) и Колумбийском университете (с 1953), работал научным консультантом Нью-Йоркской публичной библиотеки. Будучи одним из основоположников органологии (науки о музыкальных инструментах) и сравнительного музыкознания (этномузыковедения), авторитетнейшим исследователем неевропейских и древних музыкальных культур, внес вклад и в другие сферы науки, в т. ч. в историю австро-немецкой музыки, теорию ритма и темпа, историю танца и историю изобразительных искусств.

Осн. труды (указ. год 1-го изд.): Die Briefe Beethovens («Письма Бетховена») (Berlin, 1909); Musik und Oper am kurbrandenburgischen Hof («Музыка и опера при дворе курфюрста Бранденбургского») (Berlin, 1910); Die Briefe Mozarts («Письма Моцарта») (Berlin, 1911); Real-Lexikon der Musikinstrumente («Лексикон музыкальных инструментов») (Berlin, 1913); Systematik der Musikinstrumente («Систематика музыкальных инструментов», в соавт. с Э. М. Хорнбостелем [Hornbostel] // Zeitschrift für Ethnologie, XLVI [1914]); кн. о неевропейских муз. инстр., каталоги инстр. из нем. собраний (1915—22); Handbuch der Musikinstrumentenkunde («Руководство по инструментоведению») (Leipzig, 1920); Die modernen Musikinstrumente (Berlin,

1923, рус. пер.: Современные оркестровые музыкальные инструменты [М.—Л., 1932]); Musik des Altertums («Музыка древнего мира») (Breslau, 1924); Die Musik der Antike («Музыка античности») (Potsdam, 1928); Geist und Werden der Musikinstrumente («Дух и становление музыкальных инструментов») (Berlin, 1929); Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen («Основы сравнительного музыкознания») (Leipzig, 1930); Eine Weltgeschichte des Tanzes («Всеобщая история танца») (Berlin, 1933); The History of Musical Instruments («История музыкальных инструментов») (New York, 1940); The Rise of Music in the Ancient World, East and West («Возникновение музыки в древности: Восток и Запад») (New York, 1943); The Commonwealth of Art: Style in the Fine Arts, Music and the Dance («Содружество искусств: стиль в изобразительных искусствах, музыке и танце») (New York, 1946); Our Musical Heritage («Наше музыкальное наследие») (New York, 1948); Rhythm and Tempo: a Study in Music History («Ритм и темп: музыкально-историческое исследование») (New York, 1953); The Wellsprings of Music: an Introduction to Ethnomusicology («Родник музыки: введение в этномузыковедение») (Leiden and The Hague, 1962).

Лит.: G. Reese, R. Brandel, eds. The Commonwealth of Music, in Honor of Curt Sachs (New York, 1965); H. Myers, ed. Ethnomusicology: an Introduction (London, 1992); P. Simon. Die Hornbostel/Sachs'sche Systematik der Musikinstrumente: Merkmalarten und Merkmale (2/Mönchengladbach, 2004).

Зальцбургский фестиваль (Salzburger Festspiele). Фестивали музыки Моцарта нерегулярно проводились в австрийском Зальцбурге (на родине композитора) начиная с 1842 — года открытия Моцартеума. З. ф. в современной форме, как ежегодный международный летний праздник музыки и театра, был учрежден после 1-й мировой войны по инициативе *Гофмансталя, Шалька, Штрауса* и виднейших театральных деятелей Австрии и Германии — сценографа Альфреда Роллера (Roller, 1864—1935) и режиссера Макса Райнхардта (Reinhardt, 1873—1943). Первый З. ф. открылся 22 августа 1920 спектаклем по пьесе Гофмансталя «Имярек» (Jedermann) — переработке средневекового моралите о смысле жизни и смерти — на площади перед Зальцбургским собором; традиция исполнения этой пьесы на этом месте сохраняется поныне. Ко 2-й половине 1920-х фестиваль стал по преимуществу музыкальным. Центральное место в программах заняли оперы Моцарта и Штрауса, ставились также «Фиделио» (с 1927), Вагнер (с 1933), Верди (с 1935) и другие оперные классики, звучала симфоническая и камерная музыка в исполнении мировых знаменитостей. Главный оркестр З. ф. с 1925 — *Венский ФО*. Своего расцвета З. ф. достиг в 1930-х (до поглощения Австрии нацистской Германией в 1938), когда его ведущими дирижерами были *Вальтер* и *Тосканини*. В 1943 и 1944 фестивали не проводились. После 2-й мировой войны З. ф. вернул себе репутацию самого блестящего музыкального празднества Европы. Благодаря фестивалю маленький Зальцбург превратился в Мекку для самых богатых и требовательных меломанов и в место, обладающее особой притягательностью для тех, кто стремится к большой международной артистической карьере; выступление на З. ф. — едва ли не главное украшение в послужном списке музыканта 2-й половины XX в. В 1947—54 центральными событиями З. ф. неизменно становились оперные спектакли и симфонические концерты п/у *Фуртвенглера*. В 1956—60 художественным руководителем З. ф. был *Караян* — самый знаменитый уроженец города после Моцарта. При Караяне (в 19[illegible] открылся новый Большой фестивальный дом (Gro[illegible] Festspielhaus). Караян продолжал оказывать решающее влияние на репертуар и отбор исполнителей для З. ф. почти до конца своих дней (в 1964—88 он состоял в со[illegible]те директоров фестиваля). В 1992—2001 художественное руководство осуществлял Жерар Мортье (Mor[illegible] р. 1943), поощрявший режиссерские эксперименты, исполнение новой музыки, в т. ч. заказанной специально для З. ф. Художественный руководитель в 2002—0[illegible] немецкий композитор Петер Ружичка (Ruzicka, p. 19[illegible] его сменил немецкий оперный режиссер Юрген Фл[illegible] (Flimm, p. 1941). Фестиваль начинается в 20-х чис[illegible] июля и длится весь август. На З. ф. состоялись премь[illegible] музыкально-сценических произведений *Мартена, [illegible] тину, Орфа, Айнема, Лигети, Хенце, Берио, Церхи, [illegible] дерецкого, Саариахо* и др.

В 1967 Караян учредил в Зальцбурге Пасхальный [illegible] тиваль (Osterfestspiele), посвященный преимуществ[illegible] но Вагнеру. После смерти Караяна (1989) художест[illegible] ным руководителем этого фестиваля стал *Шол[illegible]* 1994 — *Аббадо*, с 2003 — *Рэттл*. Каждую зиму в За[illegible] бурге проводится также Моцартовская неделя.

«Замок герцога Синяя Борода» (A Kékszakállú herceg v[illegible] Одноактная (продолжительностью около часа) о[illegible] *Бартока* соч. 11 на либретто Белы Балажа (Balázs) [illegible] мотивам пьесы Мориса Метерлинка «Ариана и С[illegible] Борода», основанной на известной сказке Шарля П[illegible] и использованной *Дюка* в качестве либретто одноим[illegible] ной оперы в 3 актах (пост. 1907, Париж). В опере Б[illegible] ка символистский подтекст драмы Метерлинка ([illegible] ское начало как свет истины, озаряющий мрачны[illegible] зловещий «мужской» мир) частично сохранен, но се[illegible] жет изменен: если у Метерлинка Ариана освобожда[illegible] заточения жен Синей Бороды, но они отказываются [illegible] ти за ней, предпочитая неволю неизвестности, то в «[illegible] С. Б.» новая жена герцога Юдит добровольно присое[illegible] няется к предыдущим женам в их темнице. В метер[illegible] ковском оригинале Синяя Борода — фигура достат[illegible] одноплановая (вся его роль сводится к нескольким [illegible] ротким репликам), здесь же он представлен более с[illegible] ной личностью, страдающей от неизбывного один[illegible] ства и способной вызвать сочувствие. Синяя Бор[illegible] (баритон) и Юдит (сопрано) — единственные дейст[illegible] щие лица оперы; заточенные жены (общим чис[illegible] три) — немые роли. Произведение создавалось в 191[illegible] поначалу было отвергнуто жюри двух будапешт[illegible] оперных конкурсов; премьера (на сцене Будапешт[illegible] оперы) состоялась только 24 мая 1918 п/у Эджисто Т[illegible] го (Tango, 1873—1951).

«Запечатленный ангел». Произведение *Щедрина*: хо[illegible] вая музыка по Н. С. Лескову для смешанного хор[illegible] флейты или свирели (1988). Вдохновленный одноим[illegible] ной повестью Лескова из жизни старообрядческой [illegible] щины (опубл. 1873), «З. а.» написан на тексты из [illegible] скольких старообрядческих литургических книг; вс[illegible]

за Лесковым композитор стремился передать аскетический и светлый дух «старой веры». Партитура, продолжительностью около часа, состоит из 9 частей attacca, сгруппированных в 3 трехчастных раздела. Первый раздел (части 1—3) выдержан в сосредоточенно-молитвенном настроении, оно же на более обширном пространстве, с более разнообразными оттенками — преобладает в третьем разделе (части 7—9), занимающем почти половину цикла. Срединный, самый сжатый раздел, где речь идет о предательстве Иуды (часть 4) и о покаянии (часть 6), богаче контрастами и напряженнее крайние, насыщен активным внутренним движением. Музыкальный язык «З. а.» восходит к традиционному церковному пению: хоровые партии разворачиваются плавно, в архаических ладах, вертикаль полнозвучна и консонантна, отдельные аккордовые последования (преимущественно в срединном разделе) имитируют звучание церковных колоколов. В части 7 фигурирует обширный сольный эпизод — «Да исправится молитва моя» (сопрано или дискант). Хоровое пение, главным образом в кульминациях частей, оттеняется «комментариями» флейты или свирели (ее включение в партитуру подсказано фразой Лескова: «свирец на свирели играет... то есть просто сердцу и уму восхищение!»). Часть 5 — интерлюдия для флейты соло; в части 8, на неполный текст молитвы «Отче наш», флейта молчит. Первое исполнение — 18 июня 1988, Москва, Московский камерный хор, дирижер Владимир Минин (р. 1929).

«Заупокойные песнопения» (Requiem Canticles; авторский вариант русского перевода заглавия — «Похоронные напевы»). Произведение *Стравинского* для контральто, баса, хора и оркестра (без гобоев и кларнетов) на тексты из католической мессы по усопшим (1966). Посвящено памяти Хелен Бьюкенен Сигер (Buchanan Seeger), попечительницы Принстонского университета (шт. Нью-Джерси, США). Части «З. п.»: 1. Прелюдия (струнные); 2. Exaudi (хор, оркестр); 3. Dies irae (хор, оркестр); 4. Tuba mirum (бас, трубы, тромбон, фагот); 5. Интерлюдия (флейты, фаготы, валторны, литавры); 6. Rex tremendae (хор, оркестр); 7. Lacrimosa (контральто, оркестр); 8. Libera me (квартет певцов, дублируемый валторнами, на фоне говорящего хора); 9. Постлюдия (флейты, валторна, вибрафон, колокола, челеста, арфа, фп.). Во всех вокальных частях, за исключением Libera me, тексты канонического реквиема использованы во фрагментах. Продолжительность «З. п.» — ок. 15 минут. Стравинский иронически называл их «мини-реквиемом» и «карманным реквиемом» [pocket-Requiem]). «З. п.» — последнее крупное произведение Стравинского, завершенное им в возрасте 84 лет и, судя по всему, задуманное как обобщение собственного творческого пути. Партитура содержит отчетливо распознаваемые мотивы из прежних опусов Стравинского, в т. ч. из Концерта in D для струнного оркестра (в Прелюдии), *«Царя Эдипа»* (в Tuba mirum, где начальное соло трубы ассоциируется также с Реквиемом Верди), *«Симфоний духовых»* памяти *Дебюсси* (в инструментальной Интерлюдии), 3-й части *«Симфонии псалмов»* (в Rex tremendae), *«Байки про Лису, Петуха, Кота да Барана»* (в Lacrimosa), *«Свадебки»* («колокольный звон» в инструментальной Постлюдии). Эти реминисценции собственного более раннего творчества вписаны в контекст характерной для позднего Стравинского недогматически трактованной *серийной техники*. Первое исполнение — 8 октября 1966, Принстон, дирижер *Крафт*.

Отсутствие в произведении, озаглавленном Requiem Canticles, части на текст собственно Реквиема (Requiem aeternam) может быть связано с тем, что несколько раньше, в 1965, Стравинский уже написал на эти слова 4-минутную пьесу Introitus памяти поэта Томаса С. Элиота для мужского хора, фп., арфы, литавр, тамтамов, альта и контрабаса (1-е исполнение — 17 апреля 1965, Чикаго, дирижер Крафт).

Захер (Sacher), Пауль (28.4.1906, Базель, — 26.5.1999, там же). Швейцарский дирижер, музыкально-общественный деятель, меценат. Учился дирижированию в Базельской консерватории у *Вайнгартнера* и в 1926 основал Базельский камерный оркестр, в репертуаре которого преобладала доклассическая и новая музыка; в 1928 при оркестре был сформирован Базельский камерный хор. В 1933, стремясь активизировать исследования по старинной музыке, З. учредил научный и учебный центр Schola cantorum Basiliensis (Базельская певческая школа). В 1941 возглавил еще один ансамбль, специализирующийся на старинной и современной музыке, — цюрихский оркестр Collegium musicum. В 1954, объединив Schola cantorum с Базельской консерваторией и Базельской школой музыки, создал Базельскую городскую музыкальную академию (Musikakademie der Stadt Basel), которую возглавлял до 1969. Будучи представителем одной из богатейших семей Швейцарии, проявил себя как щедрый заказчик новой музыки; для З. писали многие видные композиторы разных поколений, от *Штрауса* до *Фортнера*, *Хенце*, *Булеза*, *Берио* и *Бёртуисла*. Среди множества произведений, премьерами которых дирижировал З., — *«Музыка для струнных, ударных и челесты»* и Дивертисмент *Бартока*, 2-я и 4-я симфонии *Онеггера*, его же оратория *«Жанна д'Арк на костре»*, *«Метаморфозы»* Штрауса, «Маленькая концертная симфония», концерты для скрипки и для виолончели с оркестром *Мартена*, Концерт для струнного оркестра и «Проповедь, притча и молитва» *Стравинского*, «Академическая кантата» *Бриттена*, симфония по опере *«Гармония мира»* Хиндемита, «Возвращение „Сновидений"» Берио, Двойной концерт для гобоя и арфы и «Цепь-2» *Лютославского*, «Бесконечный парад» Бёртуисла, «Таинство мгновения» *Дютийё*. На основе своей музыкальной библиотеки создал в 1973 научно-исследовательское учреждение Paul Sacher Stiftung, для которого впоследствии приобрел архивы Стравинского, *Веберна*, Мартена, *Картера*, Лютославского, Булеза, Берио и ряда других выдающихся музыкантов XX в. К 70-летию З. несколько ведущих композиторов, в т. ч. Берио, Бриттен, Дютийё, Лютославский, Фортнер, *Хубер* сочинили по заказу *Ростроповича* пьесы для виолончели соло.

Лит.: J. Erni, H. Kuhn. Neue Musik in Basel: Paul Sacher und sein Mäzenatentum (Basel, 1987); J. Erni. Paul Sacher, Musiker und Mäzen (Basel, 1999); U. Mosch, Hrsg. Paul Sacher: Facetten einer Musikerpersönlichkeit (Mainz, 2006).

Звуковысотный класс (англ. pitch class). Совокупность нот одного названия; так, нота до во всех октавах составляет З. к. C, нота ре — З. к. D и т. д. В некоторых теоретических системах (например, в теории *додекафонии*) энгармонически равные ноты считаются принадлежащими одному З. к.

Звукозапись, фонография (от греч. φωνή — «звук» и γράφω — «пишу»). Фиксация звуковых колебаний с целью их сохранения и последующего воспроизведения. Первую настоящую, поддающуюся воспроизведению запись звука (песенки Mary had a little lamb) осуществил в 1877 знаменитый изобретатель Томас Эдисон (Edison, 1847—1931) на своем фонографе. Основная деталь этого прибора — покрытый оловянной фольгой цилиндрический валик, который равномерно вращается с помощью рукоятки и при этом медленно перемещается по оси. С поверхностью валика соприкасается острая металлическая игла, соединенная с мембраной, колеблющейся под воздействием звуков; при вращении валика игла оставляет на нем винтовую бороздку (фонограмму), глубина которой меняется, отражая флюктуации давления воздуха. При воспроизведении записи игла проходит по фонограмме тот же путь, и совершаемые ею колебания передаются на звучащую мембрану.

В 1896 другой выдающийся изобретатель, Эмиль Берлинер (Berliner, 1851—1929), запустил в производство плоскую круглую пластинку, предназначенную для проигрывания на изобретенном им же граммофоне. На такой пластинке используется т. н. поперечная форма записи, когда глубина фонограммы остается неизменной. Более удобная для массового изготовления оттисков с оригинальной матрицы, пластинка к началу 1920-х окончательно вытеснила цилиндр. До середины 1920-х фиксация звуковых колебаний осуществлялась чисто механическим способом. Технология электрической записи, получившая развитие с 1925, основана на преобразовании звуковых колебаний в электрические; последние, будучи усилены, преобразуются в механические колебания иглы. Электрическая запись значительно расширила диапазон характеристик звука, фиксируемых на пластинке. Пластинки стали изготовляться из шеллака; каждая сторона пластинки диаметром 30 см звучала 4—4,5 минуты, каждая сторона пластинки диаметром 25 см — 3—3,5 минуты; стандартная скорость вращения пластинки составляла 78 оборотов в минуту (об/мин).

Параллельно развивалась технология магнитной записи, при которой звуковые волны преобразуются вначале в электрические, а затем в магнитные. Последние воздействуют на ферромагнитное покрытие движущейся ленты; в нем образуется остаточный магнетизм, колебания интенсивности которого отражают конфигурацию звуковых колебаний. При воспроизведении магнитной записи преобразование идет в обратном порядке — от магнитных колебаний к звуковым. Прибор для записи и воспроизведения магнитной З. — магнитофон — появился в 1935. В конце 1930-х был внедрен метод дополнительного высокочастотного подмагничивания ленты; это улучшило качество магнитной записи и позволило использовать ее как исходный материал для дальнейшего тиражирования на пластинках.

В конце 1940-х место ломких и быстро изнашивающихся шеллаковых пластинок заняли более гибкие виниловые пластинки, на поверхность которых можно было наносить значительно более тонкие звуковые бороздки. 30-сантиметровая виниловая пластинка со скоростью вращения 33,3 об/мин (т. н. долгоиграющая) вмещает 20—25 минут музыки на каждую сторону (на более поздних пластинках — свыше 30 минут без потери качества). Производились также долгоиграющие пластинки диаметром 25 см. Записи легкой музыки выпускались и на 18-сантиметровых пластинках со скоростью вращения 45 об/мин. В 1957 появилась стереофоническая пластинка, на которой звуковая информация отискивается в двух различных плоскостях; передача этой информации двум раздельным усиливающим воспроизводящим системам создает пространственный эффект. Была разработана и четырехканальная (квадрофоническая) система З., которая, однако, не имела коммерческого успеха.

В 1980-х аналоговый принцип З. (преобразование звуковых колебаний в «аналогичные» по конфигурации электрические и магнитные) был вытеснен несравненно более точным цифровым принципом — преобразованием звуковых волн в последовательность чисел, которая записывается в памяти компьютера. Применение цифровой технологии к процессу воспроизведения звука привело к появлению компакт-диска (1982). На этом плоском диске с алюминиевым отражающим покрытием звуковая информация зафиксирована только с одной стороны, в виде микроскопической пунктирной дорожки; отдельные точки дорожки кодируются в двоичной системе. Диаметр диска — 12 см. Информация считывается инфракрасным лазерным лучом, движущимся от центра диска к его краю (т. е. в направлении, противоположном тому, который проходит игла по поверхности пластинки). В отличие от пластинки, компакт-диск не изнашивается при проигрывании. Длительность звучания диска — до 80 минут. Индекс DDD (от англ. digital — «цифровой») на диске означает, что при записи, монтаже и переносе информации с магнитной ленты на диск использовалась только цифровая технология; индекс ADD (где A=analogue, «аналоговый») означает, что запись была осуществлена аналоговым способом, а индекс AAD — что аналоговая технология применялась как при записи, так и при монтаже. Цифровой метод позволяет избавиться от шума, неизбежного при аналоговой З., и добиться высокого качества звучания, максимально приближенного к живому исполнению. Впрочем, по достаточно распространенному мнению, хорошие аналоговые записи на виниловых пластинках звучат в некоторых отношениях лучше (естественнее, пластичнее), чем цифровые записи на компакт-дисках.

В 1980—90-х техника З. и звуковоспроизведения развивалась беспрецедентно быстрыми темпами. Компакт-диски полностью вытеснили с рынка долгоиграющие пластинки и оттеснили на периферию т. н. компакт-кассеты (с магнитной лентой), используемые ныне главным образом для тиражирования легкой музыки. В конце 1980-х появился цифровой магнитофон (DAT [digital audio tape recorder]), в 1990-х — цифровой многофункциональный диск (DVD [digital versatile disc]), способ-

выступать как носитель больших объемов звуковой (аудио) и зрительной (видео) информации. Благодаря распространению записываемых компакт-дисков появилась возможность тиражировать цифровые записи в домашних условиях без потери качества (что нанесло ощутимый ущерб индустрии З., особенно в области серьезной музыки). Интенсивные процессы совершенствования технологии З. продолжаются в XXI в.; за последние годы получили распространение новые форматы кодирования звуковой дорожки.

З. оказала огромное влияние на музыкальную практику XX в. Значение З. как средства «консервации» исполнительства известных музыкантов было осознано еще в 1900-х. Очень быстро получили распространение пластинки оперных арий и песен в исполнении модных певцов, в т. ч. Аделины Патти, *Баттистини*, *Карузо*. В 1900-х появились пластинки инструменталистов, в т. ч. пианистов, чья игра была увековечена с помощью механического пианино Вельте-Миньон (Welte-Mignon), на котором записывалось движение клавишей и педалей. Первая запись целой оперы была сделана в 1903 («Эрнани» Верди на 40 пластинках), первая полная запись большого симфонического произведения п/у крупного дирижера — в 1913 (5-я симфония Бетховена, *Никиш*). По мере совершенствования техники З. репертуар записываемой музыки расширялся, а возможность фиксации музыкального исполнения в «стерильных», не обремененных внешним воздействиям условиях студии способствовала развитию новых тенденций в исполнительском искусстве. С появлением магнитофонной ленты возникла возможность, пользуясь ножницами и клеем, монтировать «идеальное» исполнение из фрагментов, записанных в течение нескольких сеансов. Одной из важнейших музыкальных творческих профессий стала профессия звукорежиссера — специалиста, ответственного за качество записанного материала как самостоятельного продукта. Сложился тип исполнителя, для которого студия является более естественной средой деятельности, чем концертный зал. Феномену З. всецело обязаны своим возникновением обширные пласты музыки XX в., прежде всего прикладной. См. также *Конкретная музыка*, *Электронная музыка*.

«Здравица». Произведение *Прокофьева* для хора и оркестра соч. 85, написанное к 60-летию Сталина на безымянные тексты о нем, происходящие из разных регионов СССР. Использованы слова русской, украинской, белорусской, кумыкской, курдской, марийской и мордовской песен о вожде в литературной обработке Алексея Машистова. «З.» построена в форме рондо с торжественным рефреном русского эпического склада в тональности C-dur (вначале он излагается только оркестром, в финальном апофеозе — полным составом исполнителей) и разнохарактерными куплетами. Продолжительность — 13 минут. Первое исполнение — 21 декабря 1939 (день юбилея диктатора), Москва, *Большой театр*, дирижер *Голованов*.

«Зеркала» («Отражения», Miroirs). Пять фортепианных пьес *Равеля* (1904—05): 1. «Ночные бабочки» (Noctuelles). 2. «Печальные птицы» (Oiseaux tristes); 3. «Лодка в океане» (Une barque sur l'océan); 4. «Утренняя серенада шута» («Альборада грасьосо», Alborada del gracioso); 5. «Долина звонов» (La vallée des cloches). Пьесы № 1—3 и 5 — пейзажные зарисовки в характерной импрессионистской манере, восходящей к *«Играм воды»*: все они выдержаны в медленных и умеренных темпах, свободных формах и гибкой ритмике, предполагают обильную педаль и богаты звукоизобразительными моментами. Особенно изощренна записанная на трех нотоносцах «Долина звонов»: наложение горизонтальных линий, каждая из которых разворачивается в собственном темпоритме, создает иллюзию «полифонии» колоколов, звучащих с разных сторон. Пьеса № 4, чаще других исполняемая отдельно, — темпераментная испанская жанровая сценка в быстром темпе и «серенадном» размере 6/8. Продолжительность цикла — 25—30 минут. Равель посвятил пьесы своим друзьям — музыкантам и литераторам из «иконоборческой» группы «апашей» (франц. les apaches — «головорезы»). Первым исполнителем «З.» стал один из них, *Виньес* (ему посвящены «Печальные птицы»), сыгравший цикл в Париже 6 января 1906. «Лодка в океане» и «Утренняя серенада шута» были переложены Равелем для оркестра (соответственно 1906 и 1918).

Зилоти, Александр Ильич (9.10.1863, близ Харькова, — 8.12.1945, Нью-Йорк). Русский и американский пианист и дирижер. В 1871—81 учился в Московской консерватории, вначале у известного детского педагога Николая Зверева (1832—1893), затем у Николая Рубинштейна, Чайковского и *Танеева*. Совершенствовался в Веймаре под руководством Листа (1883—86) и вскоре завоевал признание как один из самых блестящих виртуозов Восточной Европы. В 1888—91 преподавал фп. в Московской консерватории (среди учеников З. — его двоюродный брат *Рахманинов*, а также корифеи российской фортепианной школы *Игумнов* и *Гольденвейзер*). В эти же годы помогал Чайковскому в редактировании его произведений (прежде всего 1-го и 2-го фортепианных концертов) и по его поручению переложил для фп. балет «Спящая красавица». В 1892—1900 жил за границей, гастролировал по Европе и США. В 1901—03 руководил Московским филармоническим обществом, а в 1903 учредил в Санкт-Петербурге концертные сезоны («концерты З.»), в которых, помимо самого З., участвовали выдающиеся музыканты со всего мира. В Москве и Санкт-Петербурге З. дирижировал мировыми премьерами произведений Рахманинова, *Лядова*, *Сибелиуса*, молодого *Стравинского* и др., российскими премьерами произведений ряда крупных европейских композиторов. *Шимановский* посвятил З. свою 3-ю сонату для фп. (1917). В 1918 З. был назначен директором Мариинского театра, в 1919 эмигрировал и с 1922 жил в США, преподавал в нью-йоркской Джульярдской школе (1924—42), изредка выступал как пианист, не записывался. Среди множества созданных им фортепианных транскрипций наибольшей популярностью пользуется концертная обработка Прелюдии e-moll из 1-го тома «Хорошо темперированного клавира» Баха (транспонирована в h-moll).

Лит.: А. И. Зилоти, 1863—1945: воспоминания и письма (Л., 1963); C. Barber. Lost in the Stars: the Forgotten Career of Alexander Siloti (Berkeley, 2003).

«Золотой петушок». Опера Римского-Корсакова — «небылица в лицах» в 3 актах с введением и заключением на либретто Владимира Бельского (1866—1946) по «Сказке о золотом петушке» Пушкина. Создавалась в 1906—07 (последнее произведение композитора). Продолжительность — ок. 2 часов. Либреттист мастерски трансформировал стихотворную сказку Пушкина в динамичную трагикомедию, где наряду с пушкинскими персонажами — царем Додоном (у Пушкина Дадон), Шемаханской царицей, Петушком и Звездочетом — действуют царские сыновья (в опере их зовут Гвидон и Афрон), воевода (Полкан), ключница (Амелфа), бояре, воины, народ. Введение и заключительное резюме — лаконичные монологи Звездочета (тенор-альтино). Этот персонаж и Шемаханская царица (высокое колоратурное сопрано) обрисованы «экзотическими», ориентальными красками (орнаментированные мелодии, хроматизмы, увеличенные секунды), тогда как в музыкальной характеристике гротескного Додонова царства, самого царя и его людей важную роль играют шаржированные национально-русские интонации. Усмотрев в сатире на неудачливого агрессора Додона актуальный подтекст (намек на недавнюю войну с Японией), цензура первоначально не допустила оперу к постановке, и премьера «З. п.» состоялась уже после смерти Римского-Корсакова, 7 октября 1909, на сцене московского театра Солодовникова, силами частной оперной группы Зимина (дирижер Эмиль Купер, сценография Ивана Билибина). Ученики Римского-Корсакова *Глазунов* и Максимилиан Штейнберг (1883—1946) составили на материале «З. п.» оркестровую сюиту в 4 частях: 1. «Царь Додон у себя дома»; 2. «Царь Додон в походе»; 3. «Царь Додон у Шемаханской царицы»; 4. «Свадьба и печальный конец Додона». Исторически важным событием явилась постановка «З. п.» силами труппы *Дягилева* по замыслу Александра Бенуа, в виде оперы-балета с певцами за сценой (премьера — 24 мая 1914, *Парижская опера*, дирижер *Монтё*, режиссер и балетмейстер Михаил Фок[illegible] сценография Наталии Гончаровой; далее опера ш[illegible] один вечер с ранней, отмеченной влиянием «З. п.» о[illegible] рой Стравинского *«Соловей»*). Опробованный здесь п[illegible] ем развертывания спектакля в двух плоскостях (пе[illegible] не видны или неподвижны, действие изображается сре[illegible] ствами балета или пантомимы) повлиял на концеп[illegible] двух созданных в тот же период новаторских театр[illegible] ных опусов Стравинского — *«Байки про Лису, Пет[illegible] Кота да Барана»* и *«Свадебки»*.

«Золушка». Балет *Прокофьева* в 3 актах, соч. 87, либр[illegible] Николая Волкова по сказке Шарля Перро. Третье ([illegible] сле *«Ромео и Джульетты»* и *«Обручения в монастыре»* возможно, самое совершенное по выполнению з[illegible] позднего «классицистского» триптиха Прокофьев[illegible] сюжеты из европейской литературы. В «З.» Проко[illegible] воплотил освященный именем Чайковского архе[illegible] роскошного и зрелищного «имперского» балета — с[illegible] зыкой в равной степени «дансантной» и симфонич[illegible] масштабной, «дивертисментной» и драматургически[illegible] мысленной, разнообразной в жанровом отношени[illegible] вместе с тем стилистически однородной. Парти[illegible] создавалась в 1940—44 (с перерывами), состоит из 50[illegible] меров общей продолжительностью ок. 100 минут. Не[illegible] торые из самых популярных номеров вошли в три сб[illegible] ника фортепианных пьес — соответственно соч[illegible] («Павана», «Гавот» и «Медленный вальс», 1942), со[illegible] (10 пьес, 1943, в т. ч. «Фея весны», «Фея лета», «Фея о[illegible] ни» и «Фея зимы») и соч. 102 (6 пьес, 1944, в т. ч. «Бо[illegible] шой вальс», «Вальс» и финальное Amoroso). Пре[illegible] ра — 21 ноября 1945, Москва, Большой театр, дир[illegible] Юрий Файер, хореография Ростислава Захарова, [illegible] нография Петра Вильямса, в заглавной роли Ольга[illegible] пешинская.

И

[illegible] (Ibert), Жак (Франсуа Антуан Мари) (15.8.1890, [illegible]. — 5.2.1962, там же). Французский композитор. [illegible]ался в Парижской консерватории, в т. ч. композиции у Андре Жедальжа (Gédalge, 1856—1926), Поля Видаля (Vidal, 1863—1931) и Габриэля Форе; в 1919 удостоился Римской премии. В 1937—60 (с перерывом на время войны) возглавлял Французскую академию в Риме. Элегантная, не претендующая на новизну и глубину музыка И. стилистически родственна музыке *Пуленка*. [illegible] отмечена влиянием *Дебюсси*, *Русселя*, а из более [illegible]их авторов — Эмманюэля Шабрие (его легких оркестровых и фортепианных пьес). В творчестве И. представлены все традиционные жанры. Сравнительно широко исполняются его колоритные, богатые иллюстративными эффектами серии музыкальных «открыток» — симфонический триптих «Гавани» (Escales, 1922), вдохновленный морским путешествием из Италии через Гибралтар в Испанию, и оркестровая сюита «Париж» ([illegible], 1930), — а также жизнерадостный, отчасти фарсовый Дивертисмент для малого оркестра (1930), Концерт для флейты с оркестром (1933), Струнный квартет ([illegible]). Концертная симфония для гобоя и струнных ([illegible]). И. много работал в области прикладной музыки. Ему принадлежит музыка к фильму Г. В. Пабста ([illegible]) «Дон Кихот» с участием *Шаляпина* (1932). Вместе с *Онеггером* сочинил оперу «Орленок» (L'aiglon) по одноименной пьесе Эдмона Ростана (1937, Монте-Карло). В 1956 был избран членом Института Франции.

[illegible] (Эванс, Evans), сэр Джерейнт (Ллевеллин) ([illegible].2.1922, Понтиприт, — 19.9.1992, Аберистуит). Валлийский певец (баритон). Учился в Гамбурге, Женеве и Лондонской Гилдхоллской школе музыки и драмы. В 1948 поступил в труппу *Ковент-Гарден*. Пел в *Ла Скала*, *Венской гос. опере*, *Метрополитен-опера*, на *Зальцбургских фестивалях* и др. Репертуар И. был обширен; ему особенно удавались те партии, в которых он мог проявить свой незаурядный дар комического и характерного актера (моцартовские Фигаро, Лепорелло, Гульельмо, Дон Альфонсо и Папагено, Дулькамара и Дон Паскуале из комических опер Доницетти, Бекмессер, Фальстаф, а также Вощек). Участвовал в премьерах нескольких британских опер, в т. ч. оперы Бриттена *«Билли Бадд»*. Выступал в популярных английских опереттах У. Ш. Гилберта с музыкой Артура Салливена. Оставил сцену в 1984. Лучшие работы И. в записи — Фигаро и Гульельмо (дирижер *Клемперер*), Фальстаф (*Шолти*) и особенно Бекмессер (*Караян*).

«Игра в карты» (франц. Jeu de cartes). Балет «в трех сдачах» *Стравинского* на либретто композитора и Никиты Малаева. Создавался в 1936 (завершен 6 декабря). Действующие лица балета — карты (Тузы, Короли, Дамы и Джокер — ловкач и интриган, способный превращаться в любую карту), сюжет — партия в покер. Если в первой и во второй сдачах рука с Джокером выигрывает, то третья сдача после напряженной борьбы завершается победой флэш-рояля червей и посрамлением Джокера. Партитуре предпослана стихотворная мораль из Лафонтена: мир лучше войны, но с вероломным противником мириться нельзя, с ним нужно постоянно вести борьбу. Подчеркнутому легкомыслию сюжета соответствует ироничность одних эпизодов (едва замаскированные цитаты из «Летучей мыши» И. Штрауса и 2-й части 8-й симфонии Бетховена во второй сдаче, из *«Вальса»* Равеля, увертюры к «Севильскому цирюльнику» Россини и 1-й части 5-й симфонии Бетховена в третьей, элементы стилизации в духе джаза, мюзик-холла и военной музыки), но противоречит неподдельный драматизм ряда других. Главным фактором, интегрирующим тематическое многообразие музыки, выступает квази-фанфарная тема, которая звучит перед началом каждой сдачи и возвращается в заключительном апофеозе. Продолжительность балета — ок. 23 минут. Премьера — 27 апреля 1937, Нью-Йорк, *Метрополитен-опера*, дирижер автор, труппа American Ballet под руководством Джорджа Баланчина (Balanchine).

«Игрок». Опера *Прокофьева* в 4 актах соч. 24, либретто композитора по одноименному (отчасти автобиографическому) роману Достоевского о злоключениях одержимого игрой русского в вымышленном немецком Рулетенбурге. Сочинялась в 1915—16 (первая завершенная опера Прокофьева). Согласно позднейшему признанию композитора (из «Автобиографии»), для «И.» он стремился выбрать «язык как можно более левый». Одним из показателей «левизны» в данном случае выступал отказ от широко распетого оперного вокала и размеренного стиха; преобладает речитативный диалог в прозе на фоне подвижной оркестровой ткани, которая активно поддерживает и «комментирует» пение, не складываясь в масштабную драматургическую линию с плотными тематическими связями (подобный подход, способствующий фрагментарности музыкальной структуры, в той или иной степени характерен и для других, более зрелых опер Прокофьева). Несмотря на нетрадиционность «И.» для русской сцены, *Мариинский театр* принял оперу к постановке (режиссером должен был выступить Вс. Мейерхольд), но последнюю не удалось осуществить из-за событий 1917 года. Вторая редакция «И.», не слишком значительно отличающаяся от 1-й, была выполнена Прокофьевым в 1927, когда наметилась возможность поставить оперу в СССР. Этот план также не был реализован. Премьера «И.» во 2-й редакции состоялась 28 апреля 1929 на сцене брюссельского театра Ла Монне, дирижировал многолетний музыкальный руководитель этого театра Морис Корней де Торан (Corneil de Thoran, 1881—1953), опера исполнялась по-французски. Продолжительность музыки (без купюр) — ок. 2 часов 10 минут. Премьера 1-й редакции «И.» — 5 июня 2001, Москва, *Большой театр*, дирижер *Рождественский*.

На материале «И.» Прокофьев составил 25-минутную симфоническую сюиту «Четыре портрета и развязка» соч. 49 (1931). Части, предшествующие финальной «Развязке», названы по именам главных действующих лиц: «Алексей», «Бабуленька», «Генерал» и «Полина». Первое исполнение — 12 марта 1932, Париж, дирижер Франсуа Рюльма́н (Ruhlmann, 1868—1948).

«Игроки». Оперный фрагмент *Шостаковича* соч. 63 на текст первых семи с половиной (из 25) явлений одноименной комедии Гоголя о группе карточных шулеров, одурачивающих своего более изощренного, но менее хитроумного «коллегу». Задумав, по примеру Мусоргского с его «Женитьбой», положить на музыку весь текст Гоголя, композитор приступил к сочинению «И.» сразу после завершения *«Ленинградской симфонии»* в декабре 1941, но примерно год спустя прервал работу на середине 8-го явления, осознав, что опера грозит стать слишком длинной. Исполнение завершенного фрагмента партитуры занимает около 50 минут. Премьера «И.» в концертном исполнении состоялась в Ленинграде 18 сентября 1978 п/у *Рождественского*. Опыт завершения оперы был предпринят *Мейером*. Премьера «И.» в версии Мейера (продолжительностью ок. 2 часов) — 12 июня 1983, Вупперталь, дирижер Тристан Шик (Schick). На музыке вступления к «И.» основана 2-я часть, Allegretto, последнего произведения Шостаковича — Сонаты для альта и фп. соч. 147 (1975).

«Игры» (Jeux). Одноактный балет («хореографическая поэма» [poème dansé]) *Дебюсси* по сценарию Вацлава Нижинского, создан по заказу *Дягилева* для постановки в сезоне 1913 года. Подчеркнуто незначительный сюжет — любовные «игры» юноши и двух девушек во время игры в теннис — вдохновил Дебюсси на одну из его самых необычных работ: 17 минут калейдоскопически изменчивой музыки, исключительно пестрой по мотивному составу и инструментальному колориту. Хотя оркестр «И.» велик (с четверным составом деревянных и медных духовых — единственный подобный случай в зрелом творчестве Дебюсси), динамика редко выходит за пределы piano и лишь однажды, в момент генеральной кульминации перед заключительным diminuendo поднимается до fortissimo. Благодаря многочисленным divisi достигается необычайно высокая степень дифференциации фактуры; между различными фактурными слоями часто возникают отношения полиритмии. Темпы — преимущественно оживленные, с немногочисленными «островками» медленной, прозрачно инструментованной музыки. Самый обширный из них расположен близ точки золотого сечения и содержит легко угадываемую реминисценцию музыки «фокуса» из *«Петрушки»* Стравинского (1911); два других служат, соответственно, прелюдией (ее начальный мотив иллюстрирует неторопливое перебрасывание теннисного мяча) и постлюдией. Премьера «И.» в хореографии Нижинского и сценографии Льва Бакста состоялась 15 мая 1913 в сцене парижского Театра Елисейских полей, дирижировал *Монтё*, роли исполнили звезды *Русских балетов* Нижинский, Тамара Карсавина и Людмила Шоллар. Первое концертное исполнение — 28 февраля 1914, Париж, оркестр Концерты Колонна, дирижер *Пьерне*. «И.» не снискали популярности в качестве балета и до конца 1940-х редко звучали с концертной эстрады. Популяризации «И.» уже в 1950-х способствовал *Булез*, обративший внимание на новаторство их формы, основанной на непрерывном обновлении материала, на исключительную пластику переходов между мелкими единицами («моментами»), составляющими эту форму, на своеобразие ритмики и виртуозность оркестровки.

«Игры воды» («Игра воды», Jeux d'eau). Пьеса для фп. *Равеля* (1901) с эпиграфом из Анри де Ренье (Régnier, 1864—1936): «Речной бог смеется над щекочущей его водой». Заглавие отсылает к пьесе Листа «Фонтаны виллы д'Эсте» (Les jeux d'eau à la Villa d'Esté, букв. «Игры воды на вилле д'Эсте», ок. 1880), в которой предвосхищается новаторское фортепианное письмо «И. в.», ставшее своего рода визитной карточкой *импрессионизма*, — обильной педалью, неразрешенными мягкими диссонансами, арабесочными «россыпями» мелких нот, вуалирующими тематическую линию. К этому типу письма восходит фактура ряда позднейших фортепианных пьес Равеля и *Дебюсси*, особенно связанных с темой воды (таковы «Ундина» из *«Ночного Гаспара»* и «Лодка в океане» из *«Зеркал»* Равеля, «Отражения в воде» и «Золотые рыбки» из *«Образов»* и «Ундина» из 2-й книги *«Прелюдий»* Дебюсси). Сопоставление трезвучий Fis-dur и C-dur, в котором построена каденция из 2-й половины пьесы, предвосхищает «лейтмотив» Петрушки из одноименно-

балета *Стравинского* (ср. *Битональность*). Продолжительность «И. в.» — 5—6 минут. Первое исполнение — 5 апреля 1902, Париж, *Виньес*.

Игумнов, Константин Николаевич (1.5.1873, Лебедянь, — 3.3.1948, Москва). Русский пианист. В 1888—94 учился в Московской консерватории, в т. ч. у *Танеева*, *Зилоти* и Вилли Пабста (1854—1897), там же преподавал с 1899 (в 1924—29 — ректор), внес крупный вклад в развитие русской пианистической культуры. Школу И. прошли, в частности, композитор и пианист Анатолий Александрович (1888—1982), *Станчинский*, пианист и дирижер Исай Яковлевич (1891—1953), видные виртуозы и интерпретаторы Мария Гринберг (1908—1978), *Оборин*, Яков Зак (1912—1977), Олег Бошнякович (1920—2006) и Борис Давидович (р. 1928), пианист и популярный композитор Арно Бабаджанян (1921—1983). При работе с учениками И. обращал первоочередное внимание на «вокальную» экспрессию фразы. Игра самого И. отличалась интенсивной лирической выразительностью и редким многообразием нюансов в piano; И. культивировал задушевно-общительную манеру музицирования, уподоблял ее «обычному человеческому разговору». Помимо Чайковского, чья музыка была особенно близка индивидуальности И., в его репертуаре преобладали Бетховен, Шуберт, Шопен, Шуман и ранний *Скрябин*. Оптимальное представление об искусстве И. дают немногочисленные записи (7-я соната Бетховена, Соната h-moll Листа, «Крейслериана» Шумана, «Большая соната» и «Времена года» Чайковского, несколько миниатюр).

Лит.: Д. Рабинович. Портреты пианистов (2/М., 1970); Мильштейн. Константин Николаевич Игумнов (М., 1975).

Изаи (Ysaÿe), Эжен(-Огюст) (16.7.1858, Льеж, — 12.5.1931, Брюссель). Бельгийский скрипач, дирижер, композитор. Учился у Генрика Венявского в Брюсселе и Анри Вьётана в Париже, где сблизился с Франком, Сен-Сансом, Шоссоном, д'*Энди* и *Дебюсси;* впоследствии Франк посвятил И. свою знаменитую Сонату для скрипки и фп., Шоссон — Концерт для фп., скрипки и струнного квартета и Поэму для скрипки с оркестром, а Дебюсси — Струнный квартет. В 1879—82 был концертмейстером берлинской Капеллы Бильзе (предшественницы *Берлинского ФО*), в 1887—92 — профессором Брюссельской консерватории. Концертировал во многих странах Европы, а с 1894 — и в США. В 1895—1914 постоянным партнером И. по сонатному ансамблю был выдающийся французский пианист Рауль Пюньо (Pugno, 1852—1914). В 1895 И. учредил в Брюсселе серию концертов новой музыки своего имени (Concerts Ysaÿe). Из-за болезней, влиявших на технику его правой руки, был вынужден сократить сольные выступления и сосредоточиться на дирижировании (в 1918—22 он возглавлял СО Цинциннати, шт. Огайо). Эмоционально насыщенная, поэтичная, раскованная манера игры сделала И. кумиром целого поколения скрипачей; среди его непосредственных учеников — *Примроуз* и *Мильштейн*. Немногочисленные записи, осуществленные в 1912 (финал Концерта Мендельсона, миниатюры Брамса, Венявского, Форе, Шабрие), дают лишь самое приблизительное представление о достоинствах И. как виртуоза и интерпретатора. Среди произведений И. наиболее примечательны сонаты для скрипки соло соч. 27 (всего 6, опубл. 1924), Соната для виолончели соло соч. 28 и Соната для 2 скрипок; ему принадлежат также 8 скрипичных концертов, множество скрипичных пьес (в т. ч. популярная «Элегическая поэма» [Poème élégiaque] для скрипки с оркестром соч. 12), несколько оркестровых миниатюр, транскрипции (в т. ч. «Этюда в форме вальса» Сен-Санса) и опера на валлонском диалекте «Пьер-рудокоп» (Pièrе li houïeu, пост. 1931, Льеж). В 1937 в Брюсселе был учрежден *конкурс* им. И. (ныне конкурс им. королевы Елизаветы — одно из самых известных международных состязаний скрипачей, пианистов и певцов).

Его брат Теофиль (Антуан) И. (1865—1918) — пианист и композитор, ученик Франка.

Лит.: Л. Гинзбург. Э. Изаи (М., 1959); A. Ysaÿe. Eugène Ysaÿe, 1858—1931 (Bruxelles, 1972); M. Stockhem. Eugène Ysaÿe et la musique de chambre (Liège, 1990).

«Из еврейской народной поэзии». Вокальный цикл *Шостаковича* для сопрано, контральто и тенора с фп. соч. 79 на стихи из опубликованного в 1947 сборника «Еврейские народные песни» (переводы с идиш на русский под редакцией академика Юрия Соколова), в 11 частях: 1. «Плач об умершем младенце» (сопрано и контральто); 2. «Заботливые мама и тетя» (те же); 3. «Колыбельная» (контральто); 4. «Перед долгой разлукой» (сопрано и тенор); 5. «Предостережение» (сопрано); 6. «Брошенный отец» (контральто и тенор); 7. «Песня о нужде» (тенор); 8. «Зима» (сопрано, контральто и тенор); 9. «Хорошая жизнь» (тенор); 10. «Песня девушки» (сопрано); 11. «Счастье» (сопрано, контральто и тенор). Стихотворения, положенные в основу первых 8 песен, рисуют быт жителей дореволюционной черты оседлости, тогда как в последних трех песнях воспевается «хорошая жизнь» евреев при советской власти. Первые 8 частей, созданные в августе 1948, обладают чертами законченного вокального цикла с масштабным трагическим финалом, где все солисты единственный раз сходятся вместе. Части 9—11 были добавлены в октябре того же года (11-я часть — вновь для полного состава исполнителей). Несмотря на эту искусственно приделанную оптимистическую концовку, исполнение цикла при жизни Сталина оказалось невозможным ввиду резкого роста юдофобских тенденций в политике Советского государства. Премьера «И. е. н. п.» состоялась 15 января 1955 в Малом зале Ленинградской филармонии с участием Нины Дорлиак, *Долухановой*, Алексея Масленникова и автора. По-видимому, осенью 1948 Шостакович осуществил оркестровую редакцию цикла (соч. 79а); 1-е исполнение — 19 февраля 1964, Горький (ныне Нижний Новгород), солисты Галина Писаренко, Лариса Авдеева и Масленников, СО Горьковской филармонии, дирижер *Рождественский*. Продолжительность цикла — 25—28 минут.

Лит.: А. Сохор. Большая правда о маленьком человеке // Дмитрий Шостакович (М., 1967); И. Браун. Еврейские песни Шостаковича (Тель-Авив, 1989).

Израильский филармонический оркестр (до 1946 — Палестинский СО; в 1946—48 — Палестинский ФО). Основан *Губерманом* в 1936; в состав оркестра вошли музы-

канты-иммигранты из Германии и Восточной Европы. Свой первый концерт дал п/у *Тосканини*. Оркестром дирижировали *Бернстайн* (почетный дирижер [Conductor Laureate] в 1988–90), *Митропулос*, *Маазель*, *Шолти*, *Баренбойм*, другие видные музыканты. С 1977 И. ф. о. возглавляет *Мета;* почетный приглашенный дирижер с 1992 — *Мазур*.

«Из семи дней» (Aus den Sieben Tagen). Серия композиций («текстовых пьес») *Штокхаузена* для различного (как правило, неопределенного) числа исполнителей. Все композиции созданы в течение семи майских дней 1968 года, которые композитор провел в полной изоляции от внешнего мира, постясь и медитируя. Результатом этих дней стали 15 словесных текстов (без нот), апеллирующих к интуиции и телепатическим способностям интерпретаторов. Образец — композиция «Это» (Es) для ансамбля: «не мысли НИ О ЧЕМ подожди пока в тебе не установится абсолютная тишина когда ты достигнешь этого начни играть // как только ты начнешь мыслить остановись и попробуй вновь достичь состояния НЕ-МЫШЛЕНИЯ затем продолжай играть». Или ансамблевая композиция «Подними паруса к солнцу» (Setz die Segel zur Sonne): «играй звук так долго пока ты не услышишь его отдельных вибраций // тяни звук и слушай звуки других — все вместе не по отдельности — и постепенно меняй свой звук пока ты не придешь к полной гармонии и звучание не превратится в золото в чистое мягко мерцающее пламя». Философия «интуитивной музыки» (имеющая точки соприкосновения с идеями *Кейджа,* изложенными им в дармштадтских лекциях 1958 года и публикациях того же периода) обобщена в последней пьесе серии, «Прибытие» (Ankunft), для любого числа музыкантов: «Оставь все, мы находимся на ложном пути. Начни с себя: ты музыкант. Ты можешь преобразовать все вибрации мира в звук. [...] Достигни полного покоя [...] почувствуй свою душу чуть пониже грудной клетки. Пусть ее излучение медленно распространится по всему твоему телу [...] Отвори свою голову [...] пусть поток воздуха [...] войдет в тебя и медленно заполнит тебя с головы до ног [...] Спокойно возьми свой инструмент и играй, вначале единичные звуки. Пусть поток струится сквозь весь инструмент. Что бы ты ни хотел играть [...] не начинай, пока не сделаешь то, что я тебе посоветовал [...] Тогда все, что ты думал и чему тебя учили, станет совершенно новым и отличным от того, что было прежде. Ничто не будет таким же, как раньше. Пока ты сохраняешь это понимание, все сделанное тобой правильно и хорошо». Публичные премьеры отдельных текстовых пьес происходили в разных европейских городах с осени 1968 по 1972 с участием композитора и группы его приверженцев. В 1968—70 Штокхаузен сочинил еще 17 текстовых пьес, объединив их под заглавием «Грядущим временам» (Für kommende Zeiten).

«Из ущелий — к звездам...» — см. *«От каньонов к звездам...»*.

Импрессионизм (от франц. impression — «впечатление»). Первоначально — обозначение новаторского направления во французской живописи последней четверти XIX в. (К. Моне, К. Писсарро, О. Ренуар, П. Сезанн, А. Сислей и др.). Термин «И.» появился в 1874; он происходит от названия картины Моне «Впечатление. Восход солнца» (Гаврском порту». Принцип живописного И. — воплощение непосредственного переживания красоты и гармонии окружающего мира путем фиксации мимолетных впечатлений, тончайших оттенков света и цвета. С позиций консервативного реализма живописный И. часто воспринимался как поверхностная, самодовлеющая игра нарочито «размытых» форм и красок, не одушевленная возвышенными и серьезными идеями. В 1874 автор официального отзыва Академии изящных искусств перенес это распространенное в академической среде представление на творчество молодого *Дебюсси*, усмотрев в его симфонической сюите «Весна» черты «неопределенного И.»: по мнению рецензента, «избыток чувства колорита» заставляет Дебюсси «легко забывать о точности рисунка и формы». С тех пор за Дебюсси закрепилась репутация главного музыкального импрессиониста. Импрессионистские тенденции обнаруживаются также у *Равеля* (*«Игры воды»*, *«Зеркала»*, *«Дафнис и Хлоя»* и др.), *Респиги* (*«Фонтаны Рима»*, *«Пинии Рима»*), *Фальи* (*«Ночи в садах Испании»*), *Шимановского* («Маски», «Метопы», «Маски»), раннего *Стравинского* («Фантастическое скерцо» и «Фейерверк» для оркестра, некоторые страницы *«Соловья»*, *«Жар-Птицы»*, *«Весны священной»*, «Три стихотворения из японской лирики» и ряда их менее значительных современников (например, *Дилиуса* и *Гриффса*). Прямые аналогии между музыкой названных композиторов и творчеством живописцев-импрессионистов поверхностны. Тем не менее понятие «музыкальный И.» считается достаточно удобным для обозначения тех явлений музыки конца XIX и начала XX в., которые противостоят позднему романтизму и *экспрессионизму*, поскольку изобразительность («живописание звуками») в них превалирует над эмоционально насыщенной выразительностью, а *модальность* — над романтической *тональностью* с ее напряженными тяготениями, а также над экспрессионистской *атональностью*. Музыка, которую принято относить к И., характеризуется преобладанием светлого колорита, чистых тембров и прозрачной, тонко детализированной фактуры, свободой от твердых, устоявшихся формальных схем и пластичным, непринужденным развертыванием музыкальных идей. Если экспрессионизм ассоциируется преимущественно с австро-немецкой традицией, то И. — прежде всего с французской; влияние И. прослеживается в творчестве ряда крупнейших мастеров французской музыки XX в., в т. ч. *Мессиана*, *Дютийё* и *Булеза*, а также в стилистике и эстетике многих композиторов, ориентированных на французскую культуру, вплоть до *Денисова*, *Такэмицу*, *Сариахо* и *Бенджамина*.

Лит.: C. Palmer. Impressionism in Music (London, 1973); С. Ярошиньский. Дебюсси, импрессионизм и символизм (М., 197? 1-е изд. польск. оригинала 1966); M. Fleury. L'impressionisme et la musique (Paris, 1996).

«Импровизации по Малларме» — см. *«Складка за складкой»*.

брехт — см. *Энгельбрект.*

тут музыкальных и акустических исследований тут исследований и координации акустики/му-. Institut de recherche et de coordination acoustique, IRCAM). Функционирует при парижском современного искусства им. Жоржа Помпиду. ен по инициативе Помпиду (президент Франц 1969—74); организатор, идеолог и первый директ *Булез.* Институт открылся в 1977 циклом из 70 кон музыки XX в. Основные направления деятельно стимулирование современного творчества в об *электронной музыки* и *живой электроники,* совер вование технологий звукового синтеза и спек ого анализа звука (ср. *Спектральная музыка*), раз музыкальных компьютерных программ, иссле по инструментальной акустике и акустике по , по восприятию и распознаванию музыки, из ская деятельность, фестивали и концерты, в т. ч. с Международного ансамбля современной му (*Ансамбль Энтерконтампорен*), координация меж ных программ. Технологическая база IRCAM ставляется в распоряжение композиторов со всего Среди примечательных произведений, полностью стично созданных с использованием технических ностей IRCAM, — Roaratorio *Кейджа*, «*Респонсо*» «Диалог двойной тени» Булеза, «Бхакти» и «Ад *Харви*, часть «Субботы» из гептало гии Штокхаузе *сем дней недели*», «Саломея танцует ради ми *Райли*, опера *Бёртуисла* «Маска Орфея», опера *Хёл* «Мастер и Маргарита», «Антара» *Бенджамина*, «На застывшего пруда» *Денисова*, работы *Цендера*, Филиппа Манури (Manoury, p. 1952), *Саариахо*, *Линдберга*, Марко Стропны (Stroppa, p. 1959), -Андре Дальбави (Dalbavie, p. 1962). В 1992—2002 утом руководил Лоран Бейль (Bayle), в 2002— — Бернар Стиглер (Stiegler), его сменил Франк Мад (Madlener).

тралы» (Intégrales). Произведение *Вареза* для т-пикколо, 2 кларнетов (in Es и in B), гобоя, вал 2 труб (in D и in C), тенорового, басового и кон сового тромбонов и большой группы ударных полнителя). Продолжительность — ок. 10 минут. алось в 1924—25, 1-е исполнение — 1 марта 1925, Йорк, дирижер *Стоковский.* Как и в случае *«Гипер»*, заглавие пьесы не имеет программного смыс категория «интегральности» (т. е. внутреннего слит тельности) приложима к «И.» не в большей мере, к другим партитурам Вареза, обычно весьма пестрым мотивно-тематическому составу. Пьеса складывает 3 разделов attacca. Первый из них, открывающий звучным мотивом малого кларнета (d^2-gis^2-ais^2), ству монотематичен: начальный мотив разраба ется во всевозможных тембровых, регистровых и ых вариантах. Среди гетерогенных элементов вто раздела особенно заметны оборот, явно ассоции ийся с *«Болеро»* Равеля (которое было написано 3 года после «И.»), и хорал медных. Финальный выдержан в относительно спокойном характере ершается репризой хорала.

Интонарумори. Шумовые музыкальные инструменты, изобретенные Луиджи Руссоло. См. *Футуризм.*

«Ионизация» (Ionisation). Пьеса *Вареза* 1931 года для ансамбля ударных инструментов (всего 13 исполнителей, 38 инструментов: по 3 разнокалиберных больших барабана, тамтама и китайских блока, гонг, большая китайская, подвешенная и парные тарелки, треугольник, коровий колокольчик, бубенцы, низкая и высокая наковальни, бубен, цилиндрический, военный и 2 малых барабана, барабан со струной «львиный рев», тароль, высокий и низкий бонго, высокий и низкий маракасы, клавес, хлыст, гуиро, кастаньеты, трубчатые колокола, глокеншпиль, фп., а также высокая и низкая пожарные сирены). Первое (не считая двух миниатюр *Рольдана*) самостоятельное произведение для ударных в западной музыке. Продолжительность — ок. 6 минут. Первое исполнение — 6 марта 1933, Нью-Йорк, дирижер Н. *Слонимский*, которому посвящена партитура. Заглавием пьесы служит физический термин, обозначающий процесс превращения устойчивых частиц материи (атомов и молекул) в неустойчивые короткоживущие частицы — ионы. В контексте «И.» аналогию атомам и молекулам составляют ритмические темы и мотивы. Их развитие происходит согласно логике *сонатной формы:* в разработке «молекулы» и «атомы» теряют свой исходный облик, а в репризе восстанавливаются из обломков («ионов»). Инструменты с определенной высотой звука — фп., глокеншпиль и колокола — вступают только в коде, которую Слонимский в своем комментарии к партитуре назвал «величественным хоралом, знаменующим повторное объединение частичек атома».

IRCAM — см. *Институт музыкальных и акустических исследований.*

«Испанская рапсодия» (Rapsodie espagnole). Оркестровое произведение *Равеля* в 4 частях: «Прелюдия ночи» (Prélude à la nuit. Très modéré [очень умеренно]), «Малагенья» (Malagueña. Assez vif [весьма быстро]), «Хабанера» (Habanera. Assez lent et d'un rythme las [весьма медленно, в томном ритме]), «Праздник» (Feria. Assez animé [весьма оживленно]). Продолжительность частей — 4, 2, 3 и 6 минут. Произведение создавалось в 1907—08 («Хабанера» представляет собой оркестровку одноименной ранней [1895] пьесы для 2 фп.), 1-е исполнение — 5 марта 1908, Париж, дирижер Эдуар Колонн (Colonne, 1838—1910). Основной мотив «Прелюдии ночи» — нисходящая четырехзвучная фигура в объеме уменьшенной кварты (f-e-d-cis) — повторяется во 2-й и в 4-й частях, выполняя, т. о., функцию главного лейтмотива всей «И. р.». Фольклорными прототипами 2-й и 3-й частей выступают, соответственно, андалусийский трехдольный танец типа фанданго и двудольный танец кубинского происхождения с характерной пунктирной фигурой на первой доле такта. Основной темой финала служит арагонский трехдольный быстрый танец хота (до Равеля его использовали, в частности, Глинка, Лист и *Альбенис*, после — *Фалья* в «Семи испанских народных песнях» и финале балета *«Треуголка»*).

«Испанский час» (L'heure espagnole). Одноактная комическая опера *Равеля* на стихотворный рифмованный текст одноименной комедии Франк-Ноэна (Franc-Nohain, псевдоним М.-Э. Леграна [Legrand]). Равель работал над оперой в 1907—09; ее постановка в парижском театре *Опера-комик*, запланированная на 1908, была отложена, т. к. руководство театра поначалу сочло сюжет — один час из жизни любвеобильной испанки XVIII в., жены часовщика из Толедо — слишком фривольным. Премьера «И. ч.» состоялась 19 мая 1911 п/у Франсуа Рюльма́на (Ruhlmann, 1868—1948). Продолжительность оперы (в соответствии с заглавием) — около часа. Единственным историческим прототипом «И. ч.» Равель считал «Женитьбу» Мусоргского — образец почти всецело речитативной оперы на текст готовой театральной пьесы. Значительная часть музыки оперы стилизована в испанском духе, отдельные эпизоды наделены жанровыми признаками альборады, малагеньи, болеро и т. п., а финальный квинтет всех действующих лиц — единственный эпизод «И. ч», строением и вокальными эффектами напоминающий обычные оперные ансамбли, — выполнен в жанре хабанеры. Лейтмотивное значение имеют остинатные ритмы и «игрушечные» звучания, имитирующие работу часов в лавке часовщика, где происходит действие. Одна из центральных идей оперы — уподобление людей часовым механизмам. Один из персонажей, погонщик мулов, восхищаясь героиней, называет ее «сложным в своем роде механизмом»; героиня же, столкнувшись с необходимостью сделать выбор между несколькими кавалерами, предпочитает пунктуального, безотказного и физически сильного погонщика постоянно отвлекающемуся поэту и неповоротливому банкиру.

Иссерлис (Isserlis), Стивен (р. 19.12.1958, Лондон). Английский виолончелист. Учился в Международном центре виолончели (International Cello Centre) у Джейн Коуэн (Cowan) (1969—76) и в Оберлинской консерватории, США, у Ричарда Капусцинского (Kapuscinski) (1976—78). В 1977 дебютировал в Лондоне. Широкая известность пришла к И. в 1989, когда он принял участие в премьере произведения *Тавенера* «Покров» для виолончели с оркестром. В его репертуаре значительное место занимают Бах, Мендельсон, Шуман (И. — соавтор документального фильма о его творчестве и организатор шумановских фестивалей), Брамс, французская классика (Сен-Санс, Форе, *Дебюсси*), *Яначек, Танеев, Прокофьев, Шостакович*, классики английской и американской музыки XX в. (*Элгар, Бриттен, Блох, Барбер*). К более поздней музыке И. относится избирательно, предпочитая произведения мелодичного, «кантабильного» характера (Тавенер, *Дютийё*). Исполняя барочный и классический репертуар, И. пользуется жильными струнами, жертвуя силой и насыщенностью тона ради большей мягкости и интимности. Он нередко играет с оркестрами и ансамблями аутентичных инструментов, однако относится к идее *аутентичного исполнения* без догматизма, отступая от ее требований во имя более спонтанной выразительности. Выступает в трио со скрипачом Джошуа Беллом (Bell, p. 1967) и пианистом Олли Мустоненом (Mustonen, p. 1967); среди других ансамблевых партнеров И. — *Эшенбах, Плетнев, Репин, Башмет*, пианисты Паскаль Девуайон (Devoyon, p. 1953) и Стивен Хаф (Hough, p. 1961). Помимо виолончельной музыки названных композиторов к числу его самых примечательных записей принадлежат концерты Гайдна с *Норрингтоном*, «Вариации на тему рококо» Чайковского с *Гардинером*, «Дон Кихот» *Штрауса* с *Маазелем*. Написал несколько книг о музыке для детей и юношества.

Его дед Юлий Давидович Исерлис (1888—1968) — русский пианист, ученик Владимира Пухальского и Сергея *Фонова*. С 1922 жил в Вене, с 1938 — в Лондоне.

«История солдата» — см. *«Сказка о солдате»*.

Итальянская музыка. К началу XX в. Италия все еще оставалась страной оперы по преимуществу. На итальянской культурной сцене активно действовали такие выдающиеся носители оперной традиции, как *Пуччини, Леонкавалло, Масканьи*, Франческо Чилеа (Cilea, 1866—1950), Умберто Джордано (Giordano, 1867—1948), но все они остались в истории преимущественно своими ранними вещами, поставленными еще в 1890-х или в самом начале 1900-х (поздняя неоконченная *«Турандот»* Пуччини — исключение, подтверждающее правило). Романтическая и веристская линия по существу «выдохлась» в творчестве таких оперных композиторов следующего поколения, как Итало Монтемеццци (Montemezzi, 1875—1952), Франко Альфано (Alfano, 1875—1954), Риккардо Дзандонаи (Zandonai, 1883—1944). Сравнительно интересные образцы жанра удалось создать тем представителям того же поколения, которые ориентировались главным образом на более давние или иностранные прототипы — ренессансную полифонию, раннебарочную монодию, «веселую драму» XVIII века, музыку Мусоргского, *Дебюсси, Стравинского* (*Вольф-Феррари, Пиццетти, Малипьеро*). Но даже лучшие оперы этих, в общем, достаточно изысканных мастеров не вызывают к себе устойчивого интереса и ставятся лишь от случая к случаю.

В области инструментальной, оркестровой, отчасти также духовной музыки определенное оживление наметилось к концу XIX в., прежде всего благодаря усилиям Джованни Сгамбати (точнее Згамбати, Sgambati, 1841—1914), Джузеппе Мартуччи (Martucci, 1856—1909) и Марко Энрико Босси (Bossi, 1861—1925). Две симфонии Мартуччи (1895 и 1904) считаются первыми заметными образцами новой итальянской музыки крупных инструментальных жанров. Но первый подлинный шедевр итальянской оркестровой музыки, по своей стилистике вписывающийся в общемировую эволюционную картину, — *«Фонтаны Рима»* Респиги — появился только в 1916. Несколько лет спустя Респиги повторил свой успех *«Пиниями Рима»*. Заметный вклад в музыку концертных жанров внесли его современники Малипьеро, *Казелла* и *Кастельнуово-Тедеско;* так же, как и Респиги, они тяготели к *импрессионизму* и *неоклассицизму*. Один из самых масштабных музыкантов-итальянцев нач. века, *Бузони*, не найдя поддержки на родине, работал преимущественно за границей (зрелый Бузони принадлежит, в сущности, не столько итальянской, сколько немецкой культуре). Из полузабытых к настоящему времени итальянских композиторов того же периода упо-

...ния заслуживает Лоренцо Перози (Perosi, 1872—...) — священник, многолетний хормейстер Сикстинской капеллы в Ватикане, чьи непритязательные по музыкальному языку, местами трогательные и возвышенно духовные оратории снискали кратковременную, но весьма широкую популярность. Маргинальной, но достаточно громко заявившей о себе тенденцией начала XX в. был *футуризм*.

Установленный в 1922 фашистский режим не проявлял враждебности по отношению к новейшим течениям как таковым. До конца 1930-х Казелла мог свободно развивать деятельность по пропаганде творчества модернистов, в т. ч. *Шёнберга* и *Стравинского;* молодые *Даллапиккола* и *Петрасси* заявили о себе опусами в смелой диссонантной манере. Ситуация ухудшилась после ..., когда Муссолини ужесточил политику дискриминации евреев (что привело, в частности, к эмиграции Кастельнуово-Тедеско) и усилил идеологический контроль над культурой. Даллапиккола ответил на тоталитарный произвол несколькими опусами, созданными с применением элементов *додекафонии* (впервые в И. м.).

После войны в Италии, как и в других освободившихся от фашизма и нацизма странах Западной Европы, начался подъем *авангарда*. Лидером молодых авангардистов, причем не только в масштабах Италии, был ученик Марио Мадьеро *Мадерна*, ставший одним из столпов *Дармштадта*. Под его непосредственным влиянием формировались творческие индивидуальности *Ноно, Берио*, Лучано Клементи (Clementi, p. 1925) и *Донатони* (всех их объединяла также идейная «левизна»). Дармштадтскую школу прошли и их самые заметные сверстники — Клаудио Тоньи (Togni, 1923—1993), Франко Эванджелисти (Evangelisti, 1926—1980), *Буссотти, Кастильони*, Альдо Клементи Мандзони (Manzoni, p. 1932). Ко 2-й половине 1960-х «радикализировался» и язык таких композиторов среднего поколения, как *Гедини* (учитель Берио и Кастильони), Даллапиккола (учитель Берио и Буссотти) и Петрасси (учитель Клементи и Донатони). Новые веяния, как антитеза традиционной, отжившей свой век «чувствительной» оперной мелодичности — т. н. italianità, — нашли в Италии весьма благодатную почву; причем, со временем элементы italianità, существенно преображенные авангардным опытом, проникли в творчество большинства из перечисленных композиторов. Чрезвычайно значимой, хотя и изолированной, фигурой в послевоенной И. м. был *Шельси* — ровесник Даллапикколы и Петрасси, пришедший к своему зрелому стилю лишь к концу 1950-х и по-настоящему «открытый» не ранее 1970-х. Среди видных итальянских композиторов, родившихся после войны, — *Синополи, Шьярино*, автор нескольких серьезных опер Фабио Вакки (Vacchi, p. 1949), ученики Донатони Иван Феделе (Fedele, p. 1953) и Фаусто Ромителли (Romitelli, 1963—2004), ученик Буссотти Джорджо Баттистелли (Battistelli, p. 1953), ученик *Штокхаузена* и Берио Лука Франческони (Francesconi, p. 1956) и известный прежде всего своим вкладом в электронную и компьютерную музыку Марко Строппа (Stroppa, p. 1959). Определенной известностью не только в Италии, но и за ее пределами пользуются «постмодернистские», на грани *китча*, опыты по возрождению романтической оперной italianità, принадлежащие Лоренцо Ферреро (Ferrero, p. 1951) и Марко Тутино (Tutino, p. 1954). С точки зрения коммерческого успеха лидером среди современных итальянских композиторов является, по-видимому, Людовико Эйнауди (Einaudi, p. 1955) — представитель влиятельнейшей семьи, сын знаменитого издателя и племянник второго президента Италии, ученик Берио, с 1990-х работающий на стыке *минимализма, неоромантизма, поп-музыки* и этнической музыки (т. н. world music).

Лит.: F. Nicolodi. Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia (Firenze, 1982); H. Sachs. Music in Fascist Italy (London, 1987); J. S. G. Waterhouse. Since Verdi: Italian music 1860—1995 // The Cambridge Companion to Modern Italian Culture (Cambridge, 2001); R. Illiano, ed. Italian Music During the Fascist Period (Turnhout, 2004).

Итальянский квартет (Quartetto Italiano). Струнный квартет, основан в 1945 под названием Новый И. к. (Nuovo Quartetto Italiano), переименован в 1951, распался в 1980. Бессменная 1-я скрипка — Паоло Борчани (Borciani, 1922—1985). В репертуаре ансамбля фигурировала музыка разных эпох, от Боккерини, Моцарта, Бетховена и Шуберта до *Веберна, Мийо, Прокофьева* и современных композиторов Италии. Искусство И. к. увековечено в многочисленных записях, свидетельствующих об исключительно четком взаимодействии всех участников ансамбля, о виртуозной технике и ярком, блестящем тоне каждого из них. Лучшие работы И. к., в т. ч. квартеты Бетховена, Шуберта, *Дебюсси, Равеля*, примечательны почти оркестровой полнотой и насыщенностью звучания. Характерная для И. к. масштабная, «симфоническая» манера сформировалась под непосредственным влиянием *Фуртвенглера*, с которым участники квартета общались в 1951.

В 1982 был основан Молодой И. к. (Giovane Quartetto Italiano, в 1996 переименован в Новый И. к.); 1-я скрипка — Алессандро Симончини (Simoncini).

«И чаю воскрешения мертвых» — см. *Et exspecto resurrectionem mortuorum.*

Й

Йелда — см. *Гедда.*

Йеритца — см. *Ерица.*

Йерузалем — см. *Ерузалем.*

Йохум (Jochum), Ойген (1.11.1902, Бабенхаузен, — 26.3.1987, Мюнхен). Немецкий дирижер. Учился в Аугсбурге и Мюнхене. В 1926 дебютировал с Мюнхенским ФО, затем несколько лет работал в Киле, Любеке, Мангейме, Дуйсбурге. В сезоне 1931/32 возглавил СО Берлинского радио и дебютировал с *Берлинским ФО.* С 1934 — главный дирижер *Гамбургской гос. оперы* и Гамбургского ФО; невзирая на недовольство нацистских властей включал в свои программы музыку *Бартока, Стравинского, Хиндемита.* В 1941—44 — главный приглашенный дирижер амстердамского оркестра *Концертгебау.* В 1949, оставив работу в Гамбурге, вернулся в Мюнхен, где основал и до 1960 возглавлял СО *Баварского радио.* В 1953 дебютировал в *Байройте* («Тристан и Изольда»). Сотрудничество Й. с Концертгебау возобновилось в 1961; до 1963 он был главным (совместно с *Хайтинком*), а в 1963—74 — вновь главным приглашенным дирижером этого оркестра. В 1948—49 и 1969—73 работал также с Бамбергским СО (ФРГ). В 1975 стал дирижером-лауреатом *Лондонского СО.* Часто выступал также с Берл[и]ским ФО и *Дрезденской гос. капеллой.* Стихией Й. б[ы]крупные симфонические и вокально-симфонические партитуры немецких композиторов от Баха до Бр[а]из композиторов XX в. в репертуаре Й. фигурир[у]главным образом *Сибелиус, Орф* и *Гартман.* Его [и]сированные в записях интерпретации Страстей, Ма[сс]h-moll, «Рождественской оратории» Баха, симфон[ий]«Торжественной мессы» Бетховена, симфоний Бра[мса]его же фортепианных концертов (с *Гилельсом*), «М[ей]стерзингеров» Вагнера (с *Фишером-Дискау* и *Доминг[о]*особенно всех симфоний и месс Брукнера исключ[и]тельны по благородству экспрессии, совершенству [от]зировки, интенсивности духовного переживания. С[ре]ди других важнейших позиций дискографии Й. — «Л[он]донские симфонии» Гайдна, поздние симфонии М[о]царта, его же опера «Так поступают все женщины» Фишером-Дискау, *Прегм* и *Хефлигером*), «Вольный ст[ре]лок» Вебера, триптих Орфа *Trionfi.*

Музыкантами были и братья Й. Отто Й. (1898—196[5]хормейстер и композитор, сочинял преимущественно католическую духовную музыку. Георг Й. (1909—19[7]дирижер, приобрел определенную известность как [ин]терпретатор Брукнера.

К

Кабалевский, Дмитрий Борисович (30.12.1904, Санкт-Петербург, — 14.2.1987, Москва). Русский советский композитор, педагог. В детстве получил широкое гуманитарное образование, сочинял стихи, занимался живописью и подавал надежды как пианист. В 1918 семья К. обосновалась в Москве. Здесь К. поступил в консерваторию, где занимался у *Гольденвейзера* (фп.), Георгия Катуара и *Мясковского* (композиция). До 1931 был членом ВКП, вышел из нее одновременно с Мясковским и *Шебалиным*. В 1932—80 преподавал в Московской консерватории композицию (с 1939 — профессор). Занимал видное место в структурах *Союза композиторов СССР* (СК) и Академии педагогических наук СССР, считался одним из ведущих советских специалистов по эстетическому воспитанию детей и юношества, давал показательные уроки музыки в общеобразовательных школах и выступал с публичными лекциями по всему СССР, опубликовал ряд популярных работ о классической музыке; идея К. о том, что музыка держится на «трех китах» — песне, танце и марше — настойчиво внушалась нескольким поколениям советских школьников. В качестве автора дискуссионных статей по проблемам *социалистического реализма*, редактора журнала «Советская музыка» (1940—46), секретаря правления СК и председателя комиссии СК по работе с молодежью, члена репертуарной комиссии Министерства культуры СССР заметно влиял и на организационные аспекты музыкальной жизни страны. Как композитор наиболее интересно проявил себя в 1930-х (симфонии № 1—3, 1-я редакция оперы «Кола Брюньон» по одноименной повести популярного в СССР Ромена Роллана, сюита «Комедианты», музыка к театральным постановкам и кинофильмам). Музыка К. этого периода, написанная усредненным консервативным языком, но не лишенная мелодического обаяния, по преимуществу жизнерадостная и простая для восприятия, принесла ему определенное признание в мире. Творчество К. военных и первых послевоенных лет посвящено главным образом патриотической тематике (оперы «В огне» и «Семья Тараса», кантаты, вокально-симфоническая сюита «Народные мстители» и др.); в 1944—46 К. сочинил также цикл 24 прелюдий и 2 сонаты для фп., вошедшие в репертуар *Горовица*. После 1948 писал преимущественно музыку для детей и юношества (выделяются технически нетрудные концерты для скрипки, виолончели, фп. с оркестром, 1948—52), произведения для театра, песни, романсы и патриотические вокально-оркестровые полотна (главная работа К. в этой жанровой сфере — «Реквием» памяти жертв фашизма на слова Р. Рождественского). Сравнительно глубокая и серьезная субъективная нота затрагивается в 4-й симфонии, цикле 10 сонетов Шекспира для голоса с фп., во 2-м концерте для виолончели с оркестром и в написанной для *Ростроповича* Сонате для виолончели и фп.

Оперы: «Кола Брюньон», либр. В. Брагина по Р. Роллану (1938, Ленинград, под назв. «Мастер из Кламси», 2/1968, пост. 1970, там же); «В огне» («Под Москвой»), либр. Ц. Солодаря (1943, Москва); «Семья Тараса», либр. С. Ценина по Б. Горбатову (1947, 2/1950, Ленинград, 3/1967, Москва); «Никита Вершинин», либр. С. Ценина по пьесе Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69» (1955, Москва); «Сестры», либр. С. Богомазова по И. Лаврову (1967, пост. 1969, Пермь).

Оперетта «Весна поет», либр. Ц. Солодаря (1957, Москва).

Орк. муз.: 3 концерта для фп. с орк. (1928, 1935, 1952); 4 симфонии (1932, 1934, 1933 [«Реквием» памяти Ленина с хором на сл. Н. Асеева], 1956); «Комедианты», сюита, мал. орк. (на осн. муз. к спект., 1940); Концерт для скр. с орк. (1948); 2 концерта для влч. с орк. (1949, 1964); «Ромео и Джульетта», сюита (на осн. муз. к спект., 1956); «Патетическая увертюра» (1960); «Весна», симф. поэма (1960); Рапсодия для фп. с орк. (1963); «Памяти героев Горловки», симф. поэма (1965).

Для хора (в т. ч. с солистами) и орк.: «Поэма борьбы», сл. А. Шарова (1930); «Народные мстители», сюита, сл. Е. Долматовского (1942); «Ленинцы», кантата, сл. его же (1959); «Реквием» памяти жертв фашизма, сл. Р. Рождественского (1962); «Письмо в XXX век», оратория, сл. его же (1972); др. произв., в т. ч. для дет. хора.

Кам.-инстр. муз.: 2 пьесы для влч. и фп. (1927); 2 стр. квартета (1928, 1945); Импровизация для скр. и фп. (1934); Рондо

для скр. и фп. (1961); Соната для влч. и фп. (1962); пьесы для детей.

Для фп.: 3 сонаты (1927, 1945, 1946); 2 сонатины (1930, 1933); 24 прелюдии (1944); 6 прелюдий и фуг (1959); «Школа игры на фортепиано», в 2 частях (1963); пьесы для детей.

Для гол. и фп.: 10 сонетов Шекспира (1955); романсы и песни, в т. ч. для детей.

Муз. к спект. и фильмам, в т. ч. к кинокомедии А. Ивановского «Антон Иванович сердится» (1941).

Ст., популярные кн. и сб. бесед о муз.

Лит.: Л. Данилевич. Творчество Д. Б. Кабалевского (М., 1963); В. Викторов, ред. Д. Кабалевский: творческие встречи, очерки, письма (М., 1974); Л. Михеева. Д. Б. Кабалевский (Л., 1977); Г. Пожидаев. Д. Б. Кабалевский (М., 1987).

Кабалье (Caballé), Монтсеррат (р. 12.4.1933, Барселона). Испанская певица (сопрано). Училась в Барселоне. После ангажементов в театрах Базеля (1956—59) и Бремена (1959—62) и выступлений в Милане, Вене, Лиссабоне сенсационно дебютировала в Нью-Йорке, заменив *Хорн* в концертном исполнении оперы Доницетти «Лукреция Борджа» (1965). В том же году дебютировала в *Метрополитен-опера* и *Глайндбёрне*, а в 1972 — в *Ковент-Гарден*. С 1980-х поет преимущественно в концертах, в т. ч. вместе с рок- и поп-звездами; оперную карьеру завершила в 1992. К. — одна из ведущих оперных певиц того поколения, которое пришло на смену *Каллас*, *Тебальди* и *Сазерленд*; в свои лучшие годы она блистательно владела бельканто и колоратурной техникой, особенно славилась мастерством длительного ведения фразы legato и pianissimo в высоком регистре. Помимо партий в популярных и малоизвестных операх Россини, Доницетти (с участием К. были фактически возрождены многие произведения этого композитора), Беллини, Верди, Пуччини и менее значительных итальянских мастеров исполняла Моцарта (Церлина, Графиня, Фьордилиджи). Гуно (Маргарита), *Штрауса* (Саломея, Маршальша), а на склоне карьеры — роли Зиглинды и Изольды. Некоторые из перечисленных партий никогда не пела на сцене. К. — звезда ряда оперных записей, сделанных п/у крупных дирижеров, в т. ч. *Лайнсдорфа* (*«Саломея»*), *Шолти* («Богема»), *Джулини* («Дон Карлос»), *Претра* («Травиата»), К. *Дэвиса* («Так поступают все женщины», «Тоска» и менее удачный «Бал-маскарад»), Джузеппе Патане (Patané, 1932—1989) («Норма»), *Меты* (*«Турандот»* с *Сазерленд* в заглавной роли и с К. в роли Лю), *Ливайна* («Жанна д'Арк» Верди), *Мути* («Пуритане», «Аида»).

«Кавалер розы» (Der Rosenkavalier). Опера («комедия для музыки») *Штрауса* в 3 актах, соч. 59, на оригинальное либретто *Гофмансталя*. Действие оперы происходит во 2-й половине XVIII в. в Вене. Обедневший боливиан барон Окс ауф Лерхенау собирается посвататься к юной Софи, дочери богатого буржуа и новоиспеченного дворянина фон Фаниналя, который, в свою очередь, счастлив породниться со столь знатным аристократом. Кузина барона, супруга фельдмаршала графа Верденберга (она же Маршальша), рекомендует ему своего молодого любовника, графа Октавиана Рофрано, в качестве «кавалера розы» — посланца жениха, которому, согласно обычаю, предстоит преподнести невесте серебряную цветок. Во время церемонии вручения подарка между Октавианом и Софи возникает взаимное чувство, явившийся следом за «кавалером розы» барон шокирует невесту своей бесцеремонностью. Защищая Софи от грубых выходок барона, Октавиан вызывает его на единок и наносит ему легкую царапину. Вообразив, рана смертельна, барон впадает в отчаяние, но быстро приходит в себя, получив любовную записку от некой барышни. В действительности эта записка — грандиозного розыгрыша, задуманного Октавианом при участии Маршальши ради того, чтобы скомпрометировать барона и расстроить его брак. Розыгрыш б стяще удается, барон посрамлен, Маршальша, сознавая, что Октавиан для нее уже потерян, меланхолически благословляет влюбленных. Хотя либретто Гофмансталя грешит многословием, ему нельзя отказать в литературной изысканности; либреттист виртуозно игр всевозможными регистрами языка, остроумно испо зуя диалектизмы и галлицизмы для стилизации речи стрийцев эпохи императрицы Марии Терезии. По с лию запоминающихся мелодий, живости темпери блеску оркестровки «К. р.» превосходит все остал оперы Штрауса. Акты 2 и особенно 3 изобилуют вал ми, стилизованными в слегка модернизированной нере Иоганна Штрауса — умышленный анахро придающий музыке характерный венский шарм. С его рода «визитная карточка» оперы — вальс «Сча Лерхенау» (Lerchenauisch Glück): музыкальная хар ристика вульгарного, но в чем-то симпатичного б на. На этом вальсе, напоминающем «Венскую кр И. Штрауса, основана комическая финальная сцена акта. Широко исполняются две сюиты вальсов из «К для оркестра, составленные Штраусом в 1911 и 1 В качестве отдельных концертных номеров особ популярны ансамбли, в которых Штраус разнообр обыгрывает красоту совместно звучащих женских сов; таковы дуэт Октавиана (травести) и Софи из акта (сцена вручения розы) и заключающие 3-й акт цет Маршальши, Октавиана и Софи и дуэт Октави Софи. Популярны также теноровая ария Итальянс певца (эпизодический персонаж) и ностальгичес монолог Маршальши из 1-го акта.

К работе над «К. р.» Штраус приступил в 1909. Тр фальная премьера оперы состоялась 26 января 191 сцене Придворной оперы в Дрездене, дирижер Э фон Шух (Schuch, 1846—1914), режиссер Макс Райн (Reinhardt, 1873—1943), декорации и костюмы Аль да Роллера (Roller, 1864—1935). Партии Маршал (сопрано) и барона Окса (бас) исполнили, соответственно, Маргарете Зимс (Siems, 1879—1952) и Карл П рон (Perron, 1858—1928). Акт 1 длится ок. 70 минут, 2 и 3 — по одному часу каждый.

Каган, Олег Моисеевич (21.11.1946, Южно-С линск, — 15.7.1990, Мюнхен). Русский скрипач. Уч в Риге у Иоахима Брауна, затем в Московской кон ватории у Бориса Кузнецова и *Ойстраха;* впоследс записал концерты Моцарта с оркестром п/у Ойстр Развитие артистической индивидуальности К. прох ло также под влиянием С. *Рихтера*, с которым К. вы

с начала 1970-х, исполняя Моцарта, Бетховена, Брамса, *Берга* («*Камерный концерт*»), *Хиндемита*, *Шостаковича* и др. Владел обширным сольным и ансамблевым репертуаром, в котором важное место принадлежало новой музыке, в т. ч. произведениям западных классиков XX в., *Денисова*, *Каретникова*, *Губайдулиной*, *Шнитке*, *Мансуряна* (два последних композитора сочинили виртуозные концерты для К. и двойные концерты для К. и его жены *Гутман*). К. был музыкантом высокой культуры, гармоничной личностью и самоотверженным артистом. Его искусство сохранилось в многочисленных записях, сделанных по большей части с концертов. Помимо документов, запечатлевших совместное музицирование К. и Рихтера (как в сонатном дуэте, так и с Гутман — трио Шумана, Франка, Чайковского, Рахманинова и Шостаковича), значительную ценность представляет *Offertorium* Губайдулиной в 1-й редакции (дирижер *Рождественский*), Концертная симфония Моцарта с *Оркестром* (последнее выступление К.), ряд опусов разных авторов в ансамбле с пианистами Элисо Вирсаладзе (с 1942), *Любимовым*, *Леонской* и Василием Лобановым (с 1947) и кларнетистом *Бруннером*. Еще одна выдающаяся запись К. — сольные сонаты и партиты Баха: интерпретация редкой одухотворенности и чистоты, одна из лучших в дискографии этих произведений. Музыкальные фестивали им. К. проводятся с 1991 в Кройте (Krauth) близ Мюнхена и с 2000 в Москве.

Кагель (Кахель, Kagel), Маурисио (Рауль) (24.12.1931, Буэнос-Айрес, — 18.9.2008, Кёльн). Аргентинский и немецкий композитор, а также кинорежиссер и драматург. Специального композиторского образования не получил. До 1957 жил в Буэнос-Айресе, где изучал литературу и философию в университете, работал в кино и в театре (корреперитором и хормейстером), выступал как дирижер. Затем эмигрировал в ФРГ и поселился в Кёльне, где в 1959 основал ансамбль современной музыки Kölner Ensemble für neue Musik. В 1960-х регулярно участвовал в работе Дармштадтских летних курсов новой музыки. В 1974—97 преподавал в Кёльнской ВМШ. Выступал с лекциями в США, Швеции и других странах. Европейский период творчества К. открылся «Анаграммой» для певцов, хора и инструментального ансамбля, где разнообразные антивокальные звучания выступают в контексте изощренной фактуры, напоминающей музыку *Булеза*. Подобное «абсурдистское» сочетание строго организованной формы и отдельных нарочито неуместных компонентов, подрывающих ее логические основы, стало неотъемлемой чертой искусства К. Важнейшим побудительным мотивом для К. всегда служило стремление к критической «деконструкции» основ западной музыки и музыкальной жизни и, шире, устоев современного западного общества. Свои «деконструктивистские» идеи он реализовал прежде всего в театре. Для творчества К. 1960—70-х особенно характерен т. н. инструментальный театр — род критического переосмысления традиционно принятых норм концертного жанра: вместо того, чтобы чинно воспроизводить свои партии по нотам, музыканты разыгрывают спектакль, в котором инструменты (в т. ч. предметы, изначально не предназначенные для того, чтобы из них извлекали звуки) могут не только использоваться по прямому назначению, но и служить в качестве сценического реквизита. Широко известный и остроумный образец инструментального театра К. — «Матч» для двух виолончелистов и ударника: виолончелисты, уподобляясь спортсменам, соревнуются в виртуозности, а ударник выполняет функцию рефери и в конце присуждает победу одному из соперников. Среди пьес К. для театра (а также для радиотеатра) есть и менее безобидные: предметом его насмешливой критики порой становятся политические тенденции («Трибун», «...по прочтении Оруэлла») и т. н. европейский культурный империализм (Mare nostrum). В большой сценической композиции «Государственный театр» тотальной деконструкции подвергается весь комплекс стандартных, устоявшихся представлений об оперном и балетном театре. К. часто вносил элемент театрализации в музыку концертных жанров; так, в исполнении «Вариаций без фуги», созданных на основе «Вариаций с фугой на тему Генделя» Брамса, помимо большого оркестра участвуют актеры в масках Генделя (без слов) и Брамса (с текстом). Мимо внимания К. не прошла и современная мода на старинную и т. н. этническую музыку («Музыка для ренессансных инструментов», «Экзотика» для музыкантов, играющих на разнородных неевропейских инструментах и распевающих и выкрикивающих бессмысленные, «экзотически» звучащие слова и слоги). В ряде опусов К. музыка если и присутствует, то лишь в самом расширительном смысле — например, как набор звуков, возникающих при выполнении заранее расписанных хореографических движений (Pas de cinq). Увлечение подобными экстравагантными формами артистического поведения сближает К. с *Кейджем*, однако К., в отличие от Кейджа, обладал высокоразвитым академическим мастерством и умел писать музыку, вполне респектабельную с точки зрения обычной концертной практики. Показательна одна из наиболее масштабных партитур К. — двухчасовая оратория «Страсти св. Баха», повествующая о перипетиях жизни Баха и построенная по жанровой модели барочного пассиона. Предметом критической рефлексии здесь служит сложившееся в западной культуре отношение к Баху как к непогрешимому музыкальному святому. Текст оратории местами граничит то ли с издевательством, то ли с кощунством (обращает на себя внимание довольно безвкусный перифраз знаменитого лютеранского хорала Ein feste Burg ist unser Gott [«Господь твердыня наша»], где на место Gott подставлено Bach), но музыка отнюдь не пародийна и не гротескна, выдержана преимущественно в умеренно диссонантной атональной идиоме, не перегружена прямыми ассоциациями с барочным стилем и местами наделена напряженной, даже трагической экспрессией. Другие опусы К., созданные за последние три десятилетия, также выполнены по большей части в меру сложным языком и в драматургически ясных (по терминологии самого К. — органических) формах, не без экскурсов в *полистилистику*, цитат и реминисценций из музыки прошлого и звукоизобразительных эффектов; К. испытывал явное пристрастие к агрессивно-напористым и статичным, длительно тянущимся звучаниям в низком регистре, мелодическому движению по звукам диатонической гаммы,

чередованию и сопоставлению аморфного и подчеркнуто метричного типов ритмики, внезапным экспрессивным «взрывам». В ряде партитур достаточно отчетливо распознаются концепционные (культурологические, сатирические и иронические, религиозные, идеологические) подтексты. Таковы, например, песенная опера «Из Германии» — опыт критического анализа традиционных немецких ценностей сквозь призму жанра Lied; «Князь Игорь, Стравинский» — вокальная сцена на текст арии из оперы Бородина, но с совершенно новой музыкой, стилистически не имеющей ничего общего ни с Бородиным, ни со Стравинским; «Идеи-фикс» — оркестровое рондо с рефреном в ритме танго и эпизодами, где ясная структура рефрена нарушается атональными наложениями; «Литургии» — «экуменический» конгломерат католических, иудейских, мусульманских и лютеранских богослужебных текстов и певческих формул; оркестровый цикл «Роза ветров», 8 пьес которого, названные по восьми векторам компаса, ассоциируются с музыкой разных стран и континентов; «Вавилонская башня» для 18 голосов, поющих на 18 разных языках. К числу партитур того же периода, в которых «двойное дно» обнаруживается не столь явно, относятся, в частности, кантата «Голос человеческий?» на текст иудео-испанской молитвы, 2-й и 3-й струнные квартеты, «Музыка для клавишных инструментов и оркестра», 3 этюда для оркестра, Двойной секстет для духовых и струнных, Концерт для флейты, арфы, ударных и струнных.

К. снял около 20 фильмов, эстетически родственных его же инструментальному театру. Широкую известность приобрел созданный к 200-летию Бетховена фильм «Людвиг ван», где музыка классика представлена в качестве шумового фона для «общества потребления».

Для театра (осн. произв.): «На сцене» (Sur scène), пьеса для кам. муз. театра (1960, пост. 1962, Бремен); «Антитеза» (Antithèse), актер, электр. и фоновые звучания (1962, пост. 1963, Кёльн); Phonophonie, 4 мелодрамы для 2 гол. и др. источников звука (1963, пост. 1965, Мюнхен); Diaphonie I, хор, орк. и 2 диапроектора (1964, пост. 1965, Буффало; Diaphonie II — для того же состава без хора, Diaphonie III – без орк.); Prima vista, любые инстр. и 2 диапроектора (1964, пост. 1969, Кёльн); Tremens, сценич. монтаж клинического анализа, 2 актера и магн. (1965, пост. 1966, Бремен); Pas de Cinq, 5 актеров (1965, пост. 1966, Мюнхен); «Небесная механика» (Die Himmelsmechanik), композиция с декорациями (1965, пост. 1969, Венеция); Camera oscura, хроматич. пьеса для актеров и световых проекторов (1965, пост. 1976, Кёльн); «Комментарий и экспромт» (Kommentar und Extempore), монологи с жестами (1967, Франкфурт-на-Майне); «Вариакции» (Variaktionen) для певцов и актеров (1967, Франкфурт-на-Майне); Synchronstudie, 1 гол., актер, кинопроектор, магн. (1969, Базель); «Людвиг ван» (Ludwig van) для любого состава, на осн. муз. Бетховена (1970, фильм); «Государственный театр» (Staatstheater), сценич. композиция в 9 разделах (1971, Гамбург); «Репетиция» (Probe), опыт коллективной импровизации (1971); «Оркестр из 2 человек» (Zwei- Mann-Orchester, 1971 –73); Con voce («С голосом»), 3 беззвучных инстр. (1973, Берлин); Kantrimiusik, пастораль для гол. и инстр. (1975, Донауэшинген); Mare nostrum («Наше море»), «открытие, умиротворение и обращение Средиземноморья племенем из Амазонии», пьеса для 2 певцов и 6 инстр. (1975, Зап. Берлин); Bestiarium («Звериниец»), «звуковые сцены на двух сценах» (1975, пост. 1976, Кёльн); «Отсчет и рассказ» (Zählen und Erzählen), муз. театр для невзрослых (1976); «Четыре стадии» (Quatre degrés), 4 сцены для разных составов (1977, Мец); «Изнурение мира» (Die Erschöpfung der Welt), одноактная сценич. иллюзия (1978, пост. 1980, Штуттгарт); Blue's Blue, театрально-номузыковедческая реконструкция для 4 исполн. (1979, фильм); «Трибун» (Der Tribun), пьеса для оратора-политика, звукозаписи марша и динамиков (1979, пост. 1981, Экс-ан-Прованс); «Из Германии» (Aus Deutschland), песенная опера в 27 сценах (1981, Зап. Берлин); Rrrrrr..., радиофантазия, 41 пьеса для разных составов [с заглавиями на R] (1982, Донауэшинген); «...по прочтении Оруэлла» (...nach einer Lektüre von Orwell), радиопьеса (1984); «Школа танцев» (Tanz-Schul), действенный балет (1985, Саарбрюккен); «Два акта» (Zwei Akte), саксофон, арфа и 2 актера (1989); «Точка с запятой» (Semikolon), акция с большим барабаном (1999).

Др. радиопьесы и фильмы, в т. ч. по собств. театр. произв.; произв. конц. жанров; звуковое сопров. к фильмам др. режиссеров; 2 фильма со «зримой музыкой» *Шнебеля*.

Для орк.: 2 пьесы (1950—52); «Гетерофония» (Heterophonie), 42 инстр. (1961); «Вариации без фуги» (Variationen ohne Fuge, 1972); «10 маршей, чтобы не победить» (10 Märsche, um den Sieg zu verfehlen), дух. и уд. (из радиопьесы «Трибун», 1979); «Финал» (Finale) с кам. орк. (1981); «Сценарий» (Szenario), сц. орк. и магн. (1982); «Музыка для клавишных инструментов и оркестра» (Musik für Tasteninstrumente und Orchester, 1987); «Идеи-фикс» (Les idées fixes), рондо (1989); «Роза ветров» (Windrose), 8 пьес для салонного орк. (1988—94); Концертная пьеса (Konzertstück) для литавр и орк. (1990—92); Opus 1991 (1990); 3 этюда (1992—96); «Интервью с Д.» (Interview avec D., чтецом, сл. из статей *Дебюсси* (1994); Orchestrion-Straat, орк. (1996); «Арпеджо» (Broken Chords, 2002); Концерт для фп., арфы, уд. и стр. (2002); «Чуждые тоны и эхо» (Fremde Töne und Widerhall, 2005).

Др. инстр. муз.: Вариации, фл., клар., скр. и влч. (1952); Сп. секстет (1953, 2/1957); 4 пьесы для фп. (1954); «Афоризмы Аполлинера» (Aforismos de Apollinaire), клар. и фп. (1956); Ин. прелюдия, бандонеон (1956); «Переход-2» (Transición II), фп., уд., 2 магн. (1959); «Ящик Пандоры» (Pandorasbox), бандонеон (1960); Sonant (1960/...), гит., арфа, кб., уд. (1960); Metapiece (Mimetics), фп. (1961); Mimetics (Metapieces), фп. (1961); «Добавленная импровизация» (Improvisation ajoutée), орг. (1962); «Матч» (Match), 2 влч. и уд. (1964); Mirum, туба (1965); «Камерная музыка для ренессансных инструментов» (Kammermusik für Renaissance-Instrumente), 2—22 исполн. (1966); «Музыка для ренессансных инструментов» (Musik für Renaissance-Instrumente), 23 исполн. (1966); 1-й и 2-й стр. квартеты (1965—67); «Фантазия» (Phantasie), орг., 2 ассистента и 2 магн. (1962); «Звук» (Der Schall), 5 исполн. (1968); «Дыхание» (Atem), 1 исп. и магн. (1970); «Конкурсная пьеса» (Morceau de concours), 5 труб (1 или 2 исполн.) и магн. (1971); «Характерная пьеса» (Charakterstück), квартет цитр (1971); Musi, анс. щипковых (1971); Siegfriedp', влч. (1971); «Экзотика» (Exotica), 6 исполн. на неевропейских инстр. и магн. (1972); «Генерал Бас» (General Bass), неопред. состав (1972); «Из язычков звуки» (Aus Zungen Stimmen), квинтет акрд. (1972); Unguis incarnatus est («Ноготь воплотился»), фп. и любой бас. инстр. (1972); MM51, фп. (1976); «На клавишах» (An Tasten), этюд для фп. (1977); «Звуковые волки» (Klangwölfe), скр. и фп. (1979); «Из наследия» (Aus

Nachlass), 16 пьес для альта, влч. и кб. (1981—86); «Клятва Гиппократа» (Der Eid des Hippokrates), фп. в 3 руки (1984); 1-е фп. трио (1985); «Пан» (Pan), фл.-пикк. и стр. квартет (1985); «Старое/Новое» (Old/New), труба (1986); 3-й стр. квартет (1987); Cc-A-Gc-E, фп. (1987); «Для нас: с днем рождения!» (Für uns: Happy birthday to you!), 4 влч. (1987, обр. для 8 инстр. (1988); «Фантастическая пьеса» (Phantasiestück), фл. и фп. или фп. и 2 клар. и стр. квартет (1987—88); «Прошедшее сложное (клавирапсодия)» (Passé composé [KlavieRhapsodie]), фп. (1993); «Эпизоды, фигуры» (Episoden, Figuren), акрл. (1993); «Фанфары» (Fanfanfaren), 4 трубы (1993); «Мелодии» (Melodien), карийон (1993); 4-й стр. квартет (1993); «Искусство шума» (L'art bruit), ударник и ассистент (1995); «Серенада» (Serenade), 3 исполн. на фл., щипковых и уд. (1995); «Звуки-тени» (Schattenklänge), 3 пьесы для бас-клар. (1995); «Ауфтакты» (Auftakte), фп. и уд. (2 исполн.) (1996); «В две руки» (A deux mains), экспромт для фп. (1996); Двойной секстет (Doppelsextett), 6 дух. и 6 стр. (2001); 2-е фп. трио (2002); «Дивертисмento? Фарс для ансамбля» (Divertimento? Farce für Ensemble), 7 инстр. анс. (2006).

Для электроники (осн. произв.): «Переход-1» (Transición I, 1958); Acustica I—III, магн. и 2—5 инстр. (1968—70); «Мой дорогой Лучано [*Берио*]» (Mio Caro Luciano), коллаж (1985); звуковые сопров. к фильмам.

Муз. (осн. произв.): «Палимпсест» (Palimpsestos), хор (1965); 5 песен из Кн. Бытия (5 Cantos de Génesis), гол. с фп. (1964); «О разрушении мира» (De ruina mundis), чтец и инстр. (1965); «Анаграмма» (Anagrama), 4 гол., говорящий хор, инстр. (1958); Hallelujah, 16 гол. (1968); «Мутация» (Die Mutation), 30 муж. или дет. гол. и фп. или клав. (1971); «Понаслышке» (Vom Hörensagen), 18 гол. девочек и фисгарм. или орг. (1972); 1898, дет. гол. и инстр. анс. (1972, ред. для жен. хора 1982); Gegenstimmen, хор и клав. (1972); Recitativarie для повторной клавесинистки (1972); «Вечер» (Abend), 8 гол., 5 трбн., 2 электрич. орг. (1972); «Немецкое танго» (Tango alemán), бандонеон, скр. и фп. (1978); «Голос человеческий?» (Vox humana?), кантата для жен. хора, чтеца и орк., сл. Леви (1979); «Князь Игорь, Стравинский» (Fürst Igor, Stravinsky), бас и инстр., сл. Бородина (1982); 2 баллады Машо (XIV в.), обр. для смеш. гол. или смеш. хора и инстр. анс. (1983); «Страсти св. Баха» (Sankt-Bach-Passion), чтец, 3 гол., дет. и 2 смеш. хора, инстр. и орг., либр. К. по биографии Баха (1985); «Полуночная история» (Mitternachtsstük), чтец, 3 гол., хор, инстр. анс., сл. из произв. Шумана (1986); «Письмо» (Ein Brief), конц. сцена для сопр. и орк. (1986); «Интермецио» (Intermezzo), чтец, 3 инстр. (1983); «Кводлибет» (Quodlibet), жен. гол. и орк., 4 франц. песен XV в. (1988); «Вопрошающая ода» (Fragende Ode), двойной хор, медн. дух., кб., уд. (1989); «Литургии» (Liturgien), 3 муж. гол., хор, орк., богослуж. тексты разных религий (1990); «..., 24.12.1931 (искаженные новости)» (..., den 24.12.1931 [Verstümmelte Nachrichten]), бар., 2 уд., фп. в 4 руки, орк. (1991); «Дуодрамы» (Duodramen) для сопр., бар. и орк. (1999); «Бурлеска» (Burleske), бар.-сакс. и хор (2000); «Черный мадригал» (Schwarzes Madrigal), хор, труба, 2 уд. (2000); «Похищение в концертном зале» (Entführung im Konzertsaal), конц. для тен., хор и инстр. анс. (2000); «Любовный поцелуй Квирина» (Quirinus' Liebeskuss), кам. хор и инстр. анс., сл. К. Кульмана, XVII в. (2002); «Вавилонская башня» (Der Turm zu Babel), 18 гол. (2002); «Другие песни» (Andere Gesänge), интермецио для сопр. и для орк. (2002); Quasi niente для пения запечатанными ртами (2007).

Др. произв., в т. ч. для домашних и экзотических птиц в 2 клетках (1968) и 111 мотоциклистов (1996).

Лит. работы и выступления, в т. ч. в сб.: Tamtam: Monologe und Dialoge zur Musik («Тамтам: монологи и диалоги о музыке») (München, 1975); Worte über Musik: Gespräche, Aufsätze, Reden, Hörspiele («Слова о музыке: беседы, статьи, речи, радиопьесы») (München, 1991).

Лит.: D. Schnebel. Mauricio Kagel: Musik, Theater, Film (Köln, 1970); W. Klüppelholz. Mauricio Kagel (1970—1980) (Köln, 1981); W. Klüppelholz, ed. Kagel .../1991 (Köln, 1991); W. Klüppelholz. Kagel. Dialoge, Monologe (Köln, 2001); Mauricio Kagel // Musik-Konzepte, 124 (2004).

Каданс (каденция, франц. cadence, итал. cadenza, от лат. cadens — «падающий»). Оборот, завершающий музыкальное построение. Атрибуты полного К. в музыке XVII—XIX вв. — ход от V или IV ступени к I в басовом голосе и (в автентическом К.) ход от вводного тона к тонике в мелодии. По мере развития тонального музыкального языка XVII—XIX вв. стандартная формула полного К. использовалась все более и более экономно, вытесняясь эллипсисами. Кульминацией этого процесса явилась т. н. бесконечная мелодия Вагнера; в его «Тристане и Изольде», «Кольце нибелунга», «Парсифале» полный К. приберегается, как правило, для замыкания самых крупных построений (больших монологов, целых сцен и актов) и, т. о., приобретает смысловую весомость, которой он был ранее лишен. В послевагнеровской музыке полный автентический или плагальный К., подготовленный и разрешенный по классическим правилам, нередко утрачивает свойства стандартной формулы и наделяется яркой и своеобразной выразительностью. Он может функционировать как символ возвышенных духовных сфер и просветления, напоминая об изначальной связи кадансовой формулы с возглашением «Аминь» (непревзойденно простые и эффективные примеры — последние такты симфонической поэмы *Штрауса* «Дон Кихот», плагальный К. в конце 3-й части [«В магазине»] 13-й симфонии *Шостаковича*), или как юмористический штрих (концовка пьесы *Айвза* «Хэллоуин» [Hallowe'en], где К. в C-dur демонстративно прерывает ускоряющееся политональное «броуновское движение» восходящих и нисходящих гамм). На последних страницах финала 2-й симфонии Айвза юмористический эффект достигается с помощью приема противоположного рода: обширная кода написана традиционным тональным языком и логически подводит к К., который, однако, увенчивается не ожидаемым тоническим трезвучием, а внезапным резким *кластером*.

Для импрессионистов, возродивших принципы *модальности*, характерно избегание в мелодических голосах нижнего вводного тона как наиболее откровенного индикатора мажорно-минорной *тональности*. Так, в примере 1 (*Дебюсси*, «Прелюд к „Послеполуденному отдыху фавна“», такты 29—30) тоника (h^1) достигается через нижнюю медианту (gis^1), а в примере 2 (Равель, *«Благородные и сентиментальные вальсы»*, № 4, такты 14—16) — ходом на тритон вверх (fis^2—c^3). В языке этих и ряда других композиторов гармонические последования V—I и IV—I сохраняют свою значимость для завершающих построений; к стандартной доминанто-тони-

1



2



ческой модели в своей основе восходит даже такой нестандартный случай, как последний К. *«Весны священной»* Стравинского (пример 3). В позднейшей музыке пути, ведущие к заключительной тонике, более разнообразны. Тоника может вводиться и без явной подготовки, как некий формальный знак конца построения. Показательна эволюция К. в творчестве *Шёнберга* на грани тонального и свободно-атонального периодов. Во 2-м струнном квартете соч. 10 fis-moll (1908) — при том, что его музыка местами явно выходит за тональные рамки, — правила подготовки и разрешения К. соблюдаются все еще достаточно строго. В песнях из цикла *«Книга висячих садов»* соч. 15 (1908—09) встречаются в лучшем случае формальные подобия К.: так, пятая песня цикла, будучи по существу нетональной, завершается квазитональности G-dur (пример 4). В Трех пьесах для фп. соч. 11 (1909) Шёнберг делает очередной логический шаг, вообще отказываясь от какого бы то ни было подобия заключительной тонической гармонии и тем самым обрывая последнюю нить, соединявшую его музыкальный язык с устарелой системой тональных условностей. Впрочем, заключения, выполненные более или менее по модели классического К., встречаются и в более позднем творчестве Шёнберга. Таковы, например, последние такты *«Лунного Пьеро»* (1912): пример 5, где последний аккорд перед заключительной нотой E может трактоваться как энгармонический вариант альтерированной доминанты тональности E-dur (партия голоса в примере опущена).

3



4



5



Хотя с разрушением классической тональности категория К. в традиционном понимании утратила свою значимость, в музыке XX в. сложились приемы завершения целостной формы, которые могут рассматриваться как своеобразные эквиваленты К. Таково, например, завершение нетональной композиции конструирующим трезвучием: Es-dur в *«Оде Наполеону»* Шёнберга, D-dur и E-dur в Stabat mater и «Страстях по Луке» *Пендерецкого*, C-dur в его же «Полиморфии», G-dur (с «призвуками») в Реквиеме *Денисова* (прообразом всех подобных случаев можно считать поэму Скрябина *«Прометей»*). По своему выразительному эффекту трезвучие в таком контексте аналогично т. н. пикардийской терции, т. е. барочному приему мажорного окончания минорной пьесы. Сходный эффект в большем масштабе дает упрощение музыкального материала (установление диатоники, регулярного ритма, твердой гармонической основы, прояснение мелодического контура и т. п.) «под занавес» целого, выполненного более сложными средствами: образцы — кода *«Капеллы Ротко»* Фелдмана, финал *«Четырех песен, чтобы переступить порог»* Гризе. Функциональным аналогом К. служит и возвращение в конце пьесы к ее исходному созвучию или фи-

[illegible]-тематическому импульсу: оркестровая пьеса Шёнберга соч. 16 № 3 («Краски»), *«Складка за складкой»* Буссотти, «Стая опускается на пятиугольный сад» *Такэмицу*, Metastaseis *Ксенакиса* (тем самым воссоздается подобие центробежно-центростремительного цикла, который проходит в своем развитии, по существу, всякая целостная тональная композиция). Еще один распространенный прием функционального замещения К. — достижение экстремальной точки в процессе постепенного изменения того или иного параметра музыки (темпа, громкости, высоты) либо сразу двух или нескольких параметров; так, общим местом для новой музыки является завершение композиции на длительном diminuendo или ritardando (реже – crescendo и/или accellerando), крайне высоком или крайне низком регистре.

Казадезюс (Casadesus), Робер (Марсель) (7.4.1899, Париж, — 19.9.1972, там же). Французский пианист, композитор. Учился в Парижской консерватории, в т. ч. у известного пианиста и педагога, учителя *Корто* Луи Дьемера (Diémer, 1843—1919). Концертировал по всему миру, в 1940—45 жил в США. Преподавал, в т. ч. в Американской консерватории Фонтенбло под Парижем (с 1949); у К. учился *Эльфер*. Основные репертуарные сферы К. — музыка барокко (Рамо, Скарлатти), Моцарт и Бетховен, который высоко ценил талант К. и в 1920-х выступал с ним в фортепианном дуэте. Среди других ансамблевых партнеров К. — его жена, пианистка, ученица Дьемера и *Лонг* Габи К. (1901—1999), и скрипач Гульельмо *Скатти*. Осуществленные К. записи концертов Моцарта (с *Сэллом*), всего фортепианного Равеля, скрипичных сонат Бетховена, Франка, *Дебюсси* (с Франческатти) не оставляют желать лучшего с точки зрения виртуозности и точности. Музыкальные произведения К. (несколько симфоний и концертов, камерно-инструментальные ансамбли, пьесы для фп.) выдержаны в духе французского *неоклассицизма*.

К. — представитель известной музыкальной семьи с корсиканскими корнями. Его дед Луи К. (1850—1919) — пианист, автор школы игры на гитаре. Его дядя Франсис К. (1870—1954) — дирижер, скрипач, композитор (учился у Франка). Композиторами и исполнителями на струнных инструментах были также младшие братья Франсиса К. Анри К. (1879—1947) и Мариюс К. (1892—1978). Все три брата были «публикаторами» (в действительности — авторами) ряда будто бы только что обнаруженных произведений композиторов XVIII в., в т. ч. Корелли, К. Ф. Э. и И. К. Бахов, Моцарта (широкую известность приобрел сочиненный Мариюсом К. и приписанный Моцарту скрипичный концерт D-dur «Аделаида»; см. *Мистификации*). Сын Робера и Габи К., Жан К. (1927—1972) — пианист. Внук Анри К., Жан-Клод К. (р. 1935) — дирижер и композитор, ученик *Булеза*, основатель (1976) и многолетний руководитель Лилльского симф. оркестра (Франция).

Касальс — см. *Касальс*.

Казелла (Casella), Альфредо (25.7.1883, Турин, — 5.3.1947, Рим). Итальянский композитор, пианист, дирижер, музыковед. Рано обнаружил незаурядные музыкальные способности и в 1896 был отправлен в Париж, где учился в консерватории у Габриэля Форе (композиция). В ранних (созданных до 1913) произведениях — двух симфониях, песнях, фортепианных пьесах и др. — отразилась увлеченность К. творчеством *Дебюсси*, композиторов Могучей кучки (знакомство с их творчеством К. углубил в России, где побывал в 1907 и 1909), *Штрауса*, *Малера*, *Альбениса*. В 1915 К. вернулся в Италию, где преподавал в римском Лицее (с 1932 — Академии) Санта-Чечилия, выступал как дирижер и пианист, активно пропагандировал старинную и новейшую музыку; основал просуществовавшее до 1919 Итальянское общество современной музыки, членами которого были, в частности, *Респиги*, *Малипьеро*, *Пиццетти* и *Кастельнуово-Тедеско* — самые передовые итальянские композиторы эпохи. Для муссолиниевской Италии 1920—30-х выдающееся культурное значение имели основанные К. Корпорация новой музыки (функционировала в 1923—28) и Венецианский международный фестиваль современной музыки (проводился с 1930).

Зрелое (начиная с 1913) творчество К. принято делить на два периода. Музыка К., созданная до 1920, отмечена влиянием *Стравинского*, *Бартока*, *Шёнберга*, а также, по его собственному признанию, современных течений в изобразительном искусстве. Она часто носит гротескный характер или пропитана зловещими предчувствиями (характерны «Майская ночь» для голоса с оркестром, «Прощание с жизнью» для голоса с фп., «Поздней ночью» для фп.); в иных пьесах непосредственно отражены впечатления войны («Военные страницы» для фп. в 4 руки, «Героическая элегия» для оркестра). После 1920 в творчестве К. возобладал уравновешенный, преимущественно диатонический *неоклассицизм*, иногда бодрый и элегантный (комический балет «Кувшин» и «Скарлаттиана» для фп. и малого оркестра, написанные под воздействием *«Пульчинеллы»* Стравинского, позднее также «Паганиниана»), часто тяжеловесный и скорее тривиальный («Римский концерт» для органа, медных, литавр и струнных, 3-я симфония и др.). В поздних опусах К. — Концерте для фп., литавр, ударных и струнных, Торжественной мессе (его последнем произведении) — намечается тенденция к обогащению музыкального языка сложными хроматическими структурами, иногда на грани *атональности*. К. написал монографии о Бахе и Стравинском и ряд других музыковедческих работ. Среди его учеников — *Оана*, популярный автор *киномузыки* Нино Рота (Rota, 1911—1979) и один из первых итальянских авангардистов Камилло Тоньи (Togni, 1922—1993).

Оперы: «Женщина-змея» (La donna serpente), в 3 актах с прологом, либр. Ч. Лодовичи по К. Гоцци (1931, пост. 1932, Рим); «Сказка об Орфее» (La favola d'Orfeo), одноакт. кам., либр. К. Паволини по А. Полициано (1932, Венеция); «Соблазненная пустыня» (Il deserto tentato), одноакт. мистерия, либр. Паволини (1937, Флоренция).

Балеты: «Монастырь на воде» («Венецианский монастырь») (Le couvent sur l'eau [Il convento veneziano]), в 2 актах, либр. Ж.-Л. Водуайе (1913, пост. 1925, Милан); «Кувшин» (La giara), одноакт., по Л. Пиранделло (1924, Париж); «Комната с рисунками» (La camera dei disegni), частично на осн. дет. фп. пьес (1940, Рим); «Роза мечты» (La rosa del sogno), одноакт., частично на осн. «Паганиниана» для орк. (1943, Рим).

Орк. муз.: 1-я симфония h (1906); 2-я симфония c (1909); «Италия» (Italia, 1909); Сюита (1909); «Героическая элегия» (Elegia eroica, 1916); «Страницы войны» (Pagine di guerra), на осн. фп. пьес (1918); «Марионетки» (Pupazzetti), на осн. фп. пьес (1920); «Поздней ночью» (A notte alta), фп. и орк., обр. произв. для фп. (1921); Партита для фп. с орк. (1925); «Римский концерт» (Concerto romano), орг., медн., литавры и стр. (1926); «Скарлаттиана» (Scarlattiana), дивертисмент по произв. Д. Скарлатти, фп. и мал. орк. (1926); Концерт для скр. с орк. (1928); Серенада, мал. орк., на осн. произв. для 5 инстр. (1930); «Интродукция, хорал и марш» (Introduzione, corale e marcia), дух. и уд. (1931—35); «Интродукция, ария и токката» (Introduzione, aria e toccata, 1933); Концерт для фп. трио с орк. (1933); Ноктюрн и тарантелла, влч. и орк., на осн. вокализов для гол. с фп. (1934); Концерт для влч. с орк. (1935); Концерт для орк. (1937); 3-я симфония (1940); «Паганиниана» (Paganiniana), дивертисмент по произв. Паганини (1942); Концерт для фп., литавр, уд. и стр. (1943); сюиты из опер и балетов.

Вок. муз.: песни для гол. с фп. на сл. франц. поэтов (1902—05); Сонет (Sonnet), гол. с фп., сл. П. Ронсара (1910); 2 песни, гол. с фп., сл. Дж. Кардуччи (1913); «Майская ночь» (Notte di maggio), гол. с орк., сл. его же (1913); 2 старинные песни, гол. с фп., франц. сл. (1913); «Прощание с жизнью» (L'adieu à la vie), гол. с фп., сл. Р. Тагора во франц. пер. (1915, обр. для гол. с 16 инстр. 1926); 3 песни на сл. поэтов XIV в. (3 canzoni trecentesche), гол. с фп. (1923); «Фьезольский вечер» (La sera fiesolana), гол. с фп., сл. Г. Д'Аннунцио (1923); «Четыре римские сказки» (Quattro favole romanesche), гол. с фп., сл. Трилуссы (1923); 2 стихотв. Р. О. Нальди, гол. с фп. (1923); 3 вокализа, гол. с фп. (1929); 3 духовные песни, бар. и орг. или орк. (1943); Торжественная месса Pro pace («За мир»), сопр., бар., хор и орк. (1944).

Для фп.: Павана (1902); «Вариации на чакону» (Variations sur une chaconne, 1903); Токката (1904); Сарабанда (1908); «Печальная колыбельная» (Berceuse triste, 1909); Баркарола (1910); «В манере...» (A la manière de..., 1911—13, вместе с Равелем); 9 пьес (1914); «Страницы войны», фп. в 4 руки (1915); «Марионетки» (Pupazzetti), фп. в 4 руки (1915, 2/1920); Сонатина (1916); «Поздней ночью» (A notte alta, 1917); «Два контраста» (Deux contrastes, 1916—18); «Пустячки» (Inezie, 1918); Cocktails dance (1918); Фокстрот, 2 фп. (1920); 11 детских пьес (1920); 2 ричеркара на имя BACH (1932); «Симфония, ариозо и токката» (Sinfonia, arioso e toccata, 1936); Ричеркар на имя Гвидо М. Гатти (Guido M. Gatti) (1942); 6 этюдов (1942—44).

Для др. инстр.: Баркарола и скерцо, фл. и фп. (1903); 1-я соната для влч. и фп. (1906); Сицилиана и бурлеска, фл. и фп. (1914, обр. для фп. трио 1917); «Прелюд, вальс и рэгтайм» (Prélude, valse et ragtime), пианола (1918); 5 пьес для стр. квартета (1920); Концерт для стр. квартета (1924); 2-я соната для влч. и фп. (1926); Серенада, клар., фаг., труба, скр. и влч. (1927); Симфония, клар., труба, фп. и влч. (1932); Соната, фп. трио (1938); Соната для арфы (1943).

Обр. произв. др. комп., в т. ч. оркестровка «Исламея» Балакирева.

Кн., в т. ч. L'evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta («Развитие музыки в свете истории совершенного каданса») (London, 1924, тж. на франц. и англ. яз.); Igor Strawinski (Roma, 1926); 21+26, сб. ст. (Roma e Milano, 1931); Giovanni Sebastiano Bach (Torino, 1942); Strawinski (Brescia, 1947); **статьи о музыке.**

Каллас (Callas), собств. Калойеропулу (Καλογερόπουλος, Kalogeropoulou), (Цецилия София Анна) Мари (2.12.1923, Нью-Йорк, — 16.9.1977, Париж). Греческая певица (сопрано). В 1937—41 училась в Афинской консерватории, в т. ч. у известной испанской певицы Элвиры де Идальго (de Hidalgo, 1892—1980). В 1942 дебютировала в Афинах (Тоска). Первый большой успех пришел к К. в 1947, когда она исполнила роль Джоконды в спектакле *Вероонского фестиваля* п/у *Серафи* Дальнейшее становление К. как музыканта-интерпретатора проходило под сильным влиянием этого дирижера; искусство К.-актрисы формировалось под руководством выдающегося режиссера Лукино Висконти (Vi conti, 1906—1976). К. выступала в *Ла Скала* (1950—5 1960—62), *Ковент-Гарден* (1952—53, 1957—59, 1964—6 *Метрополитен-опера* (1956—58), *Парижской опере* (195 1964—65) и на других сценах Европы и обеих Амер В 1940-х, помимо партий в итальянских операх, она п ла Бетховена и Вагнера. С начала 1950-х имя К. асс циировалось прежде всего с Беллини (Норма, Имод на из «Пирата», Амина из «Сомнамбулы», Эльвира «Пуритан»), Доницетти (Лючия, Анна Болейн, Пао на из «Полиевкта») и с психологически насыщенны партиями из опер Верди и *Пуччини* (леди Макбет, Ле нора из «Трубадура», Виолетта, Елена из «Сицилийск вечерни», Елизавета Валуа, Амелия, Аида, Тоска, Ба герфлай, Турандот). В сценическом репертуаре К. фиг рировали также Глюк (Альцеста, Ифигения из «Иф нии в Тавриде»), Моцарт (Констанца), Гайдн (Эври ка в опере «Душа философа, или Орфей и Эвридик Керубини (Медея), Спонтини (Джулия из «Весталк Россини (Розина, Фьорилла, Армида) и др.; ее конце ный репертуар включал арии и сцены всевозмож амплуа из итальянских и французских опер XVIII— XIX вв. К. не выступала на сцене в «Кармен», «Ма Леско», «Паяцах», «Богеме», но приняла участие в с дийных записях этих опер, спев центральные женс партии.

Ярчайшая оперная звезда XX в., К. произвела пере рот в исполнительском искусстве, возродив почти заб тый со времени великих примадонн 1-й половин XIX в. — Джудитты Пасты, Марии Малибран, Джу Гризи — феномен «безграничного» или «свободно сопрано (итал. soprano sfogato) со всеми присущими с достоинствами (такими, как почти трехоктавный д пазон [fis—e'], богато нюансированное звучание и в гуозная колоратурная техника во всех регистрах) и сво образными изъянами (недостаточной выровненност тембра, чрезмерной вибрацией на самых высоких но не всегда естественным звучанием переходных но Помимо голоса уникального, мгновенно узнаваем тембра К. обладала огромным талантом трагической а трисы; в ее лучших работах каждая фраза и каждое сло звучат с эмоциональной интенсивностью, совершен несвойственной подавляющему большинству друг певиц, подвизавшихся в итальянской опере. Из-за чр мерного напряжения сил, рискованных эксперимен с собственным здоровьем (в 1953 она за 3 месяца похуд ла на 30 кг), а также из-за обстоятельств личной жиз карьера К. оказалась недолгой. Со 2-й половины 1950-х она, несмотря на кратковременные «ремиссии», посте-

[illegible]но теряла вокальную форму и была вынуждена оста[illegible]ь сцену в возрасте 42 лет после неудачного выступле[illegible] в роли Тоски в Ковент-Гарден (5.7.1965). В 1970 [illegible]сась в фильме П. П. Пазолини «Медея», в начале [illegible]-х дала несколько показательных уроков в Нью-Йор[illegible] и без особого успеха пробовала силы в оперной ре[illegible]ссуре, в 1973—74 совершила вместе с *Ди Стефано* [illegible]рославную концертную поездку по странам Европы, [illegible]верной Америки и Дальнего Востока, исполняя арии [illegible]зеты в сопровождении фп. Многочисленные (в т. ч. [illegible]ратские») записи К. неравноценны по художествен[illegible]ому качеству; непреходящее значение имеют прежде [illegible]го записи 1950-х, выполненные п/у крупных дири[illegible]ров (Серафина, Антонио Вотто [Votto, 1896 - 1985] *Де [illegible]абаты*, *Джулини* и *Караяна*) и запечатлевшие ее про[illegible]новенные, полные страсти и пафоса интерпретации [illegible]ртий Нормы, Амины, Эльвиры, Лючии, леди Макбет, [illegible]льды, Виолетты, Леоноры, Амелии, Мими, Тоски и [illegible]терфлай. Феномен К. увековечен и в немногочис[illegible]ных видеодокументах, в т. ч. в съемках 2-го акта [illegible]оски» со спектаклей Парижской оперы (1958) и Ко[illegible]т-Гарден (1964); оба раза достойным партнером К. [illegible]ступает *Гобби*.

[illegible]т.: J. Ardoin. The Callas Legacy (London, 1977); P.-J. Rémy. [illegible]: une vie (Paris, 1978); A. Stassinopoulos. Maria Callas: the [illegible]n behind the Legend (New York, 1981); N. Stancioff. Callas [illegible]membered (London, 1988); J. Kesting. Maria Callas (Düsseldorf, [illegible]. рус. пер.: Ю. Кестинг. Мария Каллас [М., 2001]); S. Gala[illegible]dos. Maria Callas, Sacred Monster (New York, 1998); J. Lor[illegible] L'art de Maria Callas (Paris, 1999); N. Petsalis-Diomidis. La [illegible] inconnue (Paris, 2002); E. Ruggieri. Callas (Paris, 2007).

[illegible]ман (Kálmán), Имре (или Эммерих) (24.10.1882, [illegible]офок, — 30.10.1953, Париж). Австро-венгерский ком[illegible]тор. Был учеником *Бартока* и *Кодая* по классу [illegible]позиции Ганса Кёслера (Koessler, 1853—1926) в Бу[illegible]ештской академии музыки, в 1902—06 написал не[illegible]ько Lieder и фортепианных пьес и 2 симфониче[illegible]е поэмы, затем переключился на сочинение песен [illegible] кабаре, а в 1908 снискал шумный успех опереттой [illegible]енние маневры» (Tatárjárás, известна также под на[illegible]ием «Веселые гусары»); вскоре после будапештской [illegible]премьеры она обошла многие сцены Европы и США, [illegible]ожив начало мировой славе К. как автора оперетт с [illegible]ым венгерским «уклоном», обильно сдобренных [illegible]ами чардаша и цыганскими мотивами. В 1909 К. [illegible]основался в Вене, где за последующие два десятиле[illegible]я были поставлены его главные произведения — «Ко[illegible]ева чардаша» (точнее «Княгиня чардаша», Die Csárdásfürstin, 1915, более известна как «Сильва»), «Баядера» (Die Bajadere, 1921), «Графиня Марица» (Gräfin Mariza, 1924), «Принцесса цирка» (Zirkusprinzessin, 1926) и «Фи[illegible]ка Монмартра» (Das Veilchen von Montmartre, 1930). [illegible]сего перу К. принадлежит около 20 оперетт. По срав[illegible]нию со своим старшим современником *Легаром* К. [illegible]роще, легковеснее и однообразнее; так или иначе, [illegible]огие его мелодии популярны доныне, а отдельные [illegible]рывки из его произведений фигурируют в концерт[illegible]ом репертуаре оперных звезд. Наиболее серьезная по [illegible]мыслу работа К., «Императрица Жозефина» (Kaiserin [illegible]phine), предназначалась для *Венской гос. оперы*, но в конечном счете была поставлена в Цюрихе (1936) и не приобрела особой известности. В 1939 К. перебрался в Париж, с 1940 по 1948 жил в США; его единственная заметная работа периода эмиграции — оперетта «Маринка» (Marinka, 1945, Нью-Йорк).

Камбрелéн (Cambreling), Сильвен (р. 2.7.1948, Амьен). Французский дирижер. Учился в Парижской консерватории, в 1971 стал тромбонистом Лионского СО, в 1975 дебютировал с этим коллективом как дирижер, исполнив шумановские «Сцены из „Фауста" Гёте». Был вторым дирижером Лионской оперы (1975—81), музыкальным руководителем брюссельского оперного театра Ла Монне (1981—92) и Франкфуртской оперы (1993—97). С 1999 — главный дирижер СО Юго-Западного радио (Баден-Баден и Фрайбург). Регулярно выступает в *Глайндбёрне* и на *Зальцбургских фестивалях*, сотрудничает со многими коллективами разных стран, в т. ч. с ведущими оперными театрами (прежде всего с *Парижской оперой* и Опера-Бастий, а также с *Метрополитен-опера*, *Венской гос. оперой*, *Ла Скала* и др.) и с такими ансамблями современной музыки, как *Ансамбль Энтерконтампорен* (с 1976), *Ансамбль Модерн* и *Клангфорум Вин*. В обширном репертуаре К. выделяются две важнейшие сферы: оперная классика (среди его работ — выдающиеся постановки опер Моцарта, Бетховена, Россини, Берлиоза, Вагнера, Верди, Оффенбаха, Мусоргского, *Яначека*, *Дебюсси*, *Берга*, *Стравинского*, *Прокофьева*) и новая музыка. К. — один из наиболее значительных интерпретаторов *Мессиана* и первый исполнитель сложнейших партитур *Куртага* («*Послания покойной Р. В. Трусовой*», 1981), *Лахенмана*, *Цендера*, оперы *Берио* «Хроника места» (1999, Зальцбург) и др.

«Камерный концерт» (Kammerkonzert). Концерт *Берга* для фп., скрипки и 13 духовых. Создавался в 1923—25, был задуман как подарок *Шёнбергу* к его 50-летию, однако Берг не успел завершить партитуру к сроку, т. е. к сентябрю 1924. Первое исполнение концерта состоялось 27 марта 1927 в Берлине п/у *Шерхена*. В произведении три части, следующие друг за другом без перерыва: 1. Thema scherzoso con variazioni (для фп. и духовых); 2. Adagio (для скрипки и духовых); 3. Rondo ritmico con introduzione (для полного состава исполнителей). Первой части предпослан «эпиграф» для фп., скрипки и валторны, содержащий музыкальные монограммы всех трех главных представителей *Новой венской школы* — Шёнберга (A[rnol]D SCH[ön]BE[r]G), *Веберна* (A[nton w]EBE[rn]) и самого Берга (A[l]BA[n] BE[r]G). Первая часть выполнена в вариационной форме (тема и 5 вариаций, причем в вариациях 2—4 тема проводится, соответственно, в ракоходе, инверсии и инверсии ракохода, а финальная вариация представляет собой канон на исходный вариант темы); вторая часть складывается из двух разделов в форме ABA', где A' — инверсия A, а второй раздел — ракоход первого; рондо третьей части, открывающееся совместной каденцией солирующих инструментов, основано на тематическом материале первых двух частей (определение ritmico в названии части указывает на роль повторяющихся ритмических фигур как факторов, придающих связность музыкальному по-

вествованию). Продолжительность частей — 7—8 минут; ок. 12 минут; ок. 10 минут. Первоначально Берг планировал назвать части «К. к.» «Дружба», «Любовь» и «Мир», имея в виду, соответственно, отношения между Шёнбергом и его учениками (отдельные вариации 1-й части мыслились как музыкальные «портреты» учеников), любовь Шёнберга к его умершей в 1923 жене Матильде и многоликий, не всегда дружественный по отношению к Новой венской школе внешний мир.

Вслед за Бергом произведения под названием «К. к.» написали, в частности, *Мартину* (для скрипки, фп., ударных и струнного оркестра, в 3 частях, 1941), *Лурье* (для скрипки и струнного оркестра, в 6 частях, 1947), *Онеггер* (для флейты, английского рожка и струнного оркестра, в 3 частях, 1948), *Лигети* (для 13 инструменталистов, в 4 частях, 1970).

Лит.: Другу и Учителю. Открытое письмо А. Берга А. Шёнбергу // Муз. академия, 1994, 1.

Камерный оркестр Европы (Chamber Orchestra of Europe). Основан в 1981, базируется в Лондоне, включает 50 музыкантов из разных стран — членов ЕС. Работает без постоянного художественного руководителя. Среди дирижеров — *Аббадо, Арнонкур* (их вклад в дискографию К. о. Е. особенно значителен), *Гардинер, Гэлуэй, Лайнсдорф, Норрингтон*, венгерский дирижер Иван Фишер (Fischer, p. 1951), *Холлигер*, А. *Шифф*, американский скрипач и дирижер Александр Шнайдер (Schneider, 1908—1993), *Шолти, Этвёш, Эшенбах*.

«Канон покаянен». Произведение *Пярта* для четырехголосного смешанного хора a cappella на текст св. Андрея Критского (ок. 660—740) в переводе на церковнославянский. Значительнейший образец пяртовского стиля tintinnabuli и одна из вершин т. н. *новой простоты* в духовной музыке конца XX в. Покаянный канон Андрея Критского, согласно принципу, общему для византийских богослужебных канонов, складывается из девяти песней (од), причем каждая песнь по своему содержанию ориентирована на определенный библейский кантик (отрывок песенного характера): 1-я и 2-я — на песни Моисея (Исх. 15:1—19, Втор. 32:1—43), 3-я — на молитву Анны (1 Цар. 2:1—10), 4-я — на молитву Аввакума (Авв. 3:1—19), 5-я — на песнь Исаии (Ис. 26:9—19), 6-я — на молитву Ионы (Ион. 2:3—10), 7-я и 8-я — на песнь трех отроков (Дан. 3:26—56, 57—88), 9-я — на хвалебную песнь Богородицы (Лк. 1:46—55) и песни Захарии (Лк. 1:68—79). Начальная строфа каждой песни — ирмос — перифразирует соответствующий кантик. Общая идея песни развивается в последующих четырех строфах — тропарях. Между тропарями помещены стихи «Помилуй мя, Боже...» и «Слава Отцу и Сыну и Святому Духу...» (т. н. малая доксология). Вторая песнь в большинстве канонов при богослужении опускается. После 3-й песни исполняется седален (тропарь, во время которого разрешено сидеть), после 6-й песни — кондак (короткое песнопение орнаментального стиля) с присоединенной к нему второй строфой — икосом. По окончании 9-й песни следует заключительная молитва.

Описанная структура византийского канона точно воспроизводится в партитуре Пярта, которая, т. о., состоит из следующих частей: 1. Песнь I; 2. Песнь III и седален; 3. Песнь IV; 4. Песнь V; 5. Песнь VI, кондак и икос; 6. Песнь VII; 7. Песнь VIII; 8. Песнь IX; 9. Молитва. Все ирмосы поются полным составом хора, в исполнении тропарей участвуют лишь отдельные партии (во всех песнях нечетные тропари поручены тенорам и басам, четные — сопрано, альтам и тенорам). В отрывках «Помилуй мя, Боже...» и «Слава Отцу и Сыну...» состав исполнителей варьируется; в первых используется техника гокета (рассечения отдельных партий частыми паузами), вторые обычно выполнены в гоморитмическом складе. Седален, кондак и икос (последний — только для мужских голосов) разворачиваются на органном пункте (исоне). Заключительная молитва композиционно отличается от остальных частей; взаимодействие голосов здесь организуется более разнообразно, в центральной кульминации голоса объединяются в полнозвучную гоморитмическую фактуру, затем, в фазе убывания звучности, фактура вновь дифференцируется. Основная тональность цикла — d-moll, кондак и икос исполнены в a-moll, целое завершается в D-dur. Песнь I в первой версии («Ныне к вам прибегаю») была создана в 1989, песнь VII (Memento) — в 1994, остальные части — в 1997. Продолжительность «К. п.» — 85—90 минут. Первое полное исполнение — 17 марта 1998, Кёльнский собор (к его 750-летию), Эстонский филармонический камерный хор, дирижер Тыну Кальюсте (Kaljuste, p. 1953). Части «К. п.» могут исполняться по отдельности.

«Кантата к 20-летию Октября». Произведение *Прокофьева* для 2 хоров (профессионального и любительского), большого симфонического (с четверным составом деревянных духовых) и военного оркестров, ансамбля ударных и шумовых инструментов, оркестра аккордеонов, чтеца (всего ок. 500 исполнителей), соч. 74. Созданная в 1936—37 по заказу Всесоюзного радиокомитета, кантата демонстрирует развитие идеи пролетарской революции от истоков через напряженные перипетии и трагические потери к окончательному торжеству. Части кантаты: 1. Вступление для оркестра с эпиграфом (без пения) из «Коммунистического Манифеста» Маркса и Энгельса: «Призрак бродит по Европе, призрак коммунизма»; 2. «Философы», хор и оркестр, слова Маркса из «Тезисов о Фейербахе» (1845): «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его»; 3. Интерлюдия для оркестра; 4. «Мы идем тесной кучкой по обрывистому и трудному пути», хор и оркестр, слова Ленина из «Что делать?» (1902); 5. Интерлюдия для оркестра; 6. «Революция» — самая обширная из всех частей, драматическая кульминация кантаты для полного состава исполнителей, с текстами из речей и статей Ленина, датированных осенью 1917 года (чтец голосом Ленина выкрикивает в мегафон военные лозунги); 7. «Победа», хор и оркестр, слова из речей и писаний Ленина 1920 года; 8. «Клятва», 2 хора и оркестр, текст речи Сталина у гроба Ленина (1924); 9. «Симфония» для симфонического оркестра и оркестра аккордеонов, рисующая радостную картину строительства социализма; 10. «Конституция», хор и оркестр, слова из речи Сталина на Восьмом съезде Советов (1936), принявшем т. н. сталинскую конституцию (в этом гим-

ском финале синтезирован ряд тем, уже знакомых предшествующим частям). По некоторым сведениям, в подборе текстов Прокофьеву помогал философ, грант, приверженец т. н. евразийства Петр Сувчинский (1892—1985). Продолжительность кантаты — ок. 40 минут. Произведение не было принято к исполнению ввиду чрезмерной (с точки зрения советских идеологических инстанций) сложности ее музыкального языка, а также, по-видимому, из-за того, что переложение на музыку канонизированной классики марксизма-ленинизма в конце 1930-х уже казалось недопустимым. Впоследствии Прокофьев использовал часть материала кантаты в «Оде на окончание войны» для 8 арф, ф-но, духовых и ударных соч. 105 (1-е и единственное при жизни Прокофьева исполнение — 12 ноября 1945, Москва, дирижер *Самосуд*). Впервые кантата в сокращенной версии (без обеих «сталинских» частей и разделенной их «Симфонии») прозвучала 5 апреля 1966 в Москве п/у *Кондрашина*. Первое полное[?] исполнение — 6 ноября 1984, Москва, Всесоюзное радио, дирижер Леонид Николаев.

Лит.: S. Morrison. N. Kravetz. The Cantata for the Twentieth Anniversary of October, or How the Specter of Communism Haunted Prokofiev // Journal of Musicology, 23 (2006), 2.

Cantata profana (лат. «Светская кантата», подзаголовок «Девять волшебных оленей» [A kilenc csodaszarvas]). Произведение *Бартока* (1930) для тенора, баритона, двойного хора и оркестра на собственный венгерский текст по румынской охотничьей обрядовой песне (колинде) о девяти сыновьях охотника, превращенных в оленей и оставшихся жить в лесу. Центральная идея текста — превосходство природы над цивилизацией (ответ юноши-оленя отцу, который просит сыновей вернуться домой: «Нашим стройным телам не нужна одежда, мы будем утолять жажду из чистых горных источников, а не из ваших серебряных кубков»). Музыкальный язык по преимуществу диатоничен («природен»); в основе гармонии — симметричные квази-фольклорные лады d-e-f-g-as-b-c-d и d-e-fis-gis-a-h-c-d. Кантата состоит из частей attacca: Molto moderato (с драматическим fugato в рассказе об охоте), Andante, Moderato. Диалог сына (тенор) и отца (баритон) — в средней части, самой большой по объему. Продолжительность — ок. 20 минут. Первое исполнение — 25 мая 1934, Лондон, дирижер Генри Бюст (Buesst, 1886—1970).

Кантелли (Cantelli), Гвидо (27.4.1920, Новара, — 24.11.1956, Орли под Парижем). Итальянский дирижер. Учился в Миланской консерватории. После нескольких лет работы в театре *Ла Скала* был приглашен *Тосканини* в Нью-Йорк, где в 1949 дебютировал с оркестром Нац. радиокорпорации (NBC); успех этого выступления принес ему репутацию духовного наследника Тосканини. Тогда же началось сотрудничество К. с *Нью-Йоркским* ФО; с 1951 он регулярно выступал и записывался с оркестром *Филармония*. За несколько дней до своей гибели в авиакатастрофе был назначен музыкальным руководителем Ла Скала. В искусстве К. энергичность и темперамент, традиционно считающиеся принадлежностью итальянской школы, сочетались с тонким ощущением нюансов и оркестрового колорита, о чем свидетельствуют его записи симфонических произведений Шумана, Вагнера, Брамса, Чайковского, *Дебюсси*, *Равеля* и др. В 1992 в Милане был учрежден молодежный симфонический оркестр им. К.

Кантелуб (Canteloube) (де Маларе [de Malaret]), (Мари) Жозеф (21.10.1879, Анноне, — 4.11.1957, Париж). Французский композитор, ученик *д'Энди*, автор двух опер, поставленных в *Парижской опере*, нескольких крупных произведений для оркестра, многочисленных хоров, романсов и обработок народных песен из различных регионов Франции, прежде всего из Оверни, откуда К. был родом. Широкую известность ему принесли 4 сборника «Овернских песен» (Chants d'Auvergne) для голоса с оркестром (опубл. 1923—30). Популярна сюита из 9 песен.

Кантри-мюзик (country music, англ. «деревенская музыка», другое название — hillbilly music). Род американской популярной музыки, возникший на сельскохозяйственном юге США в среде англо-кельтских переселенцев. Основные темы песен кантри — домашний очаг, мать, странствия, тюрьма, тяжелый труд, любовь, религия. От традиционных английских и кельтских баллад и протестантских церковных гимнов К.-м. восприняла плавные очертания мелодий, незамысловатый аккомпанемент и ровную, не синкопированную ритмику. До середины 1920-х песни стиля кантри исполнялись главным образом дома, в церкви, в клубе и т. п. в сопровождении скрипки, банджо, гитары. В дальнейшем распространение К.-м. было поставлено на коммерческую основу, появились первые «звезды» К.-м. — «Фиддлин» Джон Карсон (Fiddlin' John Carson, 1868—1949), Джимми Роджерс (Jimmie Rodgers, 1897—1933, прославился своим искусством петь йодлем, т. е. с частыми переходами от грудного регистра к фальцету и обратно), семья Картер (the Carter Family, во главе с Элвином Н. Картером [1891—1960]). После 2-й мировой войны центром К.-м. стал Нэшвилл (шт. Теннесси), а такие исполнители, как Рой Экафф (Roy Acuff, 1903—1992), Эрнест Табб (Ernest Tubb, 1914—1984) и Хэнк Уильямс (Hank Williams, 1923—1953), приобрели международную известность. Среди исполнителей относительно недавнего времени — Джонни Кэш (Johnny Cash, 1932—2003) и Уилли Нелсон (Willie Nelson, p. 1933). Стиль кантри, модифицированный с учетом вкусов городской аудитории, послужил основой для политически ангажированного творчества таких певцов, как Джоан Баэз (Baez, p. 1941) и Боб Дилан (Dylan, p. 1941), и явился важнейшим источником ранней *рок-музыки*.

Лит.: B. C. Malone. Country Music, USA (Austin, 1968, 2/1985); В. Конен. Пути американской музыки (3/М., 1977); C. Tichi. High Lonesome: the American Culture of Country Music (Chapel Hill, NC, 1994); B. McCloud et al. Definitive Country: the Ultimate Encyclopaedia of Country Music and Its Performers (New York, 1995); N. Dawidoff. In The Country of Country: A Journey to the Roots of American Music (New York, 1998).

Канчели, Гия (Георгий Александрович) (р. 10.8.1935, Боржоми). Грузинский композитор. В юности выступал

как джазовый пианист. В 1963 окончил Тбилисскую консерваторию по классу композиции Ионы Туския (1901—1963). В 1971—90 возглавлял музыкальную часть тбилисского Театра им. Руставели — одного из самых популярных и передовых драматических театров в масштабах всего СССР. Сочинил музыку к нескольким десяткам постановок этого театра в режиссуре Роберта Стуруа, а также ко многим фильмам ведущих мастеров грузинского кинематографа, который в 1960—80-х переживал расцвет. Мелодичная, часто веселая и остроумная прикладная музыка принесла К. всесоюзную известность. К совершенно иной сфере искусства относятся созданные в тот же период симфонии К. для большого оркестра. Все они, за исключением 1-й, не делятся на части и выдержаны преимущественно в медленном движении; их продолжительность составляет от 20 до 30 минут. Начиная с 3-й, все симфонии «смонтированы» из нескольких достаточно самостоятельных, замкнутых эпизодов; единство формы достигается путем создания тематических «арок» на расстоянии. Мелодические линии невелики по протяженности, разворачиваются в узком диапазоне и, как правило, диатоничны. В вертикальной плоскости преобладают консонансы, фактура по большей части прозрачна, ритмика размеренна, важную формообразующую роль играют паузы. Характерны внезапные контрасты между едва слышным pianissimo и оглушительным fortissimo. Громкая, относительно динамичная музыка чаще всего сосредоточена в середине целого и поручена полному составу оркестра, тогда как в исполнении музыки тихой и статичной нередко участвуют солирующие инструменты (в 3-й симфонии — мужской голос, поющий без слов). Все симфонии заканчиваются на тихой ноте. В мелодическом и гармоническом строе симфоний К. возрождаются древние пласты грузинского фольклорного и церковно-певческого многоголосия, однако этнографический элемент у К. завуалирован, выступая скорее как универсальный символ идеальной красоты и гармонии, часто с оттенком наивности; соответственно грубые вторжения tutti символизируют чуждую, разрушительную силу. Последняя симфония К., 7-я («Эпилог»), отличается от остальных бо́льшей разнородностью тематизма и неожиданно мрачным минорным завершением. Симфонии К. стали новым словом в советской музыке: наряду с современными и в некоторых отношениях близкими им симфониями *Тертеряна* они явились ценной, ориентированной на архаическую простоту языка и почти плакатную ясность идеи, альтернативой наиболее распространенным в XX в. моделям жанра. К симфониям стилистически примыкают другие крупные опусы К. 1980-х — опера-притча «Музыка для живых» со вставной сценой, стилизованной в итальянском духе, кантата «Светлая печаль» памяти детей — жертв 2-й мировой войны и четырехчастная «литургия» для альта и оркестра «Оплаканный ветром», посвященная памяти друга К., видного музыковеда Гиви Орджоникидзе (1929—1984); их драматургия также определяется дуализмом ностальгически-идеального и силового, императивного начал.

С 1991 К. живет в Западной Европе (Германия, Нидерланды, Бельгия). Благодаря распространившейся моде на т. н. *новую простоту* с легким экзотическим оттенком творчество К. оказалось весьма востребовано на Западе, и за последние полтора десятилетия он создал значительное число произведений разных жанров, широко пользуясь композиционными и стилистическими шаблонами, выработанными на протяжении предыдущего периода — не столь продуктивного в количественном смысле, но художественно более интересного. Обычные для музыки К. ностальгические настроения отражены в заглавиях ряда его опусов, созданных на чужбине («Жизнь без Рождества», «Ушел, чтобы не видеть», «Изгнание», «Страна цвета печали» и т. п.). Иногда ностальгия оттеняется ироническими аллюзиями на старые бытовые танцы — вальс-бостон, *танго*, *рэгтайм* и др.

Опера «Музыка для живых», в 2 актах, либр. Р. Стуруа, с тостами на грузинском, шумерском, англ., франц. и итал. яз. (1984, Тбилиси, 2/1999, Веймар, под назв. Musik für die Lebenden, на нем. яз.).

Хор. муз.: «Светлая печаль», 2 дисканта, хор мальчиков, орк., сл. Г. Табидзе, Гёте, Шекспира и Пушкина (1985); «Стих» альт, хор и орк., сл. Шекспира и груз. нар. тексты (1999); «Маленький Имбер» (Little Imber), тен., дет. и муж. хоры и камерный орк., сл. из разл. источников (2003).

Симфонии: № 1 (1967); № 2. «Песнопения» (1970); № 3, муж. гол. соло (1973); № 4. «Памяти Микеланджело» (1975); № 5, «Памяти родителей», с клав. соло (1977); № 6, с двумя альтов (1980); № 7. «Эпилог» (1986).

Др. произв. для большого орк., в т. ч. с солистами: Концерт (1961); Largo и Allegro, фп., литавры и стр. (1963); «Оплаканный ветром», литургия памяти Г. Орджоникидзе, альт и орк. (1989, ред. для влч. и орк. 1997); «Еще один шаг...» (Noch ein Schritt...), орк. и магн. (1992); «Без крыльев» (Flügellos, 1995); Lament («Плач») памяти *Ноно*, скр., сопр. и орк., сл. Г. Заля (1994); «Страна цвета печали» (Trauerfarbenes Land, 1994); ...duduki, дух. квинтет и орк. (1995); Simi («Безотрадные размышления»), влч. и орк. (1995); Sio, стр., фп. и уд. (1999); Rokwa (1999); «И прощание уходит, вздыхая...» (And Farewell Goes Out Sighing...), скр., контратенор и орк. (1999); ...al niente (2000); Ergo (2000); «Не горюй», бар. и орк., сл. разных поэтов (2001); «Отпечатки пальцев» (Fingerprints, 2002); «Одиноко» (Lonesome), скр. и орк. (2002); Warzone (2002); «Сумерки» (Twilight), 2 скр., стр. орк. и синт. (2004).

Др. произв. конц. жанров: Дух. квинтет (1961); «Жизнь без Рождества», цикл из 4 произв. («Утренние молитвы», кам. орк. и магн., 1990; «Дневные молитвы», клар., дискант и кам. ан-ль, 1991; «Вечерние молитвы», 8 м.-сопр. и кам. орк., 1991; «Ночные молитвы», стр. квартет и магн., 1992, ред. для сакс., стр. орк. и магн. 1994); Abii ne viderem («Ушел, чтобы не видеть», стр. орк., альт. фл., фп. и бас-гит. (1992, ред. с альтом вместо фл. 1994); Magnum ignotum («Великий незнакомец»), 7 дух., кб. и магн. (1994); «После плача» (Nach dem Weinen), вл. (1994); Exil («Изгнание»), сопр., фл. и стр., сл. П. Целана, Г. Заля и текст Пс. 23 (1994); Caris mere, сопр. и альт, сл. Ф. Гёльдерлина и из Нового Завета (1994); Rag-Gidon-Time, скр. и фп. (1995, ред. для стр. трио 1999); V & V, скр., магн. и стр. (1995); «Вальс-бостон», фп. и стр. орк. (1996); «Вместо танго» (Instead of a Tango), скр., бандонеон, фп. и кб. (1996); «Снова... и снова» (Time... and Again), скр. и фп. (1997, ред. для стр. трио 1998); «С улыбкой к Славе [*Ростроповичу*]», влч. и фп. (1997); Diplipito, влч., контратенор и кам. орк. (1997); In l'istesso tempo, фп. квартет (1998); «В гостях у детства» (Childhood

[illegible]ed), гоб., фп., бас-гит., стр. (1998); «Маленькая Дане[illegible]», скр., фп. и стр. орк. (2000); 3 песни, гол. с фп., сл. Г. Та[illegible] (2003); Kápote («Однажды»), акрд., уд., бас-гит. и стр. [illegible]); «Тихая молитва» (Stilles Gebet), скр., влч., кам. орк. и [illegible] памяти Ростроповича (2007); «Разбитая песнь» (Broken [illegible]), скр., гоб. и кам. орк. (2007).

Муз. к драм. спект. (ок. 40, 1960—2005, в т. ч. «Ханума» по А. Цагарели [1968], «Кавказский меловой круг» по *Брехту* [1975], «[illegible] III» по Шекспиру [1979], реж. Стуруа) и фильмам (ок. 50, [illegible]–2005, в т. ч. «Не горюй!» Г. Данелии [1969], «Мимино» [illegible] [1977], «Твой сын, Земля» Р. Чхеидзе [1980], «Слезы ка[illegible]» Данелии [1982], «Голубые горы» Э. Шенгелая [1984], [illegible] Кихот» Чхеидзе [1989]).

Лит.: Н. Зейфас. Песнопения: о музыке Гии Канчели (М., [illegible]; Гия Канчели в диалогах с Н. Зейфас (М., 2005).

«[illegible]елла Ротко» (Rothko Chapel). Произведение *Фелд[illegible]* для альта, сопрано, хора, ударных (1 исполнитель) [illegible]мести (1971), названное в честь экуменической [illegible]конфессиональной) молельни в Хьюстоне, шт. Те[illegible], украшенной монументальными полотнами Марка [illegible]ко (Rothko, 1903—1970). Вскоре по завершении ра[illegible] над ними художник покончил с собой; партитура [illegible]мана посвящена его памяти. Для стиля Ротко — ве[illegible]го представителя т. н. абстрактного экспрессио[illegible]ма — характерны огромные цветовые поля, по боль[illegible]й части прямоугольные, со слегка размытыми края[illegible], частично наслаивающиеся друг на друга. Партитура [illegible]мана, продолжительностью ок. 25 минут (427 так[illegible]), складывается из пяти разделов attacca, в известном [illegible]сле аналогичных таким полям; каждый из них наде[illegible] собственной тембровой и тематической «физионо[illegible]». Музыка, как всегда у Фелдмана, разворачивает[illegible]сленно и почти не выходит за рамки различных от[illegible]ов piano. По словам Фелдмана, сочиняя «К. Р.», он [illegible]мился найти компромисс между абстракцией высо[illegible] искусства и экспрессией человеческих проявле[illegible]. Хор, поющий без слов, символизирует «абстракт[illegible]», а альт — «экспрессивное» (человеческое) начало. [illegible] сопрано (также без слов) в разделах 2 и 4 ассоции[illegible]ся с ритуальным пением; ударные, среди которых



ведущая роль на протяжении большей части партитуры принадлежит литаврам, создают строгий фон, подобающий духовной атмосфере капеллы. Диалог сопрано, литавр и альта в предпоследнем разделе (такты 243—301), по утверждению автора, звучит несколько «по-стравински» (возможна параллель с *«Заупокойными песнопениями»*), ибо сочинялся в дни смерти и отпевания *Стравинского* (апрель 1971). В заключительном, самом кратком разделе альт на фоне фигурированного «бурдона» вибрафона четырежды интонирует «простую, очень простую» пасторальную мелодию, сочиненную Фелдманом в возрасте 14 лет (см. нотный пример) — редкий у Фелдмана случай стилистической неоднородности, завершающий целое выразительным катарсисом (другие партитуры Фелдмана, как правило, не столько «завершаются», сколько произвольно «прекращаются»). Впервые «К. Р.» прозвучала 9 апреля 1972 в Хьюстоне п/у Мориса Пересса (Peress, p. 1930).

Каппуччилли (Cappuccilli), Пьеро (9.11.1929, Триест, — 12.7.2005, там же). Итальянский певец (баритон). Учился в Триесте. Дебютировал в 1957 в Милане. С 1960 пел в *Метрополитен-опера*, с 1964 — солист *Ла Скала*, выступал и в других ведущих театрах мира. Надежный, хотя и несколько однообразный, актер и певец с превосходно отшлифованным, звучным и гибким голосом, был одним из ведущих вердиевских баритонов 1960—80-х, пел и записывался с такими выдающимися дирижерами, как *Караян* («Трубадур», «Дон Карлос», «Аида»), *Джулини* («Риголетто»), К. *Клайбер* («Отелло»), *Аббадо* («Макбет», «Симон Бокканегра», «Бал-маскарад», «Дон Карлос», «Аида»), *Мути* («Бал-маскарад», «Аида»), *Синополи* («Набукко»). Оставил сцену в 1992.

«Каприччо» (Capriccio). Одноактная опера в 13 сценах *Штрауса* соч. 85, либретто К. *Крауса* и композитора по мотивам либретто Джамбаттисты Касти (Casti) к одноактной комической опере Антонио Сальери «Сперва музыка, потом слова» (Prima la musica e poi le parole, 1786). Действие происходит во Франции в период знаменитого «спора о буффонах» (1752—54) между приверженцами французского и итальянского оперных стилей. Сюжет «К.» — не что иное, как большой диспут о природе оперного искусства, в котором участвуют представители всех отраслей театрального дела: композитор, поэт, импресарио, актриса и аристократические покровители. Основная коллизия разворачивается между поэтом Оливье и композитором Фламандом. Оба влюблены в графиню Мадлен; сделав выбор между ними, она тем самым ответит на вопрос о том, что в опере важнее — слово или музыка (к моменту падения занавеса выбор еще не сделан). Вступление к опере (для струнных) и большой заключительный монолог графини, аккомпанирующей себе на арфе, популярны как концертные номера. Опера создавалась в 1940—41, премьера — 28 октября 1942, *Баварская гос. опера*, дирижер Краус, с участием сопрано Виорики Урсуляк (Ursuleac, 1894—1985), тенора Хорста Таубмана (Taubmann, 1912—1991) и баритона *Хоттера* в ролях, соответственно, Мадлен, Фламанда и Оливье. Продолжительность — ок. 2 часов 20 минут.

Караев, Кара Абульфаз оглы (5.2.1918, Баку, — 13.5.1982, Москва). Азербайджанский советский композитор. Учился в Бакинской консерватории, в т. ч. композиции у ученика *Танеева* Леопольда Рудольфа (1877—1938) и основам народной музыки у Узеира Гаджибекова (1885—1948); еще будучи студентом обратил на себя внимание кантатой «Песня сердца», прозвучавшей в Москве на декаде азербайджанской литературы и искусства (1938). Продолжил учебу в Московской консерватории, которую окончил в 1946 по классу композиции *Шостаковича*. В 1946 удостоился Сталинской премии за патриотическую оперу «Вэтэн» («Родина»), созданную в соавторстве с Ахмедом (Джовдетом) Гаджиевым (1917—2002). С 1946 занимал ведущие позиции в музыкальной жизни Азербайджана: преподавал в консерватории (в 1950—53 был ее ректором, с 1959 — профессором композиции), возглавлял правление республиканского Союза композиторов (с 1953). С точки зрения советской пропаганды К. удачно персонифицировал расцвет композиторского творчества в регионах, где до 1917 года не было собственной традиции профессионализма европейского типа. Наряду с более ярким и популярным, но менее дисциплинированным *Хачатуряном* он явил собой образец советского композитора, наглядно доказавшего плодотворность взаимодействия самобытной национальной основы с русской школой. В СССР широко пропагандировались его симфоническая поэма «Лейли и Меджнун» (по поэме Низами, конец XII в.) и масштабные балеты «Семь красавиц» (по другой поэме Низами) и «Тропою грома» (по антирасистскому роману современного южноафриканского писателя Питера Абрахамса); последний принес К. высшую советскую награду — Ленинскую *премию*. За рамки советских идеологических схем выходят некоторые сравнительно поздние работы К., прежде всего 3-я симфония и Скрипичный концерт, созданные, соответственно, для *Баршая* и *Когана*. Оба произведения богаты драматическими перипетиями, изобилуют сложными полифоническими наложениями и основаны на свободно трактуемой *додекафонии*, причем в симфонии она сочетается с фольклорными интонациями. К. был мастером легкой и прикладной музыки и обладал даром стилизации в различных национальных идиомах (характерны симфонические гравюры «Дон Кихот», созданные на основе музыки к одноименному фильму, джазовые «Ноктюрны» и мюзикл «Неистовый гасконец» по пьесе Э. Ростана «Сирано де Бержерак»).

Муз. театр: «Вэтэн» («Родина»), опера в 4 актах, в соавт. с А. Гаджиевым, либр. И. Идаят-заде и М. Рагима (1945, Баку); «Семь красавиц», балет в 4 актах, либр. Ю. Слонимского и др. по Низами (1952, Баку); «Тропою грома», балет в 3 актах, либр. Слонимского по П. Абрахаму (1957, пост. 1958, Ленинград, 2/1959, Москва); «Нежность», монодрама для жен. гол. и кам. орк., либр. К. по А. Барбюсу (1972); «Неистовый гасконец», мюзикл в 2 частях, либр. П. Градова по Э. Ростану (1973, пост. 1978, Москва).

Муз. к театр. постановкам и фильмам, в т. ч. «Дон Кихот» Г. Козинцева (1957) и «Гойя» К. Вольфа (в соавт. с Ф. Караевым, 1970).

Др. вок. муз. (осн. произв.): «Песня сердца», кантата, сл. Р. Рза (1938); Колыбельная, хор a cappella, сл. нар. (1939); 3 песнифа, гол. с орк., сл. Низами (1939); 6 рубаи, гол. с фп., сл. Омара Хайяма (1946); «Песня счастья», кантата, сл. М. Рагима (1947); «Осень», хор a cappella, сл. Низами (1947); 2 романса на сл. Пушкина (1949); 3 ноктюрна, гол. и джаз-орк., сл. Л. Хьюза (1958); «Песня нефтяников моря», хор с фп., сл. М. Светлова (1954); «Партия наша», кантата, сл. С. Вургуна (1959); «Гимн дружбе», солисты, хор и орк. (1969); «Ленин», оратория-плакат, сл. Р. Рза (1970); «Гойя», симфония для смеш. и дет. хора и орк. на осн. муз. к одноим. фильму, в соавт. с Ф. Караевым (1979); др. песни и хоры.

Орк. муз. (осн. произв.): «Азербайджанская сюита» (1939); «Спортивная сюита», стр. (1939); 1-я симфония памяти героев войны (1943); 2-я симфония (1946); «Лейли и Меджнун», симф. поэма (1947); «Албанская рапсодия» (1952); «Дон Кихот», симф. гравюры (1960); 3-я симфония, кам. орк. (1965); «Классическая сюита» (1966); Концерт для скр. с орк. (1967); сюиты из балетов и муз. к кинофильмам; марши, фанфары и др. пьесы на случай; пьесы для орк. нар. инстр. и для эстрадного орк.

Др. инстр. муз. (осн. произв.): «Царскосельская статуя», фп. (1937); 2 сонатины для фп. (1940, 1944); 2 стр. квартета (1945, 1946); 24 прелюдии для фп. (1951—63); Соната для скр. и фп. (1960); 12 фуг для фп. (1981); дет. пьесы.

Лит.: Л. Карагичева. Кара Караев (М., 1968); Кара Караев. Научно-публицистическое наследие (Баку, 1988); Л. Карагичева. Кара Караев: личность, суждения об искусстве (М., 1994).

Самый известный ученик К. — его сын Фарадж К. (р. 19.12.1943, Баку). Окончил Бакинскую консерваторию в 1966 и вскоре стал ее преподавателем (профессор с 1994). Преподает также в Московской (с 1998) и Казанской (с 2003) консерваториях. Рано заявил о себе как художник западной ориентации, приверженец *Веберна*, *Стравинского* и мэтров европейского *авангарда*, знаток джаза. Заметный резонанс имела его медитативная Соната для двух исполнителей (2 фп., *подготовленное фп.*, колокола, вибрафон и магнитофон), впервые исполненная в 1977. Памяти отца Ф. К. посвятил оркестровую серенаду «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» (1982). Сочиняет преимущественно камерную музыку в «постмодернистском» ключе. Партитуры Ф. К., как правило, имеют богатый культурный фон и содержат разнообразные стилистические аллюзии и цитаты из всевозможных источников. Принцип постмодернистской игры выражается и в склонности Ф. К. давать своим опусам переиначенные заглавия произведений Баха, Моцарта, *Дебюсси*, *Штрауса*, *Шнитке* и др. Многие его работы предполагают возможность сценического воплощения, часто в духе театра абсурда. Оркестровал 10-ю сонату для фп. *Скрябина*, переложил оркестровую партию *«Ожидания»* Шёнберга для камерного ансамбля.

Лит.: В. Барский. Фарадж Караев: Genug or not genug // Музыка из бывшего СССР, 1 (М., 1994).

Караманов, Алемдар Сабитович (10.9.1934, Симферополь, — 3.5.2007, там же). Русский и украинский (крымский) композитор с турецкими корнями. В 1953 поступил в Московскую консерваторию, где его педагогом по композиции был Семен Богатырев (1890—1960); в 1958—63 продолжил учебу в аспирантуре у *Кабалевского* и *Хренникова*. За консерваторское десятилетие создал внушительное число опусов всевозможных жанров, в т. ч. 2 балета и 10 пронумерованных симфоний; работы молодо-

К. были благосклонно восприняты авторитетными [illegible]тами, в т. ч. *Шостаковичем* и *Свиридовым*, и по[illegible] на его соучеников, в т. ч. на *Шнитке*. До 1962 К. [illegible]рживался достаточно традиционного языка, его [illegible]ыми ориентирами были *Рахманинов*, *Скрябин*, *Про*[illegible]фьев и Шостакович (показательна 5-я симфония [«дра[illegible]ория»] «Владимир Ильич Ленин» с хором, солиста[illegible] и чтецом, слова Маяковского, 1957; определенную [illegible]ёстность снискала и экспансивная 7-я симфония [illegible]ное море», 1958). Затем освоил резко диссонант[illegible]-импульсивную свободно-атональную манеру, в [illegible]рой до середины 1964 сочинил несколько примеча[illegible]ых опусов; среди них — короткий фортепианный [illegible]тих «Пролог, Мысль и Эпилог», «Музыка для вио[illegible]ели и фп.», две «Музыки для фп.», «Музыка для [illegible]ки и фп.», триптих «Преступление было в Гранад[illegible] сопрано, флейты, скрипки, обычного и подго[illegible]енного роялей на слова Антонио Мачадо (памяти [illegible]рсиа Лорки). После цикла 19 технически изощрен[illegible]концертных фуг для фп. (1964) и музыки к знамени[illegible]документальному фильму Михаила Ромма «Обык[illegible]ный фашизм» (1965) в жизни и творчестве К. на[illegible] очередной перелом, связанный с обращением в [illegible]славие: К. оставил Москву, вернулся в Симферо[illegible] и приступил к созданию цикла программных сим[illegible] «Совершишася» по четырем Евангелиям (по окон[illegible]ному счету это симфонии с 11-й по 14-ю, в сумме [illegible]частей, с хором в предпоследней, 1966). Затем после[illegible] Stabat mater (1967), 3-й фортепианный концерт [illegible]Maria (1968), Реквием (1971), Месса (1973) и ряд [illegible] симфоний с религиозным программным содер[illegible]ем, в т. ч. цикл из 6 симфоний по Откровению [illegible]Иоанна Богослова под общим названием «Быть» [illegible]фонии № 18—23, 1976—80). Судя по прозвучавшим [illegible]бликованным партитурам, религиозная музыка К., [illegible]анная в симферопольском уединении, выполнена в [illegible]ренней, тяжеловесной позднеромантической ма[illegible] с преобладанием мажора и ярко выраженной тен[illegible]ей к *китчу*; характерны длительные нагнетания [illegible]ций, патетические кульминации, прямые или за[illegible]рованные цитаты из популярной классики, разно[illegible]ида иллюстративные фигуры. С начала 1980-х ак[illegible]ность К. заметно снизилась, религиозная тема в его [illegible]рчестве перестала доминировать. В 1990-х, после по[illegible]ния Украиной независимости, К. удостоился отно[illegible]ельного официального признания, но это не приве[illegible]ирокому распространению его музыки (среди не[illegible]их видных исполнителей, включивших симфонии [illegible] свой репертуар, — *Федосеев* и *Ашкенази*, записав[illegible] две симфонии из цикла «Быть» с Немецким СО, [illegible]ин). Среди поздних работ К. — мюзикл «Фонтан [illegible]» по Пушкину (пост. 1982, Киев), «Весенняя увер[illegible]» для оркестра (1984), гимн Республики Крым (1992), [illegible]ерия «Херсонес» (1994) и симфония для камерного [illegible]естра «Посвящение» (1995). Историческая и эстети[illegible]ая значимость обширного наследия К. далеко не [illegible]; вокруг фигуры К. сложился специфический оре[illegible], с точки зрения немногочисленных адептов компо[illegible]ора его искусство, выражающее «полноту космиче[illegible]го восприятия», абсолютно оригинально, органично [illegible]несет в себе неразгаданную тайну.

Лит.: Ю. Холопов. Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов // Музыка из бывшего СССР, 1 (М., 1994); Е. Польдяева. Апокриф или послание? О творчестве Алемдара Караманова // Муз. академия, 1996, 2; Е. Клочкова. Библейские симфонии Алемдара Караманова (М., 2005); С. Крылатова, сост. А. Караманов. Музыка, жизнь, судьба (М., 2005).

Каратыгин, Вячеслав Гаврилович (17.9.1875, Павловск, — 23.12.1925, Ленинград). Русский музыкальный критик. В 1897 окончил физико-математический факультет Санкт-Петербургского университета, до 1902 брал уроки композиции у профессора Санкт-Петербургской консерватории, представителя корсаковской школы Николая Соколова (1859—1922). Был одним из соучредителей Вечеров современной музыки, которые проводились в Санкт-Петербурге в 1901—12; в концертах Вечеров впервые в России прозвучали опусы *Дебюсси*, *Регера*, *Шёнберга*, *Равеля* и других европейских «модернистов», а также *Чюрлёниса*, молодых *Мясковского*, *Стравинского* и *Прокофьева*. До 1907 работал химиком на военном заводе, затем сосредоточился на музыкально-критической деятельности, печатался в различных периодических изданиях. Наследие К.-критика включает свыше 1000 статей и очерков разного масштаба; в них К. предстает одним из самых компетентных и широко мысляших музыкальных писателей своего времени. Его оценки новейшей музыки и творчества мастеров прошлого (в т. ч. недооцененных в предреволюционной России Баха и Брамса) обычно непредвзяты и проницательны, не кажутся устарелыми доныне. К. внес значительный вклад в популяризацию творчества Мусоргского, участвовал (вместе с *Лядовым* и Юрием Сахновским [1866—1930]) в завершении его «Сорочинской ярмарки» (пост. 1913, Москва), подготовил к публикации ряд его произведений. С 1916 преподавал историю музыки в Петроградской консерватории (с 1919 профессор), после революции 1917 года занимал должности в структурах Народного комиссариата просвещения, читал лекции в различных заведениях Петрограда/Ленинграда. Сочинял театральную музыку, инструментальные и вокальные миниатюры. После смерти К. была переиздана лишь малая часть его работ (в сталинское время фигура К. замалчивалась).

Лит.: Ю. Кремлев, ред. В. Г. Каратыгин. Избранные статьи (М.—Л., 1965).

Караян (Karajan), Герберт (собств. Хериберт) фон (5.4.1908, Зальцбург, — 16.7.1989, там же). Австрийский дирижер с греческими корнями, правнук австрийского историка и политического деятеля Теодора фон К. Учился в зальцбургском Моцартеуме и у *Шалька* в Венской академии музыки. В 1929—34 работал главным дирижером оперного театра в Ульме; уже тогда снискал репутацию необычайно требовательного музыканта и руководителя. В 1935—42 занимал должность генералмузикдиректора в Ахене. В 1937 сенсационно дебютировал в *Венской гос. опере* («Тристан и Изольда»). В 1938 впервые выступил за пультом Берлинской гос. оперы («Фиделио», «Тристан и Изольда»), *Берлинского ФО* и театра *Ла Скала*. В 1941—44 возглавлял СО Прусская гос. капелла (Preußische Staatskapelle Berlin). В 1945—46 был

отстранен от работы как бывший член нацистской партии, однако с 1947 стремительному развитию его карьеры «генералмузикдиректора Европы» уже ничто не мешало. Он выступал и записывался с лондонским оркестром *Филармония* (1947—60), с *Венским ФО* и *Венским СО* (с 1948), дирижировал в *Байройте* (1951—52), стал преемником *Фуртвенглера* на посту главного дирижера Берлинского ФО (1955), возглавлял Венскую гос. оперу (1956—64), был художественным руководителем *Зальцбургского фестиваля* (1956—60, 1964—88), а в 1967 учредил в Зальцбурге Пасхальные фестивали, посвященные оперному творчеству Вагнера, Верди, *Штрауса* и др. (К. не только дирижировал спектаклями, но и ставил их как режиссер). Сотрудничал также с *Парижским оркестром* и Ла Скала, однако основными центрами его деятельности оставались Берлин и Вена. Дебют К. в *Метрополитен-опера* состоялся только в 1967 (он показал свою зальцбургскую постановку «Валькирии»). В 1968 К. основал фонд своего имени с регулярными международными конкурсами молодых дирижеров (среди лауреатов — *Гергиев*), активно поддерживал молодых инструменталистов и вокалистов.

По степени влияния на международную музыкальную жизнь К. превосходил всех остальных музыкантов-исполнителей своего времени. Неудивительно, что в К. часто видели не столько выдающегося артиста, сколько крупного бизнесмена и мастера саморекламы. Его было принято критиковать за чрезмерное стремление к внешнему блеску, гладкости и рафинированности исполнения в ущерб внутренней содержательности. Необъятная дискография К. доказывает, что эта критика не вполне справедлива. Караяновские Бах и Моцарт, Гайдн и Шуберт с точки зрения современных критериев могут показаться излишне «плотными», иногда тяжеловесными или ритмически скованными. С другой стороны, мало кому удавалось более выразительно и в то же время с бо́льшим чувством меры передать величие и драматизм музыки Бетховена, Вагнера, Верди, Брукнера, *Малера* (чьи симфонии К. начал исполнять только в 1970-х), *Сибелиуса*. Высочайшее мастерство К. проявилось и в исполнении программной музыки живописно-изобразительного характера (Мусоргский—*Равель*, Римский-Корсаков, Штраус, *Респиги*). Многие оперные интерпретации К. примечательны неожиданным, но, как правило, художественно оправданным подбором солистов. В репертуаре К. фигурировала музыка таких разных композиторов XX в., как *Нильсен* (4-я симфония «Неугасимая»), *Шёнберг* («Просветленная ночь», *«Пелеас и Мелизанда»*, Вариации для оркестра), *Пиццетти* («Убийство в соборе»), *Барток* (*«Музыка для струнных, ударных и челесты»*, Концерт для оркестра), *Стравинский* (*«Весна священная»*, *«Аполлон Мусагет»*, *«Симфония псалмов»* и др.), *Веберн* (Пассакалья, 6 пьес для оркестра соч. 6, Симфония), *Берг* (3 пьесы для оркестра соч. 6, отрывки из *«Лирической сюиты»*), *Прокофьев* (1-я и 5-я симфонии), *Онеггер* (2-я и 3-я симфонии), *Хиндемит* (симфония *«Художник Матис»*), *Орф* (в 1973 К. провел премьеру его «Комедии о конце времен»), *Шостакович* (10-я симфония), *Хенце, Пендерецкий*. В новой музыке К. демонстрирует те же достоинства, что и в более традиционных репертуарных сферах: насыщенность и физическую красоту звучания, гибкую фразировку, ти-тельную выверенность пропорций и высокий драма-ческий тонус (характерно, что Стравинский остался не-доволен его интерпретацией «Весны священной», с-считав ее чрезмерно «отшлифованной»; с другой сто-ны, Шостакович высоко оценил его мощное, экспр-сивное прочтение своей 10-й симфонии).

Лит.: K. Löbl. Das Wunder Karajan (München, 1965, 2/197-; P. Robinson. The Art of the Conductor — Karajan (London, 19-; сокр. рус. пер.: П. Робинсон. Караян [М., 1981]); P. Csob-Karajan oder die kontrollierte Ekstase (Wien, 1988); W. Tharich-Paukenschläge: Furtwängler oder Karajan? (Zürich, 1988); F. En-Herbert von Karajan: my Biography as told to Franz Endler (L-don, 1989); F. Endler. Karajan (Hamburg, 1992); R. Osborne. H-bert von Karajan: a Life in Music (Boston, 2000); P. Uehling: K-jan. Eine Biographie (Reinbek bei Hamburg 2006).

«Кардильяк» (Cardillac). Опера *Хиндемита* в 3 акт-соч. 39, на либретто Фердинанда Лиона (Lion) по др-Отто Людвига (Ludwig) «Мадемуазель де Скюдери», -нованной на одноименной новелле Э. Т. А. Гофма-парижском ювелире XVII в., одержимом любовь-собственным творениям; чтобы вновь завладеть и-Кардильяк убивает своих покупателей. «К.» — пер-опера Хиндемита, исполнение которой занимает це-вечер (продолжительность звучания музыки — ок. 90 -нут). Создавалась в 1925—26, премьера — 9 ноября 192-*Дрезденская гос. опера*, дирижер Ф. *Буш*. Придержив-«антивагнерианской» и «антиэкспрессионистской-тановки на подчеркивание условной природы опер-жанра, Хиндемит делит произведение на сольные, -самблевые, хоровые и инструментальные номера (все-18). В структуре «К.» значительную роль играют фор-инструментальной музыки (вариационный цикл, фуг-фугато, концертино, пассакалья). Этим «К.» отчасти-поминает *«Воццека»*, однако Хиндемит, в отличие -*Берга*, не вуалирует признаки этих форм, а напро-обнажает их. Жесткие тембры, угловатые мелодии и-центрированные ритмы музыки Хиндемита образу-подчеркнуто сухой и «реалистический» (в духе ха-терной для *немецкой музыки* 1920-х «новой вещест-ности») контрапункт демонической гофмановской ф-буле. В начале 1950-х Хиндемит создал вторую ре-цию «К.» на собственное либретто, в котором уси-присутствующий в исходном сюжете и центральный -всего зрелого творчества Хиндемита мотив взаимоот-шения художника и общества. В новой версии «К.» р-ширен до 4 актов; в состав 3-го акта включен фраг-оперы Люлли «Фаэтон». Премьера 2-й редакции «К.» — 20 июня 1952, Цюрихская опера, дирижер Виктор Па-схаген (Reinshagen).

Карлью (Cardew), Корнильес (7.5.1936, Уинчком, -13.12.1981, Лондон). Английский композитор, вл-тельный представитель экспериментального напра-ния в британской музыке. Учился игре на фп. и виол-чели и композиции в лондонской Королевской ака-мии музыки (КАМ) (1953—57), совершенствовался -Кёльне у *Кёнига* и *Штокхаузена* (1957—58). В 1958— ассистировал последнему при составлении партиту-«Каре» для 4 хоров и 4 оркестров. Свою композитор-

[illegible] исполнительскую деятельность начинал как [illegible] европейского *авангарда* (принял участие в ряде [illegible]ских и мировых премьер произведений Штокхаузена, *Булеза* и др.), но за время пребывания в Западной Германии отошел от *сериализма* булезовского типа [illegible]кнул к последователям *Кейджа*. После возвращения в Лондон (1961) приобрел специальность художника-графика; эту сторону своего дарования использовал в 193-страничной графической партитуре «Трактат» [illegible], 1963—67, для любого исполнительского состава, вдохновленной «Логико-философским трактатом» австрийского мыслителя Людвига Витгенштейна. В 1964—65 совершенствовался по композиции в Риме у [illegible]сси. С 1967 преподавал композицию в КАМ. Приходит к выводу, что общепринятые способы записи и воспроизведения музыки по своей сути «империалистичны». К. в 1966 вступил в группу музыкальной импровизации AMM, а в 1969 вместе с двумя коллегами организовал коллектив обученных и необученных музыкантов [illegible] Orchestra (букв. «случайно подобранный оркестр»); репертуар оркестра, выступавшего до середины [illegible]-х, состоял из «недетерминированных» (алеаторических) композиций, преимущественно К. и сподвижника Кейджа. Во 2-й половине 1960-х К. увлекся идеями [illegible]Цзедуна и Конфуция и в 1970 завершил композицию «Великое учение» (The Great Learning) на тексты [illegible]нфуция в английском переводе Эзры Паунда. Это [illegible]ведение длится 7 часов, состоит из 7 частей, записывается обычной и графической нотацией и предназначено для неограниченного числа исполнителей, которые [illegible], говорят, жестикулируют, играют на инструментах, производят всякого рода музыкальные и немузыкальные звуки с помощью различных предметов. В 1970-х [illegible]сал политически ангажированную музыку: песни, основанные на песенном материале несложные [illegible], преимущественно для фп. («Тельмановские вариации» [Thälmann Variations, 1974], «Вьетнамская соната» [Vietnam Sonata, 1975], «Мы поем для будущего» [We Sing for the Future, 1981] и др.). Выступал против американской, британской и советской («ревизионистской») политики, неоднократно участвовал в уличных [illegible]страциях. В 1974 опубликовал книгу Stockhausen [illegible] Imperialism («Штокхаузен служит империализму»), в которой осудил себя за былую приверженность Штокхаузену и Кейджу и провозгласил совместное пение «Интернационала» занятием более значимым и музыкально содержательным, чем творчество всех авангардистов, вместе взятых. Один из основателей карликовой [illegible]ционной коммунистической марксистско-ленинской партии Британии (1979). Был насмерть сбит автомобилем.

Лит.: M. Nyman. Experimental Music: Cage and Beyond (New [illegible], 1974, 2/1999); Edwin Prévost, ed. Cornelius Cardew: A Reader (Harlow, 2006).

Каретников, Николай Николаевич (28.6.1930, Москва, — 10.10.1994, там же). Русский композитор. Внук выдающейся оперной и камерной певицы Марии Дейши-Сионицкой (1859—1932). В 1953 окончил Московскую консерваторию по классу *Шебалина*. В конце 1950-х увлекся *додекафонией*, приверженность которой сохранил на всю жизнь; подобно *Шёнбергу*, использовал эту технику для создания масштабных, насыщенных драматическими перипетиями партитур, преимущественно в густой многослойной фактуре (характерны Струнный квартет, 4-я симфония, Камерная симфония, из более поздних работ — Квинтет для фп. и струнных). Независимая эстетическая позиция привела К. к длительной изоляции от ведущих течений музыкальной жизни СССР, в т. ч. от советского *авангарда*, для представителей которого ортодоксальная додекафония к концу 1960-х уже утратила актуальность. С середины 1960-х изоляция К. усугубилась его обращением в православие. Между тем в области прикладной музыки К. сделал весьма успешную карьеру; до середины 1980-х он оставался одним из самых востребованных в СССР композиторов музыки для кино. Творческая индивидуальность К. наиболее полно проявилась в его операх «Тиль Уленшпигель» и «Мистерия апостола Павла». В первой из них (частично на основе музыки к фильму «Легенда о Тиле») прихотливо сочетаются разнообразные стилистические идиомы. Вторая опера стилистически более однородна: по типу замысла (эпизод священного предания, представленный на фоне массовых движений, с акцентом на борьбе идей), характеру музыки и музыкальному языку она родственна опере Шёнберга *«Моисей и Аарон»*. Особая сфера творчества К. — богослужебные хоровые композиции.

Для театра: «Геологи», одноакт. балет (1956, пост. 1964, Москва); «Ванина Ванини», одноакт. балет по Стендалю (1962, Москва); «Тиль Уленшпигель», опера (зингшпиль) в 2 актах, либр. С. Лунгина и К. по Ш. де Костеру (ок. 1965—85, пост. 1991, Билефельд); «Крошка Цахес по прозванию Циннобер», балет в 3 актах по Э. Т. А. Гофману (1967, пост. 1970, Ганновер); «Мистерия апостола Павла», опера в 10 сценах, либр. С. Лунгина (1972—87, 1-е конц. исполнение 1995, там же); «Волшебный камзол».

Вок. муз.: ранние оратория и романсы; 5 духовных песнопений, с медн. дух. (1969); 8 духовных песнопений памяти Пастернака, муж. хор (1969—89); 6 духовных песнопений (1993).

Для орк.: 1-я симфония (1951); 2-я симфония (1956); «Драматическая поэма» (1958); 3-я симфония (1959); 4-я симфония (1964); Концерт для дух. (1965); Камерная симфония, 19 инстр. (1968); «Из Шолома-Алейхема», сюита для кам. орк. (1987); Концерт для стр. (1992).

Для 1—5 инстр.: ранние пьесы для фп.; Lento variazione, фп. (1961); Соната для скр. и фп. (1961); Стр. квартет (1963); «Маленькая ночная музыка», фл., клар., бас-клар. и фп. (1969); Концертная пьеса, фп. (1969); 2 пьесы, фп. (1974); Квинтет для фп. и стр. (1990).

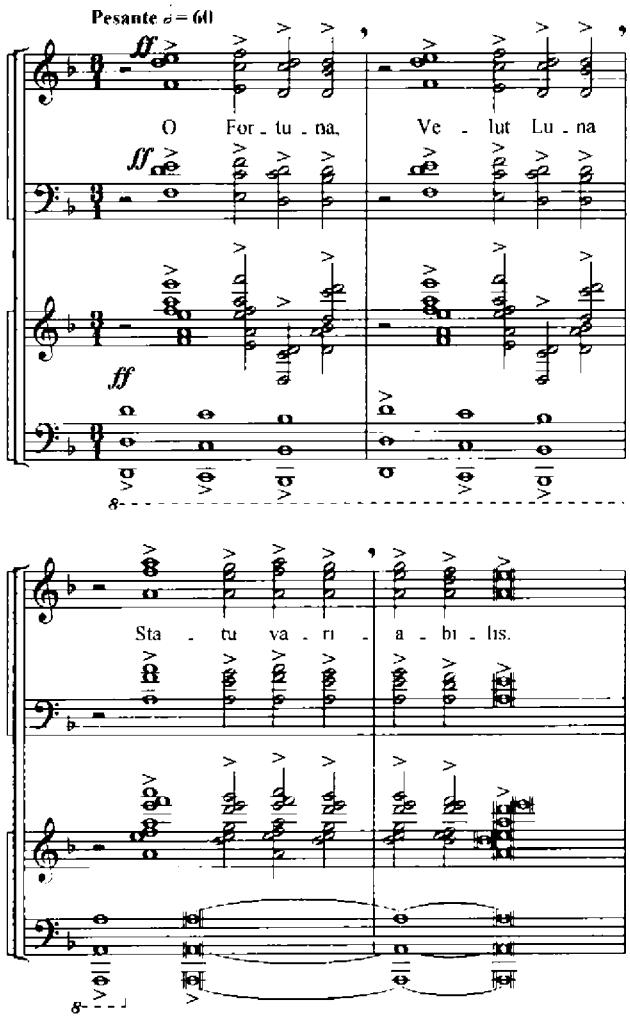
Муз. к фильмам (ок. 60, в т. ч. к фильмам А. Алова и В. Наумова «Мир входящему» [1961], «Скверный анекдот» [1966], «Бег» [1970] и «Легенда о Тиле» [1976]) **и спект.** (ок. 40).

Кн. Готовность к бытию (М., 1994).

Лит.: М. Тараканов. Драма непризнанного мастера. О творчестве Николая Каретникова // Музыка из бывшего СССР, 1 (М., 1994); А. Селицкий. Николай Каретников: выбор судьбы (Ростов-на-Дону, 1997).

Carmina burana (ка́рмина бура́на, лат. «Бойернские песни»). Сценическая кантата («светские песнопения») *Орфа* для сопрано, тенора, баритона, смешанного хора, хора мальчиков и большого оркестра с 2 фп. и расши-

ренной группой ударных (1936). Источник текстов — рукопись начала XIII в., найденная в 1803 в аббатстве Бенедиктбойерн (Бавария) и опубликованная в 1847 под издательским заглавием C. b. Ее основное содержание составляют светские, по большей части анонимные песни на т. н. школьной латыни, старофранцузском и средневерхненемецком языках. Отобранные Орфом отрывки (всего 23, из них 20 латинских, со спорадическими франкоязычными включениями, и 3 немецких) трактуют о переменчивости судьбы, весеннем оживлении, радостях и соблазнах пьянства, чревоугодия и плотской любви. В основе композиции C. b. — аллегория колеса богини судьбы Фортуны. Хоровой пролог Fortuna Imperatrix Mundi («Фортуна, повелительница мира») без изменений повторяется в конце кантаты, что, очевидно, должно знаменовать полный оборот колеса. Между прологом и эпилогом располагаются три сцены: Primo vere («Весной», включает единственный во всей кантате чисто инструментальный номер, «Танец» [Tanz], и эпизод Uf dem Anger [«На лугу»], куда входят все три немецкоязычных текста), In Taberna («В кабаке») и Cour d'amours («Двор любви»). Пролог отделяется от 1-й сцены хором Fortunae plango vulnera («Оплакиваю раны [нанесенные мне] Фортуной»), а 3-я сцена от эпилога — хоровым гимном Blanziflor et Helena («Бланшефлор и Елена» — имена красавиц, воспетых, соответственно, в рыцарских романах и античном эпосе). Всего в кантате 25 номеров общей продолжительностью 60—65 минут.



В C. b. Орф реализовал свою излюбленную идею «театра мира» (Theatrum Mundi), где музыка, движение, речь выступают в неразрывном единстве. В частности, структура музыки прямо определяется поэтическим строем стиха: музыкальными эквивалентами «вульгарной» (т. е. простонародной, не изысканной) средневековой версификации и рифмовки служат четко артикулированная остинатная ритмика, частые буквальные повторы сжатых мелодических ячеек и периодические возвращения к тонической гармонии. Музыка C. b. почти всецело диатонична (альтерированные ступени появляются только в гротескных кабацких эпизодах-сценах); категории полифонии и тематического развития ей чужды. Все последующие опусы Орфа, также предназначенные для театра, основаны на том же комплексе стилистических средств, направленном на создание «вульгарной» (в оговоренном выше смысле) атмосферы. Премьера — 8 июня 1937, городской театр Франкфурта-на-Майне, дирижер Бертиль Ветцельсбергер (Wetzelsberger), постановка Оскара Вельтерлина (Wälterlin), сценография Людвига Зиверта (Sievert). Успех премьеры побудил 42-летнего Орфа объявить C. b. своей первой достойной внимания работой. Кантата поныне остается одним из популярнейших произведений XX в., а ее начальный мотив O Fortuna (см. нотный пример) стал частью массовой культуры: он вошел в репертуар рок- и поп-групп, используется в качестве позывных, звучит в рекламных клипах, фильмах и т. п. См. также *Trionfi*.

Ка́ррен (Curran), Элвин (р. 13.12.1938, Провиденс, Р[одс]-Айленд). Американский композитор. Учился у *Карл[а]* в Йельском университете, затем в Берлине. В 1965 об[ос]новался в Риме, где вместе с *Жевски* и Ричардом Тейт[ел]баумом (Teitelbaum, p. 1939) организовал группу *Жи[вая] электроники* и коллективной импровизации Mus[ica] Elettronica Viva (1966) и общался с *Шельси*, котор[ый] считает одним из своих главных учителей (наряду с К[ейджем], *Кейджем, Фелдманом* и некоторыми други[ми]). Преподавал вокальную импровизацию в римской Ак[адемии] демии театрального искусства (1975—80). В 1991—200[0] профессор композиции Миллс-колледжа (Окленд, К[алифорния]). Творчество К. в высшей степени эклект[ично]; по словам К., его «музыка очень проста и состои[т] Мелодии, Гармонии, Ритма, Пространства, Времен[и] Природы». Организуя первые три из этих элементов, [он] свободно черпает из опыта всех упомянутых учителей, [а] также *блюза, джаза, авангарда, минимализма*, всей [мас]сы внеевропейской этнической и популярной музыки. Его опусы [в] концертных жанров не чужды благозвучие и неприв[ле]кательная мелодическая привлекательность; характерны, в [ча]стности, пьесы для фп. «Внутренние города» (In[ner] Cities, 13 пьес, 1994—2006), «Для Корнильеса [*Карл*]» (For Cornelius, 1982), Hope Street Tunnel Blues I—[II] (1983) и «Последние акты Джулиана Бека» (Last Acts [of] Julian Beck, 1985), VSTO для струнного квартета (198[5]

[illegible]ух для скрипки, фп. и ударных (1993), «Прыгая на [illegible]ороде» (Saltando in padella) для камерного оркестра [illegible]-летию Шельси (2005). Пространственный аспект [illegible]образно эксплуатируется в «пленэрных» композиц[illegible] (перформансах и инсталляциях) К. для постановк[illegible] озерах и площадях, в портах, садах и парках, карьер[illegible], пещерах, местах археологических раскопок и т. п. [illegible]онументы» [Monumenti, 1982], «Морские обряды» [illegible]ime Rites, 1984] и др.). Такие композиции часто [illegible]чают элемент групповой импровизации и предус[illegible]ривают участие записанных природных и антропо[illegible]х звуков, а также гудков, сирен и т. п.; разнородк[illegible] звучания обрабатываются с помощью высокотех[illegible]ичной электронной аппаратуры. К. создаст и ин[illegible]ции для помещений (например, с подвешенными [illegible]олку *MIDI*-роялями). Самая известная работа К. — [illegible]рустальные псалмы» (Crystal Psalms) памяти жертв [illegible]коста для 7 хоров и инструментальных ансамблей, [illegible]щих п/у 7 дирижеров одновременно в 7 европей[illegible] городах и координируемых по радио. Эта инстал[illegible], включающая также записи всевозможных зву[illegible]ющих отношение к еврейскому быту и религии, [illegible]нялась осенью 1988 в ознаменование 50-летия [illegible]рустальной ночи» — первого большого еврейского [illegible]рома в гитлеровской Германии.

[illegible]ерас (Carreras), Хосе (р. 5.12.1946, Барселона). Ис[illegible]кий певец (тенор). Учился в Барселонской консер[illegible]рии, дебютировал в Барселоне (1970). В 1971 при[illegible] участие в лондонском концертном исполнении [illegible]рии Стюарт» Доницетти с *Кабалье* в заглавной роли; [illegible]го выступления началась его мировая слава. В 1974 [illegible]нил роль Альфреда в *Ковент-Гарден* и дебютиро[illegible] на сцене *Метрополитен-опера* (Каварадосси), год [illegible]стя — в *Ла Скала* (Ричард), в 1983 — в *Венской гос.* [illegible] (Калаф). В 1987—89 не выступал из-за тяжелой бо[illegible]; возвращение К. на концертную эстраду было от[illegible]ю знаменитым концертом «трех теноров» — *Пава[illegible], Доминго* и К. (1990, Рим). По сравнению с други[illegible] представителями этой популярнейшей «тройки» К. — [illegible]ватель наиболее мягкого, подвижного и гибкого го[illegible]; его устойчивому успеху способствует также выиг[illegible]ная наружность. В свои лучшие годы он блистал не [illegible]ько в стандартных партиях лирического и лирико-дра[illegible]ического амплуа (помимо упомянутых это прежде [illegible]го Неморино, Эдгар, Измаил, Герцог, Манрико, Аль[illegible]ро, Дон Карлос, Радамес, Рудольф, Пинкертон, Хо[illegible], но и в героической роли Самсона, равно как и в та[illegible] сложной виртуозной партии, как Отелло из одно[illegible]нной оперы Россини. К. — звезда ряда оперных за[illegible]сей 1970—80-х п/у видных дирижеров, в т. ч. *Караяна* [illegible]Кармен», «Дон Карлос», «Тоска»), К. *Дэвиса* («Трубач[illegible]», «Бал-маскарад», «Самсон и Далила», «Богема», [illegible]оска»), *Аббадо* («Симон Бокканегра»), *Синополи* («Сила судьбы», *«Мадам Баттерфлай»*). В 2009 объявил о [illegible]вершении оперной карьеры.

[illegible]рильо(-Трухильо) (Carrillo[-Trujillo]), Хулиан (Анто[illegible]) (28.1.1875, Ауалулько, близ Сан-Луис-Потоси, — [illegible].1965, Мехико). Мексиканский композитор, скрипач, [illegible]ижер, музыкальный теоретик. Происходил из индейской крестьянской семьи. Учился композиции и игре на скрипке в Мехико, затем (1899—1905) в Европе, в т. ч. в Лейпциге, работал концертмейстером *Гевандхауз-оркестра* п/у *Никиша*. По возвращении в Мексику преподавал композицию в Национальной консерватории, некоторое время был ее ректором, занимал другие административные посты, выступал как дирижер и скрипач-ансамблист. Работал также в США: в годы 1-й мировой войны возглавлял Американский СО в Нью-Йорке, написал музыку к знаменитому фильму Д. У. Гриффита «Нетерпимость» (Intolerance, 1916). Остался в истории как один из самых значительных музыкальных деятелей Мексики и пионер «микрохроматики» XX в. (см. *Микрохроматические интервалы*). Еще в 1895 начал размышлять над возможностями, открывающимися перед музыкой благодаря обогащению звуковысотной шкалы «13-м звуком», отстоящим на 1/16 тона вверх от g'. Со временем разработал систему деления октавы на различное число частей вплоть до 96 (назвал эту систему «революцией 13-го звука»), изобрел специальную нотацию, сконструировал несколько инструментов типа арфы или лютни, настроенных по микрохроматическим интервалам. Примерно до 1922 сочинял музыку всевозможных жанров, в т. ч. оперы и симфонии, отмеченные влиянием Брамса и *Дебюсси*, ограничиваясь равномерно темперированным строем, затем стал вводить в свои партитуры интервалы меньше полутона. Одним из первых значительных «микротоновых» опусов К. явилась «Соната-фантазия» (Sonata casi-fantasía) для флейты-пикколо, валторны, арфы-лютни, скрипки, альта, виолончели и контрабаса, играющих в четвертитонах, восьмых и шестнадцатых частях тона (1-е исполнение — 1926, Нью-Йорк). Заметный интерес в США вызвало Концертино К. для «микротонового» секстета (флейта-пикколо, валторна, арфа, гитара, скрипка и виолончель) и оркестра, играющего в темперированном строе (1927), созданное по заказу *Стоковского* и исполненное под его управлением в ряде крупных городов. В 1930-х К. организовал собственный «микротоновый» оркестр. В 1940 запатентовал систему 15 «трансформирующих» фп. — 96-клавишных инструментов, настроенных по целым тонам, третьим частям тона, четвертитонам, 1/5 тона и т. п. вплоть до 1/16 тона (соответственно диапазон четвертитонового рояля составляет 4 октавы, рояля в 1/16 тона — одну октаву). Семейство инструментов по проекту К. было позднее сконструировано в Бельгии и удостоилось награды на брюссельской Всемирной выставке 1958 года. До последних лет жизни К. сочинял оркестровую, вокальную и камерную музыку, в т. ч. в обычной системе темперации, как тональную, так и достаточно смелую атональную; среди его поздних работ выделяются два скрипичных концерта в четвертитонах (1949, 1964), Концертино для фп., настроенного по третьим частям тона, и оркестра (1958, написано по заказу Стоковского), и Месса для мужского хора a cappella, посвященная папе Иоанну XXIII (1962). Свои идеи К. развивал и пропагандировал в многочисленных публикациях — трудах, разъясняющих научные и исторические принципы «революции 13-го звука», трактатах по гармонии, полифонии, инструментовке, сольфеджио, музыкальной логике, «музыкальной физике» и

т. п. Он считал «революцию 13-го звука» крупнейшим вкладом Мексики и всей Америки в мировую музыку, способным преобразовать самые разные аспекты музыкального искусства.

Картер (Carter), Эллиотт (Кук) (р. 11.12.1908, Нью-Йорк). Американский композитор. Учился в Гарвардском университете, куда поступил по рекомендации *Айвза* (1926—32), затем в Париже у *Буланже* (1932—35). По возвращении в США работал музыкальным руководителем балетного ансамбля Caravan (1936—40), преподавал (в т. ч. в Йельском университете [1960—62] и Джульярдской школе [1964—84]), выступал в печати со статьями и эссе о музыке. С юности знал творчество Айвза и других американских и европейских композиторов-новаторов, в т. ч. *Шёнберга* и *Вареза*, однако поначалу склонялся скорее к *неоклассицизму*, характерному для американских учеников Буланже (хоровые пьесы конца 1930-х, созданные для американских университетских коллективов, балеты «Покахонтас» и «Минотавр», 1-я симфония, «Праздничная увертюра»). К середине 1940-х осознал необходимость пересмотреть свои творческие установки. Первый шаг в сторону большей свободы письма был сделан им в Сонате для фп., за которой последовала более радикальная Соната для виолончели и фп., изобилующая полиритмическими наложениями и резкими диссонантными гармониями. Каждый из инструментов трактуется в ней как персонаж со своим характером и с собственной линией поведения. Подобный подход к инструментальному письму с тех пор стал одной из заметных черт стиля К.

После двух лет творческого молчания К. создал 1-й струнный квартет — произведение, насыщенное сложными ритмическими взаимодействиями, изобилующее широкими атональными мелодиями, необычное по форме; по существу, это непрерывно развертывающееся целое продолжительностью свыше 40 минут. В 1-м квартете К. впервые использовал свой самый известный ритмический прием, впоследствии названный метрической или темповой модуляцией: переход от одного темпа к другому через некую ритмическую пропорцию (например, когда шестнадцатая с точкой предыдущего темпа становится восьмой нового темпа). Подобного рода «модуляции» очень часто происходят у К. не на стыке музыкальных построений, а внутри них, что придает его ритмике особого рода иррациональность и неуловимость. Иррациональная специфика ритмики К. дополнительно подчеркивается в тех многочисленных случаях, когда он совмещает в одновременности контрастные темы, не имеющие общего ритмического знаменателя (источником этого приема послужили этюды *Нэнкэрроу* для механического пианино). Принципы работы с ритмом и темпом, опробованные К. в 1-м квартете, совершенствовались и варьировались им на протяжении всего последующего творчества. Примечательно, что отказавшись от тональности в пользу такого метода организации гармонии, который предусматривает выведение всех звуковысотных структур произведения из некоего исходного созвучия или группы созвучий, К. не стал дополнительно ограничивать свою свободу применением *серийной техники*. Вместе с тем достижения ее европейских адептов (*Булеза, Ноно*) не оставили К. р[авно]душным; не без их влияния он уже ко 2-й поло[вине] 1950-х отошел от своеобразного мелодического пис[ьма] 1-го квартета и освоил более фрагментарную, импу[льси]вную, почти атематическую манеру, предполаг[ающ]ую весьма высокую частоту разнообразных звуко[вых] событий и высокую степень непредсказуемости при [чере]довании. В крупных партитурах К., начиная со 2[-го] струнного квартета и вплоть до Symphonia, которую завершил в год своего 89-летия, роль факторов, цементирующих форму в единое целое, сведена к миниму[му], и музыкальная ткань разворачивается в основном [по] принципу свободных ассоциаций; при этом любые [на]меки на тональность, традиционные жанры, смеше[ние] стилей исключаются. Восприятие этой музыки, треб[ующ]ей чрезвычайно высокой концентрации слушате[льс]кого внимания, несколько облегчается благодаря в[ир]туозности и экспрессивной насыщенности инструм[ен]тальных партий, остроте динамических акцентов, яр[кос]ти тембровых находок, общему энергичному, нап[ря]женному тонусу, а также наличию у большинства [его] изведений К. литературного или философского подт[екс]ста. Несколько более «коммуникабельны» (хотя и кр[ай]не трудны для исполнения) инструментальные конц[ер]ты К., в каждом из которых автор изобретательно и [ка]ждый раз по-новому организует взаимоотношения ме[жду] солистом и оркестром, и созданные между 1975 и 1[980] крупные камерно-вокальные опусы на стихи америк[ан]ских поэтов: «Всмотреться в зеркало», «Сиринга» и «[Сон]не, в грохоте». Особенно своеобразна вторая из э[тих] партитур — одночастная поэма для двух певцов и ин[стр]ументального ансамбля, где в уста меццо-сопрано в[ло]жен сюрреалистический текст Джона Эшбери (Ashb[ery], р. 1927) на тему мифа об Орфее, тогда как баритон в ко[нт]рапункте с певицей комментирует сюжет фрагмент[ов] из древнегреческой поэзии. Оригинальный подбор т[ек]стов служит здесь основой для наглядной реализа[ции] обеих главных формообразующих идей К.: идеи своб[од]ного потока музыкального сознания, не скованного [не]обходимостью придерживаться архитектонических [ка]мок, и идеи параллельного протекания нескольких п[ро]цессов в разных темпах и ритмах.

Муз. театр: «Покахонтас» (Pocahontas), балет (1939, Н[ью]-Йорк); «Минотавр» (The Minotaur), балет (1947, Нью-Йо[рк]); «Что дальше?» (What Next?), кам. опера, либр. П. Грифф[итса] (1999, Берлин).

Орк. муз.: 1-я симфония (1942); «Праздничная увертю[ра]» (Holiday Overture, 1944); Вариации (1955); Двойной конц[ерт] для клав., фп. и 2 кам. орк. (1961); Концерт для фп. с [орк.] (1965); Концерт для орк. (1969); «Симфония трех оркестр[ов]» (A Symphony of Three Orchestras, 1976); «Пентод» (Penthe[mi]) для 5 квинтетов (1985); «Три события» (Three Occasions): «[Сто]ествование ок. 100x150 нот» (A Celebration of Some 100x150 N[ote]s), «Поминовение» (Remembrance), «Юбилей» (Annive[rsa]ry) (1986—89); Концерт для гоб. с орк. (1988); Концерт для ск[р]. орк. (1990); Партита* (1993); Adagio tenebroso** (1995); К[он]церт для клар. и кам. орк. (1996); Allegro scorrevole*** (199[7]); Symphonia: sum fluxae pretium spei («Я есмь цена тщетной на[деж]ды», 1997, состоит из *, ** и ***); Концерт для влч. с [орк.] (2000); «Бостонский концерт» (Boston Concerto, 2002); «Д[ве]логи» (Dialogues) для фп. и орк. (2003); «Три иллюзии» (Th[ree]

s. 2002—04); «Размышления» (Réflexions), кам. орк. . «Звучания» (Soundings, 2005); Концерт для влт. с орк. : «Интервенции» (Interventions) для фп. с орк. (2007); ые поля» (Sound Fields), стр. (2007); Концерт для фл. с (2008).

муз.: ранние романсы (до 1943) и хоры (до 1947): «Три ворения Роберта Фроста» (Three Poems of Robert Frost). в фп. (1943, обр. для гол. и кам. анс. 1980); «Всмотреться в » (A Mirror on which to Dwell), сопр. и 10 инстр., сл. (1975); «Сиринга» (Syringa), м.-сопр., бар. и 11 инстр., Эшбери и из древнегреч. поэзии (1978); «Во сне, в гро- (In Sleep, in Thunder), тен. и 14 инстр., сл. Р. Лоуэлла ; «О вызове и любви» (Of Challenge and of Love), сопр. и сл. Дж. Холландера (1994); «Время и времена» (Tempo e), сопр. и 4 инстр., сл. С. Квазимодо, Э. Монтале и Унгаретти (1998—99); «О повторном пробуждении» (Of), м.-сопр. и орк., сл. У. К. Уильямса (2002); «На рас- сна» (In the Distances of Sleep), м.-сопр. и инстр. анс., У. Стивенса (2006); «Беседуя с раем» (On Conversing with), бар. и кам. анс., сл. Э. Паунда (2008).

стр. муз. для 1 исполн. (осн. произв.): Соната для фп. (1946,); 8 пьес для 4 литавр (1 исполн.) (1950—66); «Ночные » (Night Fantasies), фп. (1980); «Изменения» (Chan-) (1983); Riconoscenza per Goffredo Petrassi («В знак тельности Гоффредо *Петрасси*»), скр. (1984); Scrivo in («Пишу в ветре»), фл. (1991); Gra («Игра», польск.), клар. «30+» (1994); «Фрагмент» (Fragment), влч. (1995); «Пись- 6 букв» (A 6 Letter Letter), англ. рожок (1996); Shard, гит. ; «Два развлечения» (Two Diversions), фп. (1999); «Пре- ости» (Intermittences), фп. (2005); «Контактные сети» ires), фп. (2006); др. миниатюры.

нстр. муз. (осн. произв.): «Каноническая сюита» (Cano-), 4 сакс. (1939, окончат. ред. 1981); Пастораль, альт л. рожок, или влч.) и фп. (1942); Элегия, влч. и фп. существуют ред. для др. составов); Соната для влч. и фп. Квинтет для дер. дух. (1948); 8 этюдов и фантазия, фл., кнар., фаг. (1950); 1-й стр. квартет (1951); Соната для фл., . и клав. (1952); 2-й стр. квартет (1959); 3-й стр. квартет . Дуэт для скр. и фп. (1974); Квинтет для медн. дух. «Тройной дуэт» (Triple Duo), фл., клар., фп., уд., скр., 3); «Канон для четверых» (Canon for 4), фл., бас-клар., . (1984); «Дух грубый — дух нежный» (Esprit rude/esprit фл. и клар. (1984); 4-й стр. квартет (1985); «Зачарован- одии» (Enchanted Preludes), фл. и влч. (1988); Con leg- pensosa («С задумчивой легкостью»), клар., скр., влч. Квинтет для фп. и дух. (1991); «Трилогия» (Trilogy), гоб. (1992); «Дух грубый — дух нежный-2» (Esprit rude/esprit), фл., клар., мар. (1995); 5-й стр. квартет (1995); Квин- фп. и стр. (1997); Luimen, манд., гит., арфа, вибр., тру- бн. (1997); ASKO Concerto, 16 инстр. (2000); Квартет для стр. (2001); «Зов» (Call), 2 трб. и влт. (2003); «Мозаика»), арфа и 7 инстр. (2004); Квинтет для клар. и стр.); «Звон колокольчиков» (Tintinnabulation), 6 уд. (2008); торы для разл. составов.

работы: E. and K. Stone, ed. The Writings of Elliott Carter ington, 1977); [J. W. Bernard, ed.] Collected Essays and s. 1937–1995 (Rochester, 1997).

— .: D. Schiff. The Music of Elliott Carter (London, 1983,); C. Rosen. The Musical Languages of Elliott Carter (Washin- 1985); D. Harvey. The Later Music of Elliott Carter (New York,); J. F. Link. Elliott Carter: a Guide to Research (New York, 2000).

Карузо (Caruso), Энрико (собств. Эррико) (27.2.1873, Неаполь, — 2.8.1921, там же). Итальянский певец (тенор). Отказавшись от карьеры инженера, стал брать уроки пения и в 1894 дебютировал на сцене неаполитанского Театро Нуово (Teatro Nuovo) в опере забытого ныне Д. Морелли «Друг Франческо». Известность пришла к К. в 1897 после исполнения роли Энцо («Джоконда» Понкьелли) в Палермо. В том же году К. исполнил роль Федерико на премьере оперы Чилеа «Арлезианка» в миланском Театро Лирико (Teatro Lirico); там же позднее участвовал в премьерах «Федоры» Джордано (1898) и «Адриены Лекуврёр» Чилеа (1902). В 1899 дебютировал в Буэнос-Айресе и Риме, в 1900 — в *Ла Скала* (Рудольф, Неморино), в 1902 — в *Ковент-Гарден* (Герцог). Пел и на других сценах Европы и Латинской Америки, однако бóльшая часть его карьеры была связана с *Метрополитен-опера*, где он дебютировал в 1902 в роли Герцога и до 1920 исполнил ок. 40 ролей итальянского и французского репертуара. В конце 1920 был вынужден отказаться от дальнейших выступлений из-за болезни легких, вызванной, по-видимому, физическим перенапряжением. Обладал голосом неповторимого тембра, в котором природное баритональное, бархатистое звучание нижнего и среднего регистров сочеталось с блестящими теноровыми верхами (по распространенному мнению, это уникальное в своем роде соединение теноровых и баритоновых качеств было обусловлено несистематичностью и неполнотой полученного певцом профессионального образования). Благодаря богатейшему спектру вокальных нюансов, исключительному владению дыханием, безупречной интонации, отчетливой дикции и, главное, незаурядному интеллекту и темпераментной манере пения К. стал легендой вокального искусства XX в., образцом для будущих поколений оперных певцов. С равным успехом исполнял партии лирического и драматического плана; среди его самых значительных работ — Неморино, Лионель в «Марте» Флотова, Герцог, Манрико, Альваро, Ричард, Радамес, Отелло, Фауст, Самсон, Надир в «Искателях жемчуга» Бизе, Канио, Рудольф, Каварадосси, Джонсон в опере *Пуччини* «Девушка с Запада» (1-й исполнитель). В концертном репертуаре К. преобладали неаполитанские песни. С 1902 К. систематически записывался на пластинки; он считается первым певцом, чье искусство с достаточной полнотой увековечено в звукозаписи. Был также талантливым карикатуристом.

Лит.: J. P. Mouchon. Enrico Caruso, 1873—1921: sa vie et sa voix (Langres, 1966); H. Greenfield. Caruso (New York, 1983); M. Scott. The Great Caruso (London, 1988); R. Vaccaro. Caruso (Napoli, 1995).

«Карьера мота» — см. *«Похождения повесы»*.

Касадо (Кассадо, Cassadó), Гаспар (30.9.1897, Барселона, — 24.12.1966, Мадрид). Испанский (каталонский) виолончелист, композитор. Учился в Барселонской консерватории, в т. ч. у своего отца, композитора и органиста Хоакина Касадо Вальса (Cassadó Valls, 1867—1926), и в Париже у *Касальса*. С 1918 концертировал по всему миру как солист и ансамблист, в т. ч. в трио с пианистом Луисом Кентнером (Kentner, 1905—1987) и *Ме-*

пухиным, в сонатном дуэте с испанским пианистом Хосе Итурби (Iturbi, 1895—1980), *Рубинштейном*, а в последние годы жизни — с испанской пианисткой Алисией де Ларроча (Larrocha, 1923—2009). Преподавал, в т. ч. в Италии, где обосновался в середине 1930-х. Сдержанный и ответственный интерпретатор с сильным, интенсивно вибрирующим тоном, оставил ряд весьма ценных записей, среди которых — сольные сюиты Баха (1957). Для К. сочиняли композиторы разных направлений, в т. ч. *Пфицнер* (1-й концерт для виолончели с оркестром [1935]; К. записал его п/у *Менгелберга*), *Мартину*, *Хиндемит*, *Кастельнуово-Тедеско*, *Родриго*, *Даллапиккола* («Чакона, интермеццо и адажио» для виолончели соло [1945], «Диалоги» для виолончели с оркестром [1960]). Композиторское наследие К. представлено ораторией, виолончельным концертом, гитарным концертом (написан для *Сеговии*), «Каталонской рапсодией» (Rapsodia catalana) для оркестра, инструментальными опусами, преимущественно для виолончели соло и с сопровождением, и многочисленными транскрипциями. Подобно *Крейслеру*, К. иногда выдавал собственные стилизации за обработки произведений мастеров прошлого (Фрескобальди и др.). Музыка К. доныне фигурирует в учебном и концертном репертуаре виолончелистов.

Касальс (Казальс, Casals), Пабло, собств. Пау Карлос Сальвадор Дефильо де Касальс (29.12.1876, Вендрель, — 22.10.1973, Пуэрто-Рико). Испанский (каталонский) виолончелист, дирижер, композитор. Родился в музыкальной семье, в детстве овладел фп., органом и скрипкой, с 1887 учился игре на виолончели в Барселоне у Х. Гарсии (García). В 1891 там же дебютировал как солист. По протекции *Альбениса* получил стипендию королевского двора, благодаря которой в 1890-х смог продолжить свое образование в Мадридской консерватории (где его педагогом композиции был ведущий мастер жанра сарсуэлы Томас Бретон [Bretón, 1850—1923]) и Брюсселе. Международная карьера К.-виртуоза началась в 1899, когда он исполнил в Париже Виолончельный концерт Лало п/у ведущего французского дирижера Шарля Ламурё (Lamoureux, 1834—1899). В 1905 *Корто*, *Тибо* и К. сформировали трио, долгое время служившее непревзойденным образцом ансамблевого взаимодействия; об исключительных достоинствах этого подлинно «звездного» ансамбля свидетельствуют сделанные им записи, прежде всего Трио B-dur Шуберта (1926) и «Эрцгерцог-трио» Бетховена (1928). К началу 1910-х К. уже пользовался всеобщим признанием как первый виолончелист мира. Своей репутацией он был обязан не только блестящей технике, красоте и экспрессивности тона, но и глубокой серьезности интерпретаторских намерений и проникновению в стиль исполняемой музыки. В универсальном репертуаре К. особое место занимал Бах; К. в значительной степени способствовал возвращению сольных сюит Баха в концертный обиход, а его запись всех шести сюит, осуществленная в Лондоне и Париже в 1936—39, стала эталоном для последующих поколений виолончелистов. В 1919 он основал в Барселоне СО своего имени. Будучи убежденным республиканцем, приветствовал испанскую революцию 1931 года и в честь провозглашения республики исполнил со своим оркестром 9-ю симфонию Бетховена. Граждан-ская война 1936—39 положила конец деятельности К. в Испании; после установления режима Франко он эмигрировал во Францию и поселился в городке Прад не-далеко от испанской границы. Самая знаменитая запись К. 2-й половины 1930-х — концерт Дворжака с *Чешским ФО* п/у *Сэлла* (1937). Непримиримое отношение К. к фашизму обусловило его разрыв с коллаборационистом Корто (в 1950-х отношения между артистами восстановились). В годы 2-й мировой войны К. много выступал во Франции, но бойкотировал Германию и Италию. После войны некоторое время воздерживался от публичных выступлений в знак протеста против терпимого отношения западных держав-победительниц к режиму Франко. В год двухсотлетия со дня смерти Баха (1950) организовал в Праде летний музыкальный фестиваль, привлекший крупнейших инструменталистов Западной Европы и Америки; это выдающееся историческое событие запечатлено в ряде записей, среди которых концерты Баха п/у К. с такими солистами, как скрипачи *Сигети*, *Стерн*, Александр Шнайдер (Schneider, 1900—1993), виолончелист *Тортелье*, пианистка *Хаскил*, сонаты Баха для виолончели и клавира в интерпретации пианиста Пауля Баумгартнера (Baumgartner, 1903—1971). Фестивали в Праде ежегодно проводятся поныне. С 1950 К. руководил также фестивалями в Перпиньяне (Франция), а со 2-й половины 1950-х — в Сан-Хуане (Пуэрто-Рико), где основал Пуэрториканскую консерваторию и Сан-Хуанский СО. В 1960-х регулярно выступал на летних фестивалях в Марлборо, шт. Вермонт. Среди его записей этого периода — множество произведений Баха, сонаты Бетховена с *Серкиным*, Корто, *Кемпфом*, Мечиславом Хоршовским (Horszowski, 1892—1993), ряд классических произведений для камерного ансамбля, в которых партнерами К. выступают как «звезды», так и молодые музыканты, и симфоний (последние К. исполняет с фестивальными молодежными оркестрами). Среди последние записи («Эгмонт» Бетховена и 5-я симфония Шуберта с оркестром фестиваля в Марлборо) К. осуществил в 1970, в возрасте 94 лет. Самые известные из многочисленных учеников К. — португальская виолончелистка Гильермина Суджа (Suggia, 1888—1951), бывшая в 1906—12 его подругой, и *Касадо*. До глубокой старости К. сочинял музыку, не особенно заботясь о распространении и пропаганде; основную часть наследия К.-композитора составляет хоровая духовная музыка, выполненная в суровом традиционном стиле. *Шёнберг* посвятил К. свою обработку клавирного концерта М. Г. Монна (1717—1750) для виолончели с оркестром (1933).

Лит.: E. Christen, Pablo Casals: l'homme, l'artiste (Genève, 1956); Л. Гинзбург, Пабло Казальс (М., 1966); P. Casals as told to Albert E.E. Kahn: Joys and Sorrows (London, 1970); H. L. Kirk, Pablo Casals: a Biography (London, 1974); D. Blum, Casals and the Art of Interpretation (London, 1977); J. M. Corredor, Conversations avec Pablo Casals (Paris, 1982); R. Baldock, Pablo Casals (London, 1992); H. Garza, Pablo Casals (New York, 1993).

Кастальский, Александр Дмитриевич (28.11.1856, Москва, — 17.12.1926, там же). Русский и советский композитор, хоровой дирижер, фольклорист. Учился в Мос-

кой консерватории, в т. ч. у Чайковского и *Танеева* —81). На протяжении 30 лет деятельность К. была на с московским Синодальным училищем церковения (с 1887 преподаватель, с 1900 регент, с 1910 тор). Церковные композиции для хора a cappella, ные К. между 2-й половиной 1890-х и 1917, приему репутацию одного из лидеров т. н. нового наения православной музыки. В своих гармонизатрадиционных богослужебных напевов К. исходил обенностей русской народной музыки; хоровая ура у К. сверху донизу насыщена активным мелодвижением, ассоциируясь с т. н. подголосочфонией народной песни. Новаторская для своемени манера К. оказала значительное влияние на русских композиторов, работавших в области ной музыки, в т. ч. на *Рахманинова*, который овался советами К. при сочинении своей Литурн. Иоанна Златоуста (1910). На события первой мивойны К. откликнулся вокально-симфонической турой «Братское поминовение героев» (1916), в рой соединил элементы православной, католичеи англиканской служб, фольклорные мелодии настран-союзниц. Среди других дореволюционных К. — опера «Клара Милич» (по Тургеневу, 1907) и ника «Из минувших веков», содержащие хоровые отки («реставрации») духовной и народной музыных стран и эпох (1906—14). После революции года К. стал одним из лидеров коммунистической зации Пролеткульт, работал в Народном комисте просвещения, сочинял хоровую музыку на текпропагандирующие рабоче-крестьянскую идеоло-. С 1923 — профессор Московской консерватории; де примкнул к *Российской ассоциации пролетарузыкантов*. Автор капитальных теоретических исваний в области музыкальной фольклористики.

-теор. труды: Особенности народно-русской музыкальсистемы (М.—Пг., 1923); Основы народного многоголоред. В. Беляева, М.—Л., 1948).

С. Зверева. Александр Кастальский: идеи, творчество, (М., 1999); С. Зверева, ред. Александр Кастальский: материалы, воспоминания, переписка (М., 2006).

туово-Тедеско (Castelnuovo-Tedesco), Марио 1895, Флоренция, — 16.5.1968, Лос-Анджелес). нский композитор. Учился во Флорентийской серватории у *Пиццетти*. В середине 1910-х музыка Т. обратила на себя внимание *Казеллы*, который содействовал ее популяризации. Подобно Казелле, К.-Т. к *неоклассицизму*, обогащенному элементами имонистской гармонии. В Италии 2-й половины — 1930-х он считался виднейшим представителпрогрессивного» направления. Именно к этому периоду относятся наиболее интересные работы К.-Т. — «Мандрагора» (La mandragola) по Н. Макиавелли 1926, Венеция), балет с пением «Вакх в Тоскане» in Toscana, пост. 1931, Милан), десятки вокальминиатюр для голоса с фп. на слова выдающихся разных стран и эпох (в 1921—25 К.-Т. положил музыку все 33 песни из драматических произведений пира), программные пьесы для фп. («Зеленый [Il raggio verde, 1916], «Водоросли» [Alghe, 1919], «Кипарисы» [Cipressi, 1920], «Русалочка и синяя рыба» [La sirenetta e il pesce turchino, 1920, переработана в балет, пост. 1937, Флоренция], «Танцы царя Давида» [Le danze del Re David, 1925] и др.), увертюры к пяти пьесам Шекспира (1930—34), скрипичный концерт «Пророки» (I profeti, 1931, в 3 частях: «Исаия», «Иеремия», «Илия»), Концерт для гитары с оркестром (1939) и ряд других гитарных опусов, вдохновленных искусством *Сеговии*. В 1939 К.-Т. эмигрировал в США, где создал множество произведений различных жанров, в т. ч. 4 оперы (две из них — по комедиям Шекспира), 2 балета, 4 оратории по ветхозаветным книгам, ряд камерно-ансамблевых и оркестровых партитур (включая 6 новых шекспировских увертюр, 1940—53), гитарных и фортепианных пьес, светских и духовных (синагогальных) хоров, но основной сферой его деятельности стала киномузыка. С 1946 он преподавал в Лос-Анджелесской консерватории музыки/Калифорнийском институте искусств; среди его учеников — *Превен* и ряд композиторов, сделавших карьеру в Голливуде, в т. ч. популярные Генри Манчини (Mancini, 1924—1994), Джерри Голдсмит (Goldsmith, 1929—2004) и Джон Уильямс (Williams, p. 1932).

Кастильони (Castiglioni), Никколо (17.7.1932, Милан, — 7.9.1996, там же). Итальянский композитор. Учился в Миланской консерватории у *Гедини*, в зальцбургском Моцартеуме (1952—53), в т. ч. у *Гульды* (фп.) и *Блахера* (композиция), и в *Дармштадте*. В 1966—69 преподавал в США. Из-за болезни был вынужден вернуться в Италию, где в 1976 возобновил педагогическую деятельность; с 1977 был профессором Миланской консерватории. Подобно другим итальянским композиторам своего поколения, в юности прошел через увлечение неоклассицизмом *Стравинского* и экспрессионизмом *Новой венской школы;* в конце 1950-х выдвинулся в ряд ведущих мастеров европейского *авангарда*. Индивидуальный стиль К. складывался под преимущественным влиянием *Веберна*, которое особенно отчетливо проявилось в пристрастии К. к детализированной прозрачной фактуре и чистым тембрам (характерная особенность тембровой палитры К. — преобладание высоких, светлых регистров), а также к дроблению формы на мелкие контрастные эпизоды. Хотя К. пользовался *серийной техникой*, он всегда оставался чужд жесткому конструктивизму, с которым обычно ассоциируется продукция т. н. дармштадтской школы, неизменно заботился о благозвучии, изяществе формы, непринужденности переходов и стремился к естественной, не аффектированной лирической выразительности. В музыке К., созданной после середины 1960-х, часто встречаются тональные «островки», ритмические остинато, едва завуалированные ассоциации с традиционными жанровыми прототипами (хоралом, романсом, маршем, скерцо и т. п.), а иногда и более или менее ясно распознаваемые цитаты из произведений классиков, придающие ей деликатный ностальгический колорит, но не нарушающие ее стилистической цельности. Примерно с того же времени значительное место в творчестве К. заняла вокальная музыка на духовные и религиозные тексты. Именно в этом жанре созданы некоторые из самых привлекательных опусов К., в т. ч. «Гимн» для 12 голосов на текст секвен-

ции XIII века Stabat mater, цикл из 24 миниатюр Cantus planus для 2 сопрано и 7 инструменталистов на слова немецкого мистика XVII в. Ангела Силезского, вокально-симфонический гимн Veni sancte spiritus и небольшой четырехчастный цикл «Песенка» для детского хора и 6 инструменталистов на слова погибшей в Освенциме монахини, философа и поэтессы св. Эдит Штайн. К. — автор ряда разнообразных по тематике музыковедческих работ, опубликованных по большей части до 1965 (выделяется трактат Il linguaggio musicale dal Rinascimento a oggi [«Музыкальный язык от Возрождения до наших дней»], 1959).

Для театра (осн. произв.): «Сквозь зеркало» (Attraverso lo specchio), радиоопера по Л. Кэрроллу (1961); 3 миракля (1968); «Маска Господня» (The Lord's Masque), одноакт. опера, текст Т. Кэмпиона (1980, пост. 1981, Венеция); «Оберон, волшебный принц» (Oberon, the Fairy Prince), одноакт. опера, текст Б. Джонсона (1980, пост. 1981, там же).

Для хора (в т. ч. с солистами) и орк. или анс.: «Антем» (Anthem, 1966); Симфония in C, сл. Б. Джонсона, Данте, Шекспира и Дж. Китса (1969); «Басни Эзопа» (Le favole di Esopo), оратория, сл. Федра (1979); Псалом 19, с 2 сопр. соло (1980); «Духовный концерт» (Sacro concerto) на древнеевр. текст Пс. 131, с сопр. соло (1982); Missa brevis (Короткая месса), хор и 5 инстр. (1983); Veni sancte spiritus (1990); «Песенка» (Liedlein), дет. хор и 6 инстр., сл. Э. Штайн (1991, обр. для жен. хора и кам. орк. 1993); In canto, сопр. и жен. хор, сл. С. Пеллико (1995).

Для хора a cappella (осн. произв.): «Гимн» (Hymne), 12 гол., текст Stabat mater (1989); Stabat mater, муж. хор (1992); «Песнь» (Canto), сл. св. Бернарда Клервосского (1996).

Для гол. с сопров. (осн. произв.): 1-я симфония, сопр. и орк., сл. Ф. Ницше (1956); «Элегия» (Elegia), сопр. и 19 инстр., сл. Новалиса (1957); «Торжественная музыка» (A Solemn Music), сопр. и кам. орк., сл. Дж. Милтона (1963); «Фигуры» (Figure), сопр. и орк., сл. Ариосто, Т. Мора и Р. Крейшоу (1965); «Канцоны» (Canzoni), сопр. и кам. орк., сл. ср.-век. сицилийских поэтов (1966); Sweet, бас, фп., колокола и дух., сл. К. (1967); «Песни на слова Э. Дикинсон» (Dickinson Lieder), сопр. и фп. (1977); Симфониетта, сопр. и орк., сл. Л. Пульчи (1980); «Духовная песня» (Geistliches Lied), сопр. и орк., текст тирольской нар. песни (1983); «Мотет» (Mottetto), сопр. и орк., текст григорианского песнопения в нем. пер. (1987); «Симфония с соловьем» (Sinfonia con rosignolo), сопр. и орк., сл. Г. фон Гриммельсгаузена (1989); «Симфонии на 2 голоса» (Sinfonie a 2 voci), к.-а. и кб., сл. итал. скороговорки (1990); «Пасхальная песенка» (Osterliedlein), сопр. и 11 инстр., сл. К. (1990); Cantus planus, 2 сопр. и 7 инстр., сл. Ангела Силезского (1990); Sette, сопр. и орк., лат. тексты Псалмов (1995); «Вечерняя песня» (Abendlied), сопр. и орк., сл. Й. В. фон Шеффеля (1995); «Песнь» (Gesang), тен. и орк., сл. Ф. Гёльдерлина (1996).

Для орк. (осн. произв.): «Концертино на Рождественскую ночь» (Concertino per la notte di Natale, 1952); «Песни» (Canti, 1956); 2-я симфония (1957); «Экспромты» № 1—4 (Impromptus I—IV, 1957—58); «Секвенции» (Sequenze, 1958); Après|ude (1959); «Маленькая рождественская серенада» (Eine kleine Weihnachtsmusik), кам орк. (1960); «Чертежи» (Disegni, 1960); «Рондели» (Rondels, 1961); Consonante, фл. и кам. орк. (1962); «Декорации» (Décors, 1962); Концерт для орк. (1963); Synchromie (1963); «Характеры» (Caractères, 1964); «Ода» (Ode), 2 фп., дух., уд. (1966); Le chant du signe, фл. и орк. (1967); «Арабески» (Arabeschi), фл., фп. и орк. (1972); Inverno in-ver, 11 муз. стихотворений, кам. орк. (1973, окончат. ред. 1978); «Кводл[illegible] (Quodlibet), фп. и кам. орк. (1976); «Симфония с садом» (Sinfonia con giardino, 1978); «Куплеты» (Couplets), клав. и [illegible] (1979); «Каватина» (Cavatina), фл.-пикк. и орк. (1982); «Л[illegible]ческие пьесы» (Morceaux lyriques), гоб. и орк. (1982); «Ледяные цветы» (Fiori di ghiaccio), фп. и орк. (1983); «Малое прекрасное» (Small is Beautiful), вариации на лауду XVI в. (1984); «Интермеццо» (Intermezzo), кам. орк. (1987); «Сказка, греза и легенда» (Märchen, Traum und Legende, 1988); «Кондукт» (Conductus, 1988); Risognanze, кам. орк. (1989); «Концертная фантазия» (Fantasia concertata), фп. и орк. (1991); «Высокопарность» (Altezza, 1992).

Для 1—12 инстр. (осн. произв.): «Начало движения» (Inizio movimento), фп. (1958); «Переливчатые» (Cangianti), фп. (19[illegible]); «Тропы» (Tropi), фл., клар., фп., уд., скр., влч. (1959); «Продолжающееся движение» (Movimento continuato), фп. и 11 инстр. (1959); «Гимель» (Gymel), фл. и фп. (1960); Alef, гоб. (19[illegible]); «Маски» (Masques), кн. танцев, хоралов, симфоний и фантазий для 12 инстр. (1967); «Воинственные и любовные сочинения» (Sinfonie guerriere e amorose), орг. (1967); «Новая Мелузина» (The New Melusine), стр. квартет (1969); «Двойной хор» (Doppio coro), 10 дух. (1977); Quilisma, фп. квинтет (19[illegible]); «Мотет» (Motetto), 10 дух. (1978); Beth, клар. и 5 инстр. (19[illegible]); Daleth, клар. и фп. (1979); «В честь Э. Грига» (Omaggio a Edvard Grieg), 2 фп. (1981); Musica vneukokvhaja, фл.-пикк. (19[illegible]); «Как я провожу лето» (Come io passo l'estate), фп. (1983); «Сладостная прохлада» (Dulce refrigerium), фп. (1984); «Рифма» (Rima), гоб. и фп. (1984); Сонатина для фп. (1985); «Горгхеджо» (Gorgheggio), фп. и 8 дух. (1988); «Маленькая музыка» (Musichetta), 10 инстр. (1988); «Болтовня» (Filastrocca), квинтет (1989); «Четыре багатели в форме симфонии» (4 Bagatelle in forma di sinfonia), 9 инстр. (1989); «Романс» (Romanza), стр. квартет (1990); «Он» (He), фп. (1990); Grüezi, гоб. (19[illegible]); «Каприччо» (Capriccio), 11 инстр. (1991); «Кассация» (Cazzione), дух. квинтет (1991); «Музыкальные моменты» (Momenti musicali), 7 инстр. (1991); «Интонация» (Intonazione), фл., скр., влч. (1992); Октет для дух. (1993); Прелюдия, хорал и фуга, фп. (1994); «11 танцев для прекрасной Верены» (11 danze per la bella Verena), скр. и фп. (1996).

Лит.: R. Cresti. Il linguaggio musicale di Niccolò Castiglioni (Milano, 1991).

«Каталог птиц» (Catalogue d'oiseaux). Фортепианный цикл *Мессиана*, состоит из 13 пьес, сгруппированных в 7 тетрадей; каждая пьеса представляет собой музыкальный «портрет» той или иной птицы. Названия пьес: 1.1. «Альпийская сизоворонка» (франц. Le chocard des alpes, лат. Coracia|s| graculus); 1.2. «Иволга» (Le loriot, Oriolus oriolus); 1.3. «Синий каменный дрозд» (Le merle bleu, Monticola solitarius); 2.1. «Испанская каменка» (Le traquet stapazin, Oenanthe hispanica); 3.1. «Неясыть» (La chouette hulotte, Strix aluco); 3.2. «Лесной жаворонок» (L'alouette lulu, Lullula arborea); 4.1. «Тростниковая камышовка» (Le rousserolle effarvatte, Acrocephalus scirpaceus); 5.1. «Короткопалый жаворонок» (L'alouette calandrelle, Calandrella brachydactyla); 5.2. «Широкохвостая камышовка» (La bouscarle, Cettia cetti); 6.1. «Пестрый каменный дрозд» (Le merle de roche, Monticola saxatilis); 7.1. «Сарыч» (Le buse variable, Buteo buteo); 7.2. «Белохвостая каменка» (Le traquet rieur, Oenanthe leucura); 7.3. «Кроншнеп» (Le courlis cendré, Numenius arquata).

…цы, представленные в «К. п.» (помимо перна… …щих название отдельным пьесам, это также пти… …ступающие в качестве антуража главных «геро… …его ок. 80 различных видов), водятся на террито… …ранции. «К. п.» создавался в 1956—58 для *Лорио*, … впервые исполнила цикл 15 апреля 1959 в Па… …Продолжительность самой длинной пьесы («Тро… …вая камышовка») — ок. 30 минут, самой корот… …Короткопалый жаворонок») — 5—6 минут; испол… …всего цикла длится не менее 2 часов 20 минут.

…ина Измайлова». Опера *Шостаковича* в 4 актах, …нах, соч. 29/114 (1955—62). Вторая, существенно …работанная редакция оперы *«Леди Макбет Мцен… …езда»* (1930—32); композитор убрал или смягчил …стические эффекты в оркестровке, понизил во… …ю тесситуру в отдельных кульминационных эпи… …заменил некоторые фрагменты музыки новыми, …анными по преимуществу в менее напряженной …р. а также (при участии Исаака Гликмана) убрал …сного текста многие грубые или эротически ок… …ные выражения и усилил в нем нравоучительный …т. Премьера — 8 января 1963 в московском Му… …ном театре им. Станиславского и Немировича-…нко, дирижер Геннадий Проваторов, режиссер Лев …ов, художник Иосиф Сумбаташвили.

…Кабанова» (Káťa Kabanová). Опера *Яначека* в 3 ак… …на собственное либретто по драме А. Островского …» в чешском переводе Винценца Червинки …ka). Создавалась с начала 1920 по апрель 1921. На …р сюжета повлияло обстоятельство личной жизни …щего композитора: внезапно вспыхнувшая лю… …к молодой замужней женщине. Символическую …ь в партитуре играет виоль д'амур («виола любви») — …ный инструмент, родственный альту, но обладаю… …более нежным, деликатным тембром. Премьера — …бря 1921, Брно, Нац. театр, дирижер Франтишек …(Neumann). Для постановки оперы в пражском …ом театре (январь 1928) Яначек несколько расши… …рестровые интерлюдии, во время которых происхо… …сена декораций в середине 1-го и 2-го актов. Про… …льность звучания музыки — ок. 1 часа 45 минут.

… (Коуэлл, Cowell), Генри (Диксон) (11.3.1897, …-Парк-Террас, Калифорния, — 10.12.1965, Шей… …. Нью-Йорк). Американский композитор, пиа… …музыкальный писатель, издатель, педагог. С юных …чинял и публично исполнял экстравагантные …нианные пьесы, в которых использовал необыч… …приемы игры, прежде всего удары по клавиатуре …ми, ладонью или предплечьем (т. н. *кластеры*), …ние и удары по струнам, защипывание отдельных …. Учился в Калифорнии (в т. ч. в Беркли у Ч. *Сиге…* …914—15) и в Нью-Йорке (1916). В 1923—32 несколь… …раз выезжал с авторскими концертами в Европу (в …посетил СССР и оставил любопытные воспомина… …об этой поездке). В то время его фортепианные но… …производили сильное впечатление; *Барток* в 1923 …просил у К. разрешения на использование кластеров, …берг в 1932 пригласил его выступить перед своими студентами в Берлине. Среди фортепианных опусов 1910—20-х, обеспечивших К. место в истории новой музыки, — «Приключения в Гармонии» (Adventures in Harmony, 1913[?]), «Рекламное объявление» (Advertisement, 1914[?]), «Динамичное движение» (Dynamic Motion, 1916), «Приливы и отливы Манаунауна» (The Tides of Manaunaun, 1917), «Фабрика» (Fabric, 1920), «Ликование» (Exultation, 1921), «Эолова арфа» (Aeolian Harp, 1923), «Снега Фудзиямы» (The Snows of Fuji-Yama, 1924), «Банши» (The Banshee, 1925), Концерт для фп. с оркестром (1928), «Тигр» (Tiger, 1930).

Деятельность К. не ограничивалась сочинением и исполнением собственной музыки. В 1927 он учредил серию нотных изданий New Music Quarterly, в которой опубликовал партитуры *Айвза*, *Рагглса*, *Риггера* и других композиторов США; со временем под маркой New Music стали выходить и другие периодические издания, а также грампластинки. В 1929—33 возглавлял Панамериканскую ассоциацию композиторов, объединявшую представителей «ультрамодернистского» направления (см. *Американская музыка*). Книга К. о новых средствах музыки (1930), обобщившая его собственный опыт, оказала серьезное долгосрочное воздействие на дальнейшее развитие американской музыки. К. был также влиятельным педагогом. Он одним из первых (наряду с Сигером) начал вести курсы этномузыкознания, заложив тем самым основу «транскультурности», столь характерной для американской музыки XX в. Преподавал в учебных заведениях разных городов США, в т. ч. в нью-йоркской Новой школе социальных исследований (1931—62, с перерывами), Колумбийском университете (1949—65) и балтиморской Консерватории Пибоди (1951—56); его самые известные ученики — *Кейдж* и *Харрисон*.

До середины 1930-х К. продолжал опыты в «ультрамодернистском» духе, экспериментируя, в частности, с *графической нотацией*, полиритмией и *алеаторикой* (его «Мозаичный квартет» [Mosaic Quartet, 1935] выполнен в т. н. открытой форме). В 1932 вместе со Львом Терменом (см. *Терменвокс*) сконструировал клавишный электромузыкальный инструмент ритмикон (rhythmicon), для которого сочинял музыку. Переломным для К. стал год 1936, когда он попал в тюрьму, где провел 4 года по обвинению в растлении малолетнего. Досрочное освобождение К. стало результатом масштабной кампании, в которой участвовали, в частности, *Грейнджер* и будущая жена К., этномузыковед Сидни Хокинс Робертсон (Robertson, 1903—1995). После 1936 К. писал преимущественно в относительно традиционной, не особенно амбициозной манере, с заимствованиями из американского, ирландского и скандинавского фольклора и из неевропейской музыки; впрочем, кластеры оставались в его арсенале как своего рода «фирменный» авторский прием. Обширное наследие К. включает свыше 140 произведений для оркестра (в т. ч. 20 симфоний и ряд концертов), ок. 60 хоровых и ок. 170 камерно-инструментальных произведений, свыше 200 фортепианных пьес, ок. 180 песен, музыку к спектаклям и фильмам. Для позднего творчества К. характерны такие партитуры, как «Гимны и фугированные напевы» (Hymns and Fuguing Tunes) для различных составов, основанные на му-

зыке духовных хоров американского композитора XVIII в. Уильяма Биллингса (всего 18 пьес, 1943—64), «Онгаку» (Ongaku) для оркестра на японские темы (1957), «Персидская сюита» (Persian Set) для камерного оркестра (1957), 13-я симфония «Мадрас» (Madras, 1956—58) и 16-я симфония «Исландская» (Icelandic, 1962); премьеры последних трех произведений состоялись, соответственно, в Тегеране, Мадрасе и Рейкьявике. До конца жизни К. писал статьи и эссе о музыке; среди его музыковедческих трудов выделяется биография Айвза (совместно с женой, С. Кауэлл, 1-е изд. 1955). В 1963 записал на пластинки 20 своих ранних фортепианных пьес.

Лит. работы: Г. Коуль. Музыка в Соединенных Штатах Америки // Сов. муз., 1934, 7; New Musical Resources («Новые средства музыки») (New York, 1930, 3/Cambridge, 1996); Charles Ives and his Music («Чарлз Айвз и его музыка»), в соавт. с С. Кауэлл (New York, 1955, 3/1983); Essential Cowell: Selected Writings on Music (избранные тексты о музыке) (New York, 2002).

Лит.: D. Nicholls, ed. The Whole World of Music: a Henry Cowell Symposium (Amsterdam, 1997); M. Hicks. Henry Cowell, Bohemian (Chicago, 2002); Е. Дубинец. Made in the USA: Музыка — это все, что звучит вокруг (М., 2006, включает рус. пер. нескольких текстов К.); О. Манулкина. Американские композиторы XX века (СПб., 2007).

Квартаккорд. Аккорд, тоны которого расположены по квартам. Своим сравнительно широким распространением в музыке XX в. К. обязаны глобальной тенденции к размыванию основ тональной *гармонии:* в новых гармонических контекстах, не благоприятствовавших использованию аккордов терцовой структуры, К. могли принимать на себя функцию носителей устойчивости. Первый случай систематического использования аккорда из чистых кварт (в т. ч. в разложенном, «тематизированном» виде) — 1-я камерная симфония E-dur *Шёнберга* (1906). Для творчества Шёнберга т. н. свободно-атонального периода характерны созвучия из чистых кварт и тритонов (5 пьес для оркестра соч. 16, *«Ожидание»*, *«Лунный Пьеро»* и др.). Образец К. из чистых и альтерированных кварт — т. н. мистический аккорд *«Прометея»* Скрябина. Чистые и альтерированные К. достаточно обычны для *Айвза, Бартока, Берга, Хиндемита, Мессиана* и др.

«Квартет на конец времени» (Quatuor pour la fin du temps). Произведение *Мессиана* для скрипки, кларнета, виолончели и фп. по мотивам Апокалипсиса (Откр. 10:1—7), в 8 частях общей продолжительностью 45—50 минут: 1. «Литургия кристалла» (Liturgie de cristal); 2. «Вокализ, для Ангела, возвещающего конец Времени» (Vocalise, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps); 3. «Бездна птиц» (Abîme des oiseaux); 4. «Интермедия» (Intermède); 5. «Похвала Вечности Иисуса» (Louange à l'Éternité de Jésus); 6. «Танец ярости, для семи труб» (Danse de la fureur, pour les sept trompettes); 7. «Хаос радуг, для Ангела, возвещающего конец Времени» (Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps); 8. «Похвала Бессмертию Иисуса» (Louange à l'Immortalité de Jésus). Часть 3 — первый в творчестве Мессиана развернутый эпизод, целиком основанный на «птичьем» материале, — предназначена для кларнета соло; часть 4, самая короткая в цикле, — для скрипки, кларнета и виолончели; часть 5 — для виолончели и фп.; часть 8 — для скрипки и фп. В исполнении остальных частей участвует весь квартет; в 6-й части, ритмически наиболее активной, все инструменты играют в октаву. Термин «кристалл» в названии 1-й части указывает на свойственное ее музыке единство целостности и многогранности. Фактура «Литургии кристалла» складывается из разных по протяженности мелодических, гармонических и ритмических остинатных фигур, образующих при повторении все новые и новые сочетания; в итоге один и тот же целостный комплекс высвечивается все новыми и новыми гранями (этот принцип, до известной степени аналогичный анизотропии природных кристаллов и проведенный здесь со всей возможной последовательностью, обнаруживается и в других частях квартета и принадлежит к устойчивым признакам письма Мессиана). Части, предназначенные для струнного инструмента в сопровождении фп. (5-я и 8-я), основаны на более ранних работах Мессиана — «Празднике прекрасных вод» (Fête des belles eaux) для 6 *волн Мартено* (1937) и органном «Диптихе» (Diptyque, 1930). Обе эти части, выдержанные в крайне медленном темпе и сходные по фактуре и отнесенные «экстатическому» (определение Мессиана) характеру музыки, популярны как отдельные концертные номера. Части «для Ангела, возвещающего конец Времени» (2-я и 7-я) отличаются более насыщенной, местами тяжеловесной фактурой, разнообразнее по тематическому материалу и по инвентарю *ладов ограниченной транспозиции.* Квартет был написан в конце 1940, когда композитор находился в лагере для военнопленных в Гёрлице (Силезия). Там же, силами узников лагеря, 15 января 1941 состоялось первое исполнение квартета; партию фп. исполнил композитор, остальные партии — французские музыканты Анри Акока (Akoka) (кларнет), Жан Ле Булер (Le Boulaire) (скрипка) и Этьен Паскье (Pasquier) (виолончель).

Лит.: A. Pople. Quatuor pour la fin du temps (Cambridge, 1998); R. Rischin. For the End of Time: The Story of the Messiaen Quartet (Ithaca and London, 2003).

Квастхофф (Quasthoff), Томас (р. 9.11.1959, Хильдесхайм). Немецкий певец (бас-баритон). Учился в Гамбурге у Шарлотты Леман (Lehmann). В 1988 одержал победу на международном *конкурсе* в Мюнхене, где обратил на себя внимание не только богатыми вокальными данными, природной музыкальностью и привлекательной, эмоционально открытой манерой пения, но и серьезным, вдумчивым подходом к исполняемой музыке; благодаря этому комплексу качеств быстро снискал репутацию интересного интерпретатора Lieder. В динамично расширяющемся репертуаре К. фигурируют также романсы французских композиторов, партии в Страстях, ораториях и кантатах Баха и в крупных вокально-оркестровых партитурах более поздних композиторов, оперные арии, в последнее время также легкая музыка и джаз. Инвалидность препятствует К. выступать в опере; тем не менее в 2003 он дебютировал на оперной сцене в роли дона Фернандо из «Фиделио» (Зальцбург, дирижер *Рэттл*), а в 2004 исполнил партию Амфорта в *Венской гос. опере.* Среди записей К. — вокальные цик-

отдельные Lieder Шуберта и Шумана, песни Брам-
Листа, партия Иисуса в «Страстях по Матфею» Баха
Отзвы, «Волшебный рог мальчика» *Малера* п/у *Абба-*
фон *Оттер*), его же «Песни странствующего под-
стерья» п/у *Булеза*, «Немецкий реквием» Брамса
Рэттла. Профессор Детмольдской ВМШ (1996—2004)
берлинской ВМШ (с 2004).

— Автобиогр.: Die Stimme («Голос») (Berlin, 2004); Der Bariton (Berlin, 2006).

—

(Cage), Джон (Милтон) (5.9.1912, Лос-Андже-
— 12.8.1992, Нью-Йорк). Американский компози-
самый радикальный и влиятельный эксперимента-
в музыке XX в. Некоторое время учился в Помо-
колледже (Клермонт, Калифорния), но оставил его,
отправиться в путешествие по Европе (1930—31).
1933—34 изучал неевропейские музыкальные культу-
современную музыку и музыкальный фольклор в
-йоркской Новой школе социальных исследований
руководством *Кауэлла*. В 1934—36 посещал класс
берга в Лос-Анджелесе, однако не продолжил обу-
, т. к., по собственному признанию, не обнаружил
бе чувства гармонии. К этому периоду относятся
е опубликованные композиции К., выдержанные
ого формализованной атональной системе собст-
ого изобретения. В 1937—39 К. преподавал и рабо-
балетным аккомпаниатором в Корниш-колледже,
. В 1938 создал ансамбль ударных инструментов,
в него наряду с обычными экзотические инст-
енты и разные бытовые предметы. Ансамбль пред-
назначался для сопровождения балетных спектаклей, к
рым К. сочинял музыку, заполняя строго отмерен-
чередующиеся в определенном порядке промежут-
времени различными ритмическими фигурами
ервая конструкция [в металле]» и др.). Тем самым
помимо безразличия к гармонии, проявил отсутст-
интереса к развитию, к качественному преобразо-
однажды изложенной музыкальной идеи: уже
музыка К. принципиально статична, поскольку
ывается из периодически повторяющихся сег-
тов. В конце 1930-х К. начал экспериментировать с
трическими приборами (вращающиеся с разной
ростью граммофонные пластинки в «Воображаемом
же № 1») и изобрел *подготовленное фортепиано* —
ог оркестра ударных инструментов, находящийся
контролем одного исполнителя. В 1939 переехал в
-Франциско, до 1941 вместе со своим ансамблем, а
с ансамблем *Харрисона*, выступал в городах запад-
побережья США, затем отправился в Чикаго, а в
— в Нью-Йорк, где его опыты с ударными вызвали
ой, но кратковременный интерес. Вновь обратив-
к подготовленному фп., К. сочинил ряд пьес для
вождения балетных спектаклей; именно тогда на-
сь его длительное сотрудничество с известной
ой современного танца под руководством Мерса
ингема (Cunningham, 1919—2009), чья установка
чалась в разделении музыки и танца и эмансипа-
каждого из этих компонентов спектакля. В 1940-х К.
сал также несколько концертных произведений
подготовленного фп., в т. ч. «Сонаты и интерлю-
». Эта серия небольших пьес (16 сонат, 4 интерлю-
дии) с четко организованной ритмикой, элементарно простыми мелодическими формулами и экзотическим тембровым колоритом, напоминающим индонезийский гамелан, принесла К. широкую известность и награду Фонда Гуггенхайма «за расширение границ музыкального искусства» (1949).

С середины 1940-х К. серьезно интересовался восточными учениями — вначале индийской философией (в «Сонатах и интерлюдиях» запечатлена индийская идея о сосуществовании восьми «неизменных эмоций» и их совместном стремлении к девятой — спокойствию), затем дзэн-буддизмом, который он в 1951[?] изучал под руководством знаменитого проповедника Дайсэцу Судзуки (Suzuki, 1870—1966). Под влиянием дзэн К. начал особенно ценить случайное, непроизвольное, непредсказуемое. Важную роль в творчестве К. стала играть древнекитайская гадательная «Книга перемен» (И-цзин), использование которой предполагает случайный отбор из множества равноценных возможностей. С помощью «Книги перемен» определяются параметры отдельных звуковых событий (высота, длительность, громкость) и порядок этих событий в ряде опусов К., начиная с Концерта для подготовленного фп. с камерным оркестром и «Музыки перемен» для фп. Эти композиции К. — первые в послевоенной музыке образцы *алеаторики* (в терминах К. — «неопределенности» [indeterminacy]). Стремясь исключить момент преднамеренного отбора, К. сочинял для 12 по-разному настроенных радиоприемников («Воображаемый пейзаж № 4») и для 42 любых одновременно звучащих магнитофонных записей («Воображаемый пейзаж № 5»). Принцип «минимизации» авторской воли естественным образом привел К. к одной из его самых известных концепций — «4'33''» (4 минуты 33 секунды) в 3 частях для фп. или любого другого инструмента. Название указывает на время, в течение которого исполнитель должен находиться на сцене, глядя в ноты (а при переходе от одной «части» к другой закрывая и вновь открывая их), но не извлекая из своего инструмента никаких звуков и, т. о., не оставляя публике иного выбора, кроме как вслушиваться в звуки, спонтанно возникающие в помещении. Первоначально К. предполагал озаглавить пьесу «Безмолвная молитва» (Silent Prayer); в основе ее замысла — дзэн-буддийская эстетика духовного безмолвия, освобождающего душу для божественных воздействий.

Пьеса «4'33''» осталась самым радикальным опытом К. по самоустранению от авторской ответственности. Обычно К. сам отбирал основной звуковой материал, фиксировал временны́е соотношения и определял общий «профиль» композиции, предоставляя исполнителям свободу действий во всем, что касается реализации разработанного таким образом плана. После «4'33''» в арсенале К. появились новые способы нотации: нанесение нотного рисунка по случайно выявленным неровностям в фактуре бумаги (пьесы серии «Музыка для фп.»), использование условных фигур и словесных указаний, которые исполнитель может толковать по своему разумению (Concert для фп. с оркестром, «Ария» и др.), совмещение случайно отобранных прозрачных листков, на один из которых нанесены линии, на другой — точки (Variations II и др.). Заметное место в творчестве

К. 1960-х заняли театрализованные акции или «события» (т. н. *хеппенинги*, от англ. happening), состоящие в публичном выполнении простых бытовых или нарочито бесцельных действий, далеко не всегда сопровождаемых каким бы то ни было музицированием. Развитие хеппенингов принимает непредсказуемый оборот (HPSCHD, Musicircus и др.), инструкции к ним могут быть крайне лаконичны или расплывчаты (так, опус, озаглавленный Variations III, предназначен для «любого числа лиц, выполняющих любые действия»). Подобного рода акции К. нередко, особенно в Европе, воспринимались как бред или издевательство. С точки зрения философии, которую исповедовал и провозглашал К., они оправданы постольку, поскольку ликвидируют качественное различие между созданием произведения искусства и другими видами человеческой деятельности. Художник, по К., должен отказаться от претензии быть творцом новых миров; задача художника заключается в том, чтобы приспособиться к реальному миру и принять его таким, каков он есть. Созданное в 1969 «Дешевое подражание» для фп. (впоследствии оркестрованное) — одно из немногих произведений этого периода, записанных традиционным способом. Звуковой материал пьесы ограничивается одноголосной линией, основанной на музыке *«Сократа»* Сати — композитора, который был близок К. некоторыми обстоятельствами своей биографии (такими, как отсутствие систематического музыкального образования и связанные с этим дефекты композиторской техники, длительное существование на периферии музыкальной жизни), склонностью к тихой, простой и статичной музыке, своеобразным юмором и «квиетистским», созерцательным отношением к миру. С 1970 К. неоднократно (в «Книгах песен» и др.) воздавал дань другому духовному предшественнику — Генри Дэвиду Торо, мыслителю-квиетисту и анархисту XIX в., автору книги «Уолден, или Жизнь в лесу» и эссе «О долге гражданского неповиновения». Еще один предмет привязанности позднего К. — Джеймс Джойс, чья загадочная, иррациональная книга «Поминки по Финнегану» явилась источником идей для электронной музыки К. с каламбурным названием Roaratorio. У позднего К. недетерминированные «партитуры» и акции наподобие «Европер» (их музыкальный материал представляет собой конгломерат случайно отобранных отрывков из классических опер, а различные аспекты постановки определяются указаниями «Книги перемен») соседствуют с опусами, нотированными более или менее внятно, но чрезвычайно простыми по материалу (таковы в основном 43 пьесы для 1—108 исполнителей [«пьесы-числа», 'number' pieces], созданные им в течение 5 последних лет жизни), а также с «пьесами» для природных предметов — растений, раковин и т. п.

С 1949 К. часто выступал в Европе и США как лектор и исполнитель. Влияние К. на молодое поколение *авангарда* было весьма значительным (об этом красноречиво свидетельствует хотя бы его опубликованная переписка с молодым *Булезом*). Его визит в *Дармштадт* (1958) стимулировал существенную переоценку ценностей среди европейских авангардистов. Популярность К. в интеллектуальных кругах Запада достигла пика в 1960-х, когда потребность в альтернативах ценностям т. н. буржуазной цивилизации ощущалась особенно сильно. В к[ругу] сподвижников и единомышленников К. входили му[зы]канты *Фелдман* (чье обратное влияние на К. чувству[ется] в «пьесах-числах», написанных уже после смерти м[олодо]го коллеги), *Браун, Тюдор, Янг, Жевски,* Крисчен В[олфф] (Wolff, p. 1934), Гордон Мамма (Mumma, p. 1935), я[понс]кий композитор Тоси Итиянаги (Ichiyanagi, p. 19[33]), упомянутый выше Каннингем, известные художни[ки]-экспериментаторы Роберт Раушенберг (Rauschenb[erg], 1925—2008) и Джаспер Джонс (Johns, p. 1930). К. — [авто]р нескольких книг, содержащих тексты самого ра[зно]го рода, в т. ч. образцы фигуративной поэзии (т. н. ме[ло]стихи), а также множества графических работ и акв[а]лей. Славился также как знаток грибов, выступал с л[ек]циями по микологии.

Для пения: ранние вок. пьесы (1933—38); «Навсегда и в[се]солнца» (Forever and Sunsmell), гол. и 2 уд., сл. э. э. камми[нгс] (1942); «Прелестная вдовушка 18 лет» (The Wonderful Wido[w] Eighteen Springs), гол. и фп., сл. Дж. Джойса (1942); «Она сп[ит]» (She is Asleep), гол. и подгот. фп. (1943); «Соло для голос[а]» (Solo for Voice 1, 1958); «Ария» (Aria), 1 гол. (1958); «Соло [для] голоса-2» (Solo for Voice 2), 1 или неск. гол. (1960); «Книг[и] песен» (Song Books), соло для голоса 3—92 (1970); «Гимны и [ва]риации» (Hymns and Variations), 12 гол. с электр. усиле[нием] (1979); «Литания для кита» (Litany for the Whale), 2 гол. (1[979]); Nowth upon Nacht, 1 гол. и фп., сл. Дж. Джойса (1984); «Со[бра]ние скал» (A Collection of Rocks), двойной хор, орк. без д[ири]жера (1984); Ryoanji, голоса, фл., гоб., трбн., кб., уд. и мая. [ф.] (1985); «Европеры» 1 и 2 (Europeras 1, 2), 19 гол., 27 инстру[мен]талистов, магн. (1987); 4 соло для гол. (1988); «Европеры» 3 [и] (Europeras 3, 4), 6 гол., 2 фп., 12 виктрол, магн. (1990); «Евр[опе]ра-5» (Europera 5), 2 гол., фп., виктрола, магн. или ТВ, или [ра]дио (1991); муз. сопров. к спект. танц. трупп; др. пьесы.

Для 1 или неск. подгот. фп.: «Вакханалия» (Bacchanale, 19[41]); «Опасная ночь» (The Perilous Night, 1944); «Прелюдия для ме[ди]тации» (Prelude for Meditation, 1944); «Книга музыки» (A Boo[k of] Music), 2 подгот. фп. (1944); 3 танца, 2 подгот. фп. (1945); «М[уз]ыка для Марселя Дюшана» (Music for Marcel Duchamp, 19[47]); «Сонаты и интерлюдии» (Sonatas and Interludes, 1946—[48]); 2 пасторали (1952); муз. сопров. к спект. танц. трупп; др. пье[сы].

Для 1 или неск. обычных фп.: 2 пьесы (1935, 2/1974); «По[ис]к» (Quest, 1935); «Метаморфоза» (Metamorphosis, 1938); «Ко[мна]та» (A Room, 1943); 2 пьесы (1946); «Времена года» (The S[ea]sons), муз. балета, фп. или орк. (1947); «Музыка перемен» (M[u]sic of Changes), в 4 тетрадях (1951); «Семь хокку» (7 H[aik]u, 1952); «Музыка для фп.» 1—84 (Music for Pf 1—84, 1952—[56]); «Водная музыка» (Water Music) для пианиста и разных пре[дме]тов (1952); «Зимняя музыка» (Winter Music), 1—20 фп. (19[57]); «Дешевое подражание» (Cheap Imitation, 1969); «Южные э[тю]ды» (Études australes, 1975); «Северные этюды» (Études boré[ales]), фп. или влч. (1978); «Непрерывное танго» (Perpetual Ta[ngo], 1984); Aslsp (1985); «Качание» (Swinging, 1989); муз. сопро[в.] спект. танц. трупп; «пьесы-числа» (см. раздел «Др. инстр. муз[ыка]» и др. произв.

Для уд.: Квартет (1935); «Первая конструкция (в метал[ле]» (First Construction [in Metal]), 6 исполн. (1939); «Вторая конс[тру]кция» (Second Construction), 4 исполн. (1940); «Музыка г[ос]тиной» (Living Room Music), уд. и говорящий квартет, [1941]

[1] Поэт настаивал на том, чтобы его фамилия и инициалы писа[лись] со строчной буквы.

(1940); «Третья конструкция» (Third Construction), 4 ис- (1941); «Двойная музыка» (Double Music), совместно с соном, 4 исполн. (1941); «Воображаемый пейзаж № 2» inary Landscape no. 2), 5 исполн. (1942); «Воображаемый № 3» (Imaginary Landscape no. 3), 6 исполн. (1942); in Us, 4 исполн. (1942); «Музыка для четверых» (Music Four, 1984); «Хокку» (Haikai), гамелан (1986); муз. сопров. к танц. трупп; «пьесы-числа» (см. раздел «Др. инстр. муз.»); есы.

Др. инстр. муз.: ранние пьесы для разл. инстр. (1933–38); 2 подгот. фп. и 2 трио уд. (1943); Ноктюрн, скр. и фп. «Времена года» (The Seasons), муз. балета, орк. или фп. Стр. квартет (1950); 6 мелодий, скр. и клавишный инстр. Концерт для подгот. фп. с кам. орк. (1951); Concert for с орк. (1958, включает ad lib. пьесы «Ария» [для гол.] и Mix [для магн.]); «Хокку» (Haiku), любые инстр. «Атлас звездного неба» (Atlas eclipticalis), любой анс. из стр. (1962); «Дешевое подражание» (Cheap Imitation), (1972); Renga, 78 инстр. или гол. (1976); «Квартеты 1–8» tets I–VIII), орк. (1976); «Хоралы» (Chorals), скр. (1978); рные этюды» (Études boréales), вл. или фп. (1978); «Фри- кие этюды» (Freeman Etudes), скр. (1978–80); 30 пьес орк. (1981); 30 пьес для стр. квартета (1983); «Сувенир» венир), орг. (1983); «Музыка для большего [числа]» (Music), кам. анс. непостоянного состава (1984–87); «пье- сла» ('number' pieces): 43 пьесы для 1–108 музыкантов, ленные по числу исполнителей (1987–92); др. произв.

Электр. муз.: «Воображаемый пейзаж № 1» (Imaginary Land- no. 1), 2 граммофона, вращающихся с разной скоростью, тарелка (1939); «Воображаемый пейзаж № 4» (Imaginary scape no. 4), 12 радиоприемников (1951); «Воображаемый № 5» (Imaginary Landscape no. 5), любые 42 записи Williams Mix, магн. (1952); «Речь-1955» (Speech 1955), оприемников и диктор (1955); Radio Music, 1–8 радио- ников (1956); Fontana Mix, магн. (1958); Cartridge Music, с электр. усилением (1960); Rozart Mix, магн. (1965); CHD, 7 клав. с электр. усилением, 1–51 магн. (1969, при *Хиллера*); «Птичья клетка» (Bird Cage), 12 магн. (1972); ста. мал. орк. и магн., 3 дирижера (1973); «Лекция о пого- (Lecture on the Weather), 12 гол., магн. (1975); Roaratorio, an Circus on Finnegans Wake, магн. (1979); Etcetera 2/4 ras, орк. и магн. (1985); Essay, магн. (1986); др. произв.

Для неопред. исполн. и составов: «4'33''» для любого инстр. Variations I–VII (1958–66); «Театральная пьеса» (Theatre 1–8 исполн. (1960); «0'00''», соло для любого исполн. Musicircus (1967); Apartment House 1776 (1976); «Теле- и птицы» (Telephones and Birds), 3 исполн. (1977); «Шот- ий цирк» (Scottish Circus, 1990); др. произв.

«Музыка для карийона» (Music for Carillon) № 1–5 (1952–67). «В поисках утерянной тишины» (Alla ricerca del silenzio per-) для подгот. поезда (1977).

Осн. лит. работы: Silence («Безмолвие») (Middletown, CT, Diary: Part III («Дневник, часть 3») (New York, 1967); A from Monday («Год с понедельника») (Middletown, CT, Diary: Part IV («Дневник, часть 4») (New York, 1968); Words: Writings '73–78 («Пустые слова: писания 1973– Middletown, CT, 1979); Themes and Variations («Темы и ва- ») (New York, 1982); X: Writings '79–82 («X: писания –82») (Middletown, CT, 1983); I–VI (Cambridge, MA, 1990); osition in Retrospect («Композиция в ретроспективе») idge, MA, 1993); R. Kostelanetz, ed. John Cage, Writer: Previously Uncollected Pieces (Джон Кейдж как писатель: разрозненные отрывки») (New York, 1993).

Лит.: R. Kostelanetz, ed. John Cage (New York, 1970); M. Nyman, Experimental Music: Cage and Beyond (New York, 1974, 2/1999); D. Charles, Gloses sur John Cage (Paris, 1978); P. Griffiths, Cage (New York, 1981); P. Gena, J. Brent, eds. A John Cage Reader: in Celebration of his 70th Birthday (New York, 1982); R. Kostelanetz, ed. Conversing with Cage (New York, 1988); J.-J. Nattiez, éd. Pierre Boulez, John Cage: Correspondance et documents (Winterthur, 1990); John Cage I // Musik-Konzepte, 1990 (спец. вып.); D. Revill, The Roaring Silence: John Cage, a Life (New York, 1992); J.-Y. Bosseur, John Cage (Paris, 1993); R. Kostelanetz, ed. Writings About John Cage (Ann Arbor, 1993); Г. Супонева. Проблемы нотации в музыке XX века. Н. Дроздецкая. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни (М., 1993); J. Pritchett, The Music of John Cage (Cambridge, 1993); M. Perloff, C. Junkerman, eds. John Cage: Composed in America (Chicago, 1994); J. Retallack: MUSICAGE. Cage Muses on Art Music Poetry (Middletown, CT, 1995); R. Kostelanetz, John Cage (ex)plain(ed) (New York, 1996); «Позволить звукам быть только звуками...» О творчестве Джона Кейджа // Муз. академия, 1997, 2 (подборка включает рус. пер. 3 текстов К.); C. Shultis, Silencing the Sounded Self: John Cage and the American Experimental Tradition (Boston, 1998); John Cage II // Musik-Konzepte, 2000 (спец. вып.); S. Johnson, The New York Schools of Music and Visual Arts (New York, 2002); Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения, сб. ст. (М., 2004); P. Dickinson, ed. Cage Talk. Dialogues with and about John Cage (Woodbridge, 2006); Е. Дубинец. Made in the USA: Музыка — это все, что звучит вокруг (М., 2006, включает рус. пер. 6 текстов К.); М. Переверзева. Джон Кейдж. Жизнь, творчество, эстетика (М., 2006); О. Манулкина. Американские композиторы XX века (СПб., 2007).

Кёйкен (Kuijken). Бельгийские музыканты, братья, специалисты по *аутентичному исполнению* музыки XVII–XVIII вв. Виланд К. (р. 31.8.1938, Дилбек) — виолончелист и гамбист, учился в консерваториях Брюгге и Брюсселя, играл в ансамбле современной музыки Musiques nouvelles, в ансамбле старинной музыки Alarius Ensemble (1959–72) и в составе семейного трио. Как и другие члены семьи К., постоянно работает с *Леонхардтом*. С начала 1970-х преподает в консерваториях Бельгии и Нидерландов, ведет классы высшего исполнительского мастерства.

Сигисвальд К. (р. 16.2.1944, Дилбек) — скрипач, гамбист и дирижер, учился там же и играл в тех же ансамблях, что и его старший брат. В 1972 основал и возглавил оркестр старинной музыки La Petite Bande («маленькая банда [инструментальный ансамбль]», франц.), которым обычно дирижирует со своего концертмейстерского пульта. Первоначальной задачей оркестра была запись опер Люлли (в свое время руководившего одноименным ансамблем при дворе Людовика XIV), в дальнейшем с участием La Petite Bande были записаны произведения других французских композиторов (в т. ч. Рамо), оперы Генделя, кантаты и Страсти Баха, оперы Моцарта, оратории Гайдна, оркестровая музыка от Георга Муффата до Моцарта. Оркестр выступает и записывается также п/у Леонхардта (непревзойденные «Страсти по Матфею» 1989 года и др.). Сигисвальд К. дирижирует и другими коллективами, специализирующимися

на музыке барокко и раннего классицизма, в т. ч. *Оркестром Века Просвещения*. Выступает и записывается как скрипач-солист (среди самых известных работ — сольные сонаты и партиты Баха и его же сонаты для скрипки и клавира с Леонхардтом), в 1971—96 преподавал игру на барочной скрипке в Гаагской консерватории; с 1993 — профессор Брюссельской консерватории.

Бартольд К. (р. 8.3.1949, Дилбек) — флейтист, учился там же и в Гааге у *Брюггена;* играет в ансамблях старинной музыки и в семейном трио, выступает как солист, в т. ч. на продольной флейте. Преподает игру на барочной флейте в Гаагской и Брюссельской консерваториях.

Кёкле́н (Koechlin), Шарль (Луи Эжен) (27.11.1867, Париж, — 31.12.1950, Ле-Канадель). Французский композитор. Происходил из известной семьи эльзасских промышленников, готовился стать офицером и начал серьезно заниматься музыкой только после того, как от военной карьеры пришлось отказаться по состоянию здоровья. В 1890—97 учился в Парижской консерватории, где до 1896 его педагогом по композиции был Ж. Массне, затем — Г. Форе (по просьбе последнего К. оркестровал его музыку к драме М. Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда», 1898). Дружил с *Дебюсси* (в 1913 частично оркестровал его балет «Камма»), *Равелем* и *Шмиттом*. Вместе с двумя последними при поддержке Форе в 1909 основал Независимое музыкальное общество (Société Musicale Indépendante) для пропаганды современной французской музыки прогрессивного направления. При жизни был известен преимущественно как музыковед (автор монографий о Дебюсси и Форе, учебников, работ по теории музыки и др.) и педагог (самый известный из его учеников — *Пуленк*). Между тем наследие К. включает свыше 200 опусов, весьма многообразных в жанровом и стилистическом отношениях. Смолоду К. был увлечен творчеством английского писателя Редьярда Киплинга и между 1899 и 1940 написал несколько оркестровых произведений по мотивам его «Книги джунглей». По этим партитурам можно судить о характере творческой эволюции К. Ранние «Три стихотворения из „Книги джунглей“» для певцов-солистов, хора и оркестра всецело принадлежат французской романтической традиции и стилистически родственны творчеству Форе и раннего Дебюсси. Более поздний «Весенний гон» решен в форме масштабной, пышно оркестрованной, насыщенной контрастами и не лишенной иллюстративных моментов импрессионистской симфонической поэмы в 4 частях (близкая параллель — «римские» поэмы *Респиги*). Поэмы «Медитация Пурана Бхагата» и «Закон джунглей» стилизованы в архаическом духе (диатоника, медленное движение ровными длительностями, скупая фактура); экзотический колорит подчеркивается использованием бесполутоновых ладов и звучаниями гонга. Наконец, в пьесе «Бандарлоги» (подзаголовок — «обезьянье скерцо») язвительно пародируются современные течения, в т. ч. *додекафония* и *неоклассицизм*, а также, по-видимому, стиль *Мессиана*. Лирическая и юмористическая стороны дарования К. своеобразно воплотились в его «Симфонии семи звезд» — своего рода портретной галерее Голливуда — и в многочисленных миниатюрах, посвященных различным кинозвездам. В некоторых партитурах К. отражены его коммунистические симпатии, в иных — любовь к Баху, интерес к старинным ладам и к *политональности* (его битональная Соната для альта и фп., посвященная *Мийо*, оказала серьезное влияние на раннее творчество последнего). Непрактичность К. и его нежелание идти на компромиссы явились причиной недостаточно серьезного отношения современников к его творчеству. За последние десятилетия отношение к К. заметно изменилось, и теперь не его музыка достаточно широко исполняется и записывается, а сам он признан как оригинальный и значительный (хотя и весьма неровный) мастер, сохранивший верность исконно французским эстетическим идеалам ясности, сдержанности и изящества, наделенный широким кругозором, не чуждый как юмора, так и высокой духовности.

Осн. произв. для театра: «Иаков у Лавана» (Jacob chez Laban), библейская пастораль соч. 36 (1908, пост. 1925, Париж); «Старинный лес» («Старинные танцы») (La forêt païenne [Danses antiques]), балет соч. 45 (1908—20, пост. 1925, Париж).

Осн. произв. для орк.: «Вдали» (Au loin), симф. поэма соч. 3 (1900); «Лес» (La forêt), симф. поэма в 2 частях: «День» (Le jour) соч. 25 (1897—1906) и «Ночь» (La nuit) соч. 29 (1896—1907); «Море, ночью» (En mer, la nuit), симф. поэма соч. 27 по Г. (1899—1904); «Осень» (L'automne), симф. сюита соч. 30 (1906); «Классическая Вальпургиева ночь» (Nuit de Walpurgis classique), симф. поэма соч. 38 по П. Верлену (1901—); Баллада для фп. с орк. соч. 50bis по Г. Гейне (1911—19); симфония соч. 57bis (1911—15); «Персидские часы» (Les heures persanes), сюита соч. 65bis (1913—21); «Весенний гон» (La course de printemps), симф. поэма соч. 95 по 2-й «Книге джунглей» Р. Киплинга (1908—27); «К звездному своду» (Vers la voûte étoilée), симф. поэма соч. 129 (1923—33); «На дальних морях» (Sur les flots lointains), симф. поэма соч. 130 (1933); «Симфония семи звезд» (Seven Stars' Symphony) соч. 132 (1933); «Симфония гимнов» (Symphonie d'hymnes, 1936); «Медитация Пурана Бхагата» (La méditation de Purun Bhagat), симф. поэма соч. по 2-й «Книге джунглей» Киплинга (1936); «Неопалимая купина» (Le buisson ardent), симф. поэма по «Жан-Кристофу» Р. Роллана в 2 частях: соч. 171 (1938) и 203 (1945); «Закон джунглей» (La loi de la jungle), симф. поэма соч. 175 по Киплингу (1939—40); «Бандарлоги (обезьянье скерцо)» (Les bandar-log [Scherzo des singes]), симф. поэма соч. 176 по Киплингу (1939—40); «Музыкальное приношение на имя BACH» (Offrande musical sur le nom de BACH) для фп., орг. и орк. соч. 187, в 12 ч. (1942—46); «Силуэты из комедии» (Silhouettes de comédie), 12 пьес для фаг. с орк. соч. 193 (1942—43); 2-я симф. соч. 196 (1943—44); «Доктор Фабриций» (Le docteur Fabricius), симф. поэма по Ш. Дольфюсу (1941—46); Партита для орк. орк. соч. 205 (1945—46).

Вок. муз.: «Три стихотворения из „Книги джунглей“» (Trois poèmes du 'Livre de la Jungle') для м.-сопр., тен., бар., хора и орк. соч. 18, сл. Р. Киплинга во франц. пер. (1899—19); «15 мотетов в архаическом стиле» (15 motets de style archaïque) для хора и квартета дер. дух. соч. 225 (1949); многочисл. хоровые песни для гол. с фп.

Осн. произв. для 1—7 инстр.: 1-й стр. квартет соч. 51 (19… 13); Соната для фл. и фп. соч. 52 (1911—13); Соната для ал… фп. соч. 53 (1902—15); 2-й стр. квартет соч. 57 (1911—15); … ната для гоб. и фп. соч. 58 (1911—16); 5 сонатин для фп. со… (1915—16); «Сухопутные и морские пейзажи» (Paysages…

...), 12 пьес для фп. соч. 63 (1915—16); Соната для скр. и ... 64 (1916); Соната для влч. и фп. соч. 66 (1917); Соната ... и фп. соч. 70 (1918—25); Соната для фаг. и фп. соч. 71 ... 3-й стр. квартет соч. 72 (1917—21); Соната для 2 фл. ... 5 (1918—20); 1-й фп. квинтет соч. 80 (1908—21); 1-я сона... клар. и фп. соч. 85 (1923); 2-я соната для клар. и фп. ... (1923); 4 новые сонатины для фп. соч. 87 (1923—24); ... для стр. или дер. дух. соч. 92 (1924); «Старый сельский до... (L'ancienne maison de campagne), 12 пьес для фп. соч. 124 ...-33); «Весна» (Primavera) для фл., арфы и стр. трио ... 36 (1936); Септет для дух. соч. 165 (1937); 15 этюдов для ... фп. соч. 188 (1942—43); «Песни нектара» (Les chants de ...). 3 тетради по 32 пьесы для фл. и фп. соч. 198—200 ... 11 монодий для дер. дух. соч. 216 (1947—48); Соната для ... соч. 221 (1949); «Весна-2» (Primavera II) для фл., арфы ...трио соч. 223 (1949).

... в т. ч. учебники контрапункта (Précis des règles du ...point [Paris, 1926]), гармонии (Traité de l'harmonie, I—III ... 1927—30]), теории музыки (Théorie de la musique [Paris, ... и инструментовки (Traité de l'orchestration, I—IV [Paris, ...—59]), биографии Дебюсси и Форе (обе опубл. 1927); мно... статьи.

... R. Orledge. Charles Koechlin (1867—1950): his Life and ... (London, 1989, 2/1995).

Кеменн (Kelemen), Милко (р. 30.3.1924, Подравска-Сла... Хорватский композитор. Учился в Загребской ... музыки, в 1954—55 продолжил образование в ...ской консерватории под руководством *Мессиана* ... Обена (Aubin, 1907—1981), в 1960—61 совершен... ...ся у *Фортнера* во Фрайбургской ВМШ. В 1961 ... *Загребское биеннале* современной музыки (по... президент с 1981). В середине 1960-х обосновал... Германии, работал в мюнхенской электронной сту... фирмы Siemens (1966—68), преподавал (в 1973— ... профессор композиции Штутгартской ВМШ). ...е творчество К. развивалось под знаком *неоклас...ма* и фольклора, учеба у Фортнера побудила К. об...ться к *додекафонии* и другим современным техни... со временем он пришел к более свободной манере, ...рую именует «осложненной простотой». В своем ...м творчестве К. опирается на концепции К. Г. Юн... «осложненная простота» К. — это воплощение пер...го, «архетипического» содержания общечелове...ой психической субстанции (Юнг назвал ее «кол...ным бессознательным») с использованием всего ...ала средств современной музыкальной выразi...ности. «Архетипичность» музыки, по мнению К., — ...е высокой этической ценности. К. сочиняет опе...леты, музыку для оркестра и для различных инст...ментальных составов, электронную музыку. Среди ...ачительных работ — одноактная опера («музы... сцена») «Новый жилец» (Der neue Mieter) по ...е классика «театра абсурда» Эжена Ионеско (1962, ... 1964, Мюнстер), опера в 2 актах «Осадное положе... (Der Belagerungszustand) по пьесе Альбера Камю ...6—69, пост. 1970, Гамбург), мультимедийный ба... опера Apocalyptica на либретто Фернандо Аррабаля ...73—78, сценическая премьера 1982, Дрезден) и муль...медийная оратория Salut au monde («Привет миру») ...стова Уолта Уитмена. Последнее произведение К. за-

думал еще в 1953, — уитменовский «привет» Земле и человечеству, всем народам и религиям, был воспринят им как своего рода новая Библия, — но завершил только в 1998; текст оратории поется на 30 языках. В 1999 в Загребе был поставлен балет К. «Дом Бернарды Альбы» (Dom Bernarde Albe) по пьесе Ф. Гарсиа Лорки.

Кемпе (Kempe), Рудольф (14.6.1910, Нидерпойриц, — 12.5.1976, Цюрих). Немецкий дирижер. Учился в Дрезденской ВМШ. Профессиональную деятельность начал как гобоист (в 1928—35 — первый гобой *Гевандхауз-оркестра*). Дирижерский дебют К. состоялся в 1935 за пультом Лейпцигской оперы. В 1950—52 К. был музыкальным руководителем *Дрезденской гос. оперы*, в 1952—54 — *Баварской гос. оперы*. В 1961—75 (с перерывом) возглавлял *Королевский ФО* (Лондон), в 1965—72 — оркестр Тонхалле (Цюрих), в 1967—76 — Мюнхенский ФО, а с 1975 — СО *Би-Би-Си*. Выступал также в *Венской гос. опере*, *Метрополитен-опера*, театре *Ковент-Гарден*, на *Зальцбургских фестивалях*, в *Байройте*, работал с *Берлинским ФО*, *Дрезденской гос. капеллой* и др. Репутация К. как динамичного, чуткого и надежного интерпретатора немецкой классики, прежде всего Вагнера и *Штрауса*, подтверждается его превосходными студийными записями «Лоэнгрина» и «Майстерзингеров», *«Ариадны на Наксосе»* и всех оркестровых произведений Штрауса.

Кемпф (Kempff), Вильгельм (25.11.1895, Йютербог, — 23.5.1991, Позитано). Немецкий пианист. Происходил из семьи лютеранских церковных музыкантов, учился у своего отца, затем в Берлине (в т. ч. у учителя *Рубинштейна* Генриха Барта [Barth, 1847—1922]) и Потсдаме. Концертировал с 1916, первоначально также как органист. После 1-й мировой войны выступал во многих странах Старого и Нового света, однако в Великобритании дебютировал только в 1951, а в США — в 1964. В 1924—29 возглавлял Штутгартскую ВМШ, позднее давал уроки высшего мастерства в Потсдаме (1931—41) и Позитано близ Неаполя (с 1957); среди его учеников — известные пианисты Йорг Демус (Demus, p. 1928) и Джон Лилл (Lill, p. 1944). В 1981 прекратил исполнительскую деятельность. Прославился как интерпретатор австро-немецкой классики от Баха и Моцарта до Брамса. Игра К. отличалась естественной и ясной артикуляцией, эмоциональной сдержанностью, а в лучших образцах — редкой интенсивностью духовного переживания, которая компенсировала известные недостатки его техники. Среди выдающихся документов, запечатлевших искусство К.-солиста, — сделанные в 1950—60-х записи «Гольдберг-вариаций» Баха (хотя с точки зрения критериев *аутентичного исполнения* эта работа 1969 года не выдерживает критики, ей невозможно отказать в обаянии), нескольких концертов Моцарта, всех сонат и концертов и некоторых мелких пьес Бетховена, всех завершенных сонат, экспромтов и «Музыкальных моментов» Шуберта, поздних миниатюр Брамса; менее удачны его записи ряда опусов Шумана, а также Шопена, где его манера иногда кажется старомодно прозаичной. Надежный и чуткий ансамблист, К. выступал с такими музыкантами, как *Касальс*, *Куленкампф*, *Менухин*, Х. *Шеринг*, *Фурнье*, скрипач Вольфганг Шнайдерхан

(Schneiderhan, 1915—2002); вместе со Шнайдерханом и Менухиным он записал все скрипичные сонаты Бетховена, с Фурнье — его же сонаты для виолончели, а с Шерингом и Фурнье — его же трио. Перу К. принадлежат транскрипции для фп. (в т. ч. хоральных прелюдий Баха), оперы, симфонии, концерты и произведения других жанров.

Кёниг (Koenig), Готфрид Михаэль (р. 5.10.1926, Магдебург). Немецкий композитор и теоретик электронной и компьютерной музыки. В 1947—51 учился в Детмольдской ВМШ, в т. ч. композиции у Гюнтера Биаласа (Bialas, 1907—1995), посещал летние курсы новой музыки в *Дармштадте*, где под влиянием *Аймерта* и физика Вернера Майера-Эпплера (Meyer-Eppler) заинтересовался перспективами использования электроники в музыкальном творчестве. В 1953—54 изучал музыкальную технологию в Кёльнской ВМШ, затем (до 1964) работал в Студии электронной музыки Западногерманского радио, оказывал техническую поддержку *Штокхаузену*, *Кагелю*, *Лигети* и др. Изучал также основы программирования в Боннском университете. В 1962—64 преподавал в Кёльнской ВМШ, затем — в Утрехтском университете (Нидерланды), где до 1986 возглавлял студию электронной музыки и сформированный на ее базе Институт звука (Institute of Sonology, ныне в Гааге). За эти годы разработал программы Project 1 и Project 2, позволяющие формализовать процесс создания композиций в серийной и других техниках, и программу Sound Synthesis Program (SSP), предназначенную для синтеза звуков, не имеющих аналогов среди обычных инструментальных тембров. В 1987 обнародовал программу Project 3. Компьютерные программы служат К. не только для генерирования электронных композиций, но и для отбора и систематизации материала при создании оркестровой и камерно-инструментальной музыки. У К. учились многие композиторы, работающие с синтезированным звуком и записанными на пленку шумами, в т. ч. швейцарский композитор Пьер Марьетáн (Mariétan, p. 1935), новозеландский композитор Аннеа Локвуд (Lockwood, p. 1939) и *Бёмер*.

Ки. Ästhetische Praxis («Эстетическая практика»), собрание муз.-теор. работ, в 3 томах (Saarbrücken, 1991, 1992, 1993), с 2 дополнениями (1999, 2002).

Лит.: Gottfried Michael Koenig // Musik-Konzepte, 66 (1989); S. Fricke, Hrsg. Gottfried Michael Koenig. Parameter und Protokolle seiner Musik (Saarbrücken 2004).

Кёрзон (Curzon), сэр Клиффорд (Майкл) (18.5.1907, Лондон, — 1.9.1982, там же). Английский пианист. Учился в Королевской академии музыки (Лондон). В 1923 дебютировал в Променад-концертах п/у *Вуда*. В 1928—30 совершенствовался в Берлине у *Шнабеля*, затем до 1932 жил в Париже, где продолжил свое образование под руководством *Ландовской* и *Буланже*. С начала 1930-х концертировал во многих странах; распорядок выступлений К. никогда не был особенно насыщенным, что отчасти объясняет его сравнительно малую известность за пределами Великобритании. Хотя в репертуаре К. фигурировала романтическая виртуозная музыка, в т. ч. Соната h-moll Листа и 1-й концерт Чайковского, он, как и его учитель Шнабель, тяготел прежде всего к венс[ким] классикам и Брамсу. Благородно-сдержанная ма[нера] игры К., его неповторимое мастерство фразировки [ярче] ще запечатлены в его записях поздних концертов [Моцарта] царта (в т. ч. п/у *Бриттена*), экспромтов, «Музыка[льных] ных моментов», квинтета «Форель», последней со[наты] ты Шуберта, 4-го и 5-го концертов Бетховена (в [п/у] п/у *Кнаппертсбуша*), 1-го концерта Брамса (с *Сэ*[ром] и др. К. первым исполнил ряд опусов современных б[ритан]танских композиторов.

Кёркпатрик (Kirkpatrick), Ралф (Леонард) (10.6.1911, [Сприн]оминстер, Массачусетс, — 13.4.1984, Гилфорд, Кон[нек]тикут). Американский клавесинист и пианист. Учи[лся в] Гарварде, Париже (у *Ландовской*, а также у *Булан*[жер]недолго также в Англии у *Долмеча* и в Германии, в т. [ч.] органиста и клавесиниста, будущего кантора лейп[цигс]ской Томаскирхе Гюнтера Рамина (Ramin, 1898—1[956]). Как клавесинист дебютировал в 1930, как исполн[итель] на клавикорде — в 1946. В 1940—76 преподавал иг[ру на] старинных клавишных инструментах, в т. ч. в Йельс[ком] университете (среди учеников — *Кристи*). Репертуа[р] включал музыку разных эпох, от Баха до *Кауэлла*, [Пар]*тера* (чей Двойной концерт для клавесина, фп. и [двух] мерных оркестров посвящен К.) и *Харрисона*. Особ[ые] велики заслуги К. перед Доменико Скарлатти. О[н] только возродил к концертной жизни многие со[чине]ния Скарлатти, но и написал фундаментальную моно[гра]фию о композиторе, включающую научно выверен[ный] каталог его произведений. Номера сонат Скарлат[ти по] каталогу К. предваряются буквами Kk. Многие одн[о]нальные сонаты К. объединил в пары, полагая, что С[кар]латти мыслил свои сонаты двухчастными. Дискогр[афия] К., помимо клавирной музыки Баха, сонат Скарл[атти], произведений Пёрселла, Рамо, Куперена и других [ба]рочных мастеров, а также композиторов XX в., вкл[ючает] ет несколько концертов и сонат Моцарта на молото[чковом] вом фп. и партию клавесина в записи *«Похождени[я] весы»* Стравинского п/у автора (1953).

Осн. кн.: Domenico Scarlatti (Princeton and London, [1953]неоднокр. переизд.); Interpreting Bach's Well-Tempered [Cla]vier: a Performer's Discourse of Method (New Haven and Lo[ndon] 1984).

Кинг (King), Джеймс (Эмброс) (22.5.1925, Додж-С[ити], Канзас, — 20.11.2005, Нейпле, Флорида). Американ[ский] певец (тенор). Начинал свою карьеру как баритон, [из]менил амплуа к концу 1950-х. Международный деб[ют] состоялся в 1961 (Каваралосси во Флоренции). В [1965] К. поступил в труппу *Немецкой оперы*, в том же год[у] бютировал в Зальцбурге, между 1963 и 1968 — так[же в] *Венской гос. опере*, *Байройте*, *Метрополитен-опер[е]*, *Скала*. Был широко востребован как исполнитель[ль]тии Флорестана и ряда партий в произведениях Ваг[нера] и *Штрауса* (Лоэнгрин, Зигмунд, Вальтер, Парсиф[аль], Эгисф в *«Электре»*, Вакх в *«Ариадне на Наксосе»*, Им[ператор] ператор в *«Женщине без тени»*). Пел также в других не[мец]ких, итальянских и французских операх (Манр[ико] Отелло, Самсон, Хозе, Пинкертон, Палестрина из [одно]именной оперы *Пфицнера* и др.). Выступал до к[онца] 1990-х. В 1984—2002 преподавал пение в Универси[тете]

Индиана. Голос К., более гибкий, чем у большинства героических теноров, с твердой баритональной основой и эффектными верхами, звучит в оперных записях 60—70-х п/у *Бёма* («Валькирия», «Фиделио», «Ариадна»), *Кубелика* («Лоэнгрин», «Парсифаль»), *Кемпе* («Аида»), *Шолти* («Валькирия»), *Булеза* («Парсифаль») и др., а также в записях *«Песни о земле»* Малера п/у *Бернстайна* и *Хайтинка*.

Музыка. В раннем (немом) кино музыка не только иллюстрировала действие, но и выполняла другую важную функцию: перекрывала шум проектора. Демонстрация немых фильмов обычно сопровождали пианисты (ср.-н. тапёры, от франц. taper — «выстукивать»), реже ансамбли или небольшие оркестры; музыкальный репертуар включал популярные пьесы, импровизации, отрывки из классики. Один из первых случаев создания оригинальной оркестровой партитуры для немого фильма — музыка Сен-Санса к картине «Убийство герцога Гиза» Андре Кальметта (1908). В редких случаях оригинальная музыкальная партитура выдвигалась на роль одного из важнейших компонентов кинематографического целого (такова музыка *Шостаковича* к немому фильму Григория Козинцева и Леонида Трауберга «Новый Вавилон», 1929).

С появлением в конце 1920-х звукового кино музыка (фонограмма) стала записываться на ту же пленку, что и весь фильм; к началу 1930-х процессы записи звуков и изображения разделились, звук стал «подгоняться» под уже записанный зрительный ряд. Вскоре наступило время реализации вытекающих отсюда возможностей. Возникло разделение К. на внутрикадровую и закадровую: первая непосредственно включена в экранное действие, вторая служит для него фоном. Многие режиссеры пытались ограничить роль музыки чисто иллюстративными эффектами, поручая как внутрикадровой, так и закадровой К. более сложную функцию комментария к сценическому движению сюжета. Сергей Эйзенштейн выдвинул концепцию «звукозрительного контрапункта», осуществляющего в трех формах: звуковой ряд либо усиливает воздействие изображения, либо противоречит тому, что происходит на экране, либо, наконец, разворачивается параллельно изображению и независимо от него. Эта классификация, развитая и обогащенная позднейшими теоретиками кино, сохраняет свое значение поныне.

Во 2-й половине 1930-х сочинение музыки для игрового и документального кино стало особой профессией, предъявляющей к композитору специфические требования, среди которых — умение точно синхронизировать звуковой ряд с визуальным и укладывать изложение и развитие музыкальных идей в строго определенные временны́е рамки, владение искусством стилевой «криптографии», способность придумывать лаконичные, легко запоминающиеся темы. На Западе музыку к раннезвуковым фильмам писали такие значительные композиторы, как *Онеггер, Мийо, Хиндемит* и *Бриттен*; с другой стороны, *Шёнбергу, Стравинскому, Варезу* не удалось найти общий язык с деятелями киноиндустрии. Крупнейшими мастерами К. «золотого века» Голливуда от середины 1930-х до 2-й половины 1950-х) были иммигранты из Европы и России Макс Стайнер (Steiner, 1888—1971), Дмитрий Тёмкин (Tiomkin, 1894—1979), *Корнгольд*, Франц Ваксман (Waxman, 1906—1967), Миклош Рожа (Rózsa, 1907—1995) и уроженцы США Алфред Ньюмен (Newman, 1900—1970) и Бернард Херрман (Herrmann, 1911—1975). Многие кинопартитуры этого периода, отражая ведущие голливудские тенденции, выдержаны в приподнятой романтической манере, насыщены драматическими контрастами и инструментованы с симфоническим размахом; в качестве средства, проясняющего зрительское восприятие, сплошь и рядом используются музыкальные лейтмотивы. Наличие броской, выразительной главной темы, а иногда и песни (или нескольких песен) стало важным компонентом успеха фильма, в т. ч. не музыкального. Новый, более прогрессивный подход к К. предлагал *Айслер*, написавший в соавторстве с *Адорно* трактат на данную тему (опубл. 1947), но идеи этих авторов о необходимости эстетической реформы К. (в частности, о внедрении в К. современных техник письма) не нашли отклика в кинематографической среде. Масштабная симфоническая музыка, нередко с сольными вокальными номерами или песнями, культивировалась и в советском кино 1930—50-х, когда в области К. лидировали *Прокофьев*, Шостакович и *Дунаевский*; К. последнего стилистически наиболее родственна голливудской продукции. В британском кино того же периода продуктивно работали, в частности, симфонисты *Воан-Уильямс, Уолтон*, Малколм Арнолд (Arnold, 1921—2006) и такие мастеровитые специалисты по К., как Ричард Аддинселл (Addinsell, 1904—1977) и Уильям Олуин (Alwyn, 1905—1985), во французском кино — *Ибер* и *Орик*.

Во 2-й половине XX в. на Западе практически не осталось академических композиторов высокого ранга, сколько-нибудь регулярно подвизающихся в киноиндустрии. До известной степени исключением являются разве что *Гласс* и *Найман* — «минималисты» с эклектическим уклоном. Видные продюсеры и режиссеры, как правило, предпочитают сотрудничать с относительно узкими профессионалами — такими, как Жозеф Косма (Kosma, 1905—1969), Нино Рота (Rota, 1911—1979), Элмер Бернстайн (Bernstein, 1922—2004), Генри Манчини (Mancini, 1924—1994), Морис Жарр (Jarre, 1924—2009), Эннио Морриконе (Morricone, р. 1928), Джерри Голдсмит (Goldsmith, 1929—2004), Джон Уильямс (Williams, р. 1932), Мишель Легран (Legrand, р. 1932), Франсис Лей (Lai, р. 1932), Джон Барри (Barry, р. 1933), Владимир Косма (Cosma, р. 1940). Иная ситуация сложилась в Восточной Европе и СССР. Так, к числу самых востребованных советских мастеров К., помимо Никиты Богословского (1913—2004), Михаила Мееровича (1920—1993), Александра Зацепина (р. 1926), Андрея Петрова (1930—2006), Микаэла Таривердиева (1931—1996), Геннадия Гладкова (р. 1935), Эдуарда Артемьева (р. 1937), Алексея Рыбникова (р. 1945) и некоторых других специалистов по прикладной музыке, принадлежали «неконформисты» *Денисов, Каретников* и *Шнитке*, для которых К. долгое время оставалась единственным надежным источником заработка; характерно, что склонные к *полистилистике* Шнитке и Каретников охотно цитировали и развивали свою К. в партитурах серьезных жан-

ров, тогда как более строгий в вопросах стиля Денисов этого всячески избегал. В кино успешно работали ведущие японские композиторы, в т. ч. Фумио Хаясака (Hayasaka, 1914—1955), Акира Ифукубе (Ifukube, 1914—2006), *Маюдзуми* и *Такэмицу*.

В настоящее время специализация в области К. предполагает владение современной высокотехнологичной аппаратурой.

Ниже перечислены некоторые известные фильмы с музыкой композиторов, упомянутых в этой статье (за исключением тех, о ком есть отдельные статьи).

Аддинселл — «Пламя над Англией» У. К. Хоуарда (1937), «Опасная луна» Б. Д. Херста (1941, партитура адаптирована для концертного исполнения под назв. «Варшавский концерт» [Warsaw Concerto] для фп. с орк.), «Под знаком Единорога» А. Хичкока (1949), «Принц и танцовщица» Л. Оливье (1957), «Повесть о двух городах» Р. Томаса (1958), «Вальс торсадоров» Дж. Гиллермина (1962).

Артемьев — фильмы А. Тарковского «Солярис» (1972), «Зеркало» (1974) и «Сталкер» (1979); фильмы Н. Михалкова, в т. ч. «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974), «Раба любви» (1976), «Неоконченная пьеса для механического пианино» (1977), «Несколько дней из жизни Обломова» (1979) и «Родня» (1981); фильмы К. Шахназарова, в т. ч. «Курьер» (1985) и «Город Зеро» (1988).

Арнолд — фильмы Д. Лина «Звуковой барьер» (1952), «Выбор Хобсона» (1953) и «Мост через реку Квай» (1957), «Таверна шестой степени счастья» М. Робсона (1958), «Внезапно прошлым летом» Дж. Манкевича (1959), «Свистни по ветру» Б. Форбса (1961).

Барри — ряд фильмов о Джеймсе Бонде (с 1962), «Рожденная свободной» Дж. Хилла (1966), «Погоня» А. Пенна (1966), «Меморандум Квиллера» М. Андерсона (1966), «Лев зимой» Э. Харви (1968), «Полуночный ковбой» Дж. Шлесинджера (1969), «Мария, королева шотландцев» Ч. Джарротта (1972), «Голубка» Ч. Джарротта (1975), «День саранчи» Дж. Шлесинджера (1975), «Кинг-Конг» Дж. Гиллермина (1976), «Робин и Мэриан» Р. Лестера (1976), «Бездна» П. Йейтса (1977), «Белый буйвол» Дж. Ли Томпсона (1977), «Где-то во времени» Ж. Шварца (1980), «Жар тела» Л. Кэздана (1981), «Фрэнсис» Г. Клиффорда (1982), «Коттон-клаб» Ф. Ф. Копполы (1984), «Из Африки» С. Поллака (1985), «Пегги Сью вышла замуж» Ф. Ф. Копполы (1986), «Танцы с волками» К. Костнера (1990), «Чаплин» Р. Аттенборо (1992), «Непристойное предложение» Э. Лайна (1993), «Специалист» Л. Льосы (1994), «Алая буква» Р. Жоффе (1995), «Два цвета времени» Д. Рудта (1996), «Унесенный морем» Б. Кидрона (1997), «Превратности любви» У. Кэрролла (1998), «Меркурий в опасности» Г. Беккера (1998), «Код Энигма» М. Эптида (2001).

Э. Бернстайн — «Десять заповедей» С. Б. Де Милла (1956), «Великолепная семерка» Дж. Стерджеса (1960), «Убить пересмешника» Р. Маллигана (1962), «Большой побег» Дж. Стерджеса (1963), «Тропа „Аллилуйя"» Дж. Стерджеса (1965), «Гавайи» Дж. Р. Хилла (1966), «Весьма современная Милли» Дж. Р. Хилла (1967), «Ремагенский мост» Дж. Гиллермина (1969), «Поменяться местами» Дж. Лэндиса (1983), «Шпионы как мы» Дж. Лэндиса (1985), «Охотники за привидениями» А. Райтмана (1984), «Три амиго!» Дж. Лэндиса (19[illegible]), «Моя левая нога» Дж. Шеридана (1989), «Дьявол в [illegible]нем платье» К. Франклина (1995), «Сумерки» Р. Бе[illegible]на (1997), «Воскрешая мертвецов» М. Скорсезе (19[illegible]), «Далеко от неба» Т. Хейнса (2002).

Богословский — фильмы Л. Лукова «Большая жи[illegible] (1939), «Два бойца» (1943) и «Разные судьбы» (19[illegible]), мультфильм Л. Амальрика «Кошкин дом» (1958), му[illegible] фильм Е. Райковского и Б. Степанцева «Петя и Крас[illegible] Шапочка» (1958), короткометражные фильмы Л. [illegible]дая (1961).

Вакеман — «Ярость» Ф. Ланга (1936), «Юный с[illegible]цем» Р. Уоллеса (1938), «Ребекка» А. Хичкока (19[illegible]), «Филадельфийская история» Дж. Кьюкора (1940), «[illegible]тор Джекилл и мистер Хайд» В. Флеминга (1941), «[illegible]дозрение» А. Хичкока (1941), «Цель — Бирма!» Р. Уо[illegible] (1945), «Юмореска» Ж. Негулеско (1946), «Бульвар С[illegible]сет» Б. Уайлдера (1951), «Место под солнцем» Дж. С[illegible]венса (1951), «Окно во двор» А. Хичкока (1954), «Се[illegible]ряная чаша» В. Савиля (1955), «История монах[illegible] Ф. Зиннемана (1959), «Тарас Бульба» Дж. Ли Томп[illegible] (1962).

Гладков — «Малыш и Карлсон» и «Карлсон вер[illegible]ся», мультфильмы Б. Степанцева (1968, 1970), «Бре[illegible]ские музыканты», мультфильм И. Ковалевской (19[illegible]), «Джентльмены удачи» А. Серого (1971), «Точка, то[illegible] занятая» А. Митты (1972), «12 стульев» М. Заха[illegible] (1977), «Собака на сене» Я. Фрида (1977), «Обыкно[illegible]ное чудо» М. Захарова (1978), «Формула любви» М. [illegible]харова (1984), «После дождичка в четверг» М. Юзо[illegible]го (1985), «Человек с бульвара Капуцинов» А. Су[illegible]вой (1987), «Убить дракона» М. Захарова (1988).

Голдсмит — «Фрейд» Дж. Хьюстона (1962), «Пла[illegible] обезьян» Ф. Дж. Шафнера (1968), «Детектив» Г. Дан[illegible] (1968), «Жюстина» Дж. Кьюкора (1969), «Мефис[illegible] вальс» П. Уэндкоса (1970), «Паттон» Ф. Дж. Ша[illegible] (1970), «Китайский квартал» Р. Поланского (1[illegible]), «Омен» Р. Доннера (1976), «Переезд Кассан[illegible] Дж. П. Косматоса (1977), «Кома» М. Крайтона (19[illegible]), «Чужой» Р. Скотта (1979), «Большое ограбление поез[illegible] М. Крайтона (1979), «Звездный путь» Р. Уайза (19[illegible]), «Полтергейст» Т. Хупера (1982), «Копи царя Соло[illegible] Дж. Ли Томпсона (1985), «Рэмбо: первая кр[illegible] Дж. П. Косматоса (1985), «Львиное сердце» Ф. Дж. Ш[illegible]нера (1987), «Знахарь» Дж. Мак-Тирнана (1992), «Ос[illegible]ной инстинкт» П. Верхувена (1992), «Конго» Ф. Мар[illegible]ла (1995), «Невидимка» П. Верхувена (2000).

Жарр — «Лоренс Аравийский» Д. Лина (1962), «К[illegible] лекционер» У. Уайлера (1962), «Узри коня блед[illegible] Ф. Зиннемана (1964), «Доктор Живаго» Д. Лина (19[illegible]), «Профессионалы» Р. Брукса (1966), «Барбарелла» Р. [illegible]дима (1967), «Айседора» К. Рейша (1968), «Топаз» А. [illegible]кока (1969), «Гибель богов» Л. Висконти (1969), «[illegible] Райана» Д. Лина (1970), «Человек, который хотел ст[illegible] королем» Дж. Хьюстона (1975), «Последний маг[illegible] Э. Казана (1976), «Послание» М. Аккада (1976), «И[illegible] из Назарета» Ф. Дзеффирелли (1977), «Жестяной б[illegible]бан» Ф. Шлендорфа (1979), «Год, опасный для жи[illegible] П. Уира (1982), «Поездка в Индию» Д. Лина (19[illegible]), «Свидетель» П. Уира (1985), «Роковое влечение» Э. [illegible]

...7). «Нет выхода» Р. Доналдсона (1987), «Враги: ...я любви» П. Мазурски (1989), «Общество мерт...лов» П. Уира (1989), «Привидение» Дж. Цукера ... «Бесстрашный» П. Уира (1994), «Прогулка в об...» А. Арау (1995), «Солнечный свет» И. Сабо (1999), ...ала об Африке» Х. Хадсона (2000).

...ин — комедии Л. Гайдая, в т. ч. «Операция „Ы“» ... «Кавказская пленница» (1965), «Бриллиантовая ...» (1969), «12 стульев» (1971) и «Иван Васильевич ме...рофессию» (1973).

...убе — фильмы И. Хонды и др. о Годзилле (1954— ...ах фильмов К. Синдо и А. Куросавы.

Косма — «Александр блаженный» И. Робера (1967), ...нный» П. Ришара (1970), «Высокий блондин в ...ботинке» И. Робера (1972), «Приключения рав...Иакова» Ж. Ури (1973), «И слоны бывают невер...» И. Робера (1975), «Не упускай из виду» К. Зиди ...). «Игрушка» Ф. Вебера (1976), «Чудовище» К. Зи...977), «Бум» К. Пиното (1980), «Укол зонтиком» ...(1980), «Дива» Ж.-Ж. Бейнé (1980), «Ас из асов» ...(1982), «Бал» Э. Сколы (1983), «Беглецы» Ф. Ве...(1986), «Студентка» К. Пиното (1988), «Тотальная ... К. Зиди (1991), «Ягуар» Ф. Вебера (1996).

Косма — фильмы Ж. Ренуара, в т. ч. «Загородная ...са» (1936), «Великая иллюзия» (1937), «Марсельe...938), «Человек-зверь» (1938), «Правила игры» (1939), ... и мужчины» (1956), «Завтрак на траве» (1959), ...пиленный капрал» (1962); фильмы М. Карне, в т. ч. ...райка» (1945), «Врата ночи» (1946), «Мария из пор...949), «Жюльетта, или Ключ к сновидениям» (1951).

...ран — «Лола» Ж. Деми (1961), «Женщина есть ...на» Ж.-Л. Годара (1962), «Клео от 5 до 7» А. Варда́ ... «Ева» Дж. Лоузи (1962), «Жить своей жизнью» ... Годара (1962), «Семь смертных грехов» К. Шаб...др. (1962), «Шербурские зонтики» Ж. Деми (1964), ...шни из Рошфора» Ж. Деми (1967), «Афера Томаса ...» Н. Джуисона (1968), «Сладкий ноябрь» Р. Эл...(1968), «Счастливый конец» Р. Брукса (1969), «Бас... Ж. Дерея (1969), «Ослиная шкура» Ж. Деми ..., «Грозовой перевал» Р. Фуэста (1971), «Ле Ман» ...шина (1971), «Повторный брак» Ж.-П. Раппено ...1). «Лето 42-го» Р. Маллигана (1971), «Старая дева» ... Бланка (1971), «Леди поет блюз» С. Дж. Фьюри (о ...*Холидей*, 1972), «Три мушкетера» Р. Лестера (1974), ...ту сторону полуночи» Ч. Джэрротта (1977), «Атлан...сити» Л. Маля (1980), «Охотник» Б. Кулика (1980), ...падая от любви» С. Пола (1980), «Лучшие друзья» ...жуисона (1982), «Никогда не говори „никогда“» ...ршнера (1983), «Ентл» Б. Стрейзанд (1983), «Слова ...ыка» Э. Шураки (1984), «Готовое платье» Р. Олтме...995), «Отверженные» К. Лелюша (1996), «Рождест...ский пирог» Д. Томпсона (1999), «А теперь, дамы и ...ла» К. Лелюша (2002).

...ей — фильмы К. Лелюша, в т. ч. «Мужчина и жен...» (1966), «Жить, чтобы жить» (1967), «Прекрасная ...рия» (1992); «История любви» А. Хиллера (1970); ...пащая душа» Д. Ризи (1976).

...нчини — «Печать зла» О. Уэллса (1958), фильмы ...уардса «Питер Ганн» (1958—61), «Завтрак у Тиф...» (1961), «Дни вина и роз» (1962), «Розовая пантера» (1963) и «Большие гонки» (1965), фильмы С. Донена «Арабеска» (1966) и «Двое на дороге» (1967), «Дождись темноты» Т. Янга (1967), «Подсолнухи» В. Де Сика (1970), «Молли Магуайрс» М. Ритта (1970).

Месерович — «Телеграмма» Р. Быкова (1971), многочисленные мультфильмы, в т. ч. «Ежик в тумане» (1975) и «Сказка сказок» (1979) Ю. Норштейна.

Морриконе — вестерны С. Леоне «За пригоршню долларов» (1964), «На несколько долларов больше» (1965), «Хороший, плохой, злой» (1966) и «Однажды на диком Западе» (1968), фильмы П. П. Пазолини «Теорема» (1968), «Декамерон» (1970), «Кентерберийские рассказы» (1971) и «Цветок 1001 ночи» (1974), «Страх над городом» А. Вернея (1974), «Сало́, или 120 дней Содома» П. П. Пазолини (1976), «Татарская пустыня» («Пустыня Тартари») В. Цурлини (1976), «Двадцатый век» Б. Бертолуччи (1977), «Профессионал» Ж. Лотнера (1981), «Нечто» Дж. Карпентера (1982), «Ключ» Т. Брасса (1983), «Сахара» Э. Мак-Лафлина (1983), «Однажды в Америке» С. Леоне (1984), «Миссия» Р. Жоффе (1986), «Неприкасаемые» Б. Де Пальма (1987), «Кинотеатр „Парадизо“» Дж. Торнаторе (1988), «Неистовый» Р. Поланского (1988), «Гамлет» Ф. Дзеффирелли (1990), «Багси» Б. Левинсона (1991), «Волк» М. Николса (1994), «Авраам» Дж. Сарджента (1994), «Синдром Стендаля» Д. Ардженто (1996), «Лолита» Э. Лайна (1997), «Легенда о пианисте» Дж. Торнаторе (1999), «Ватель» Р. Жоффе (2000), «Малена» Дж. Торнаторе (2000), «72 метра» В. Хотиненко (2004), «Без судьбы» Л. Колтаи (2005), «Револьвер» Г. Ричи (2005), «Незнакомка» Дж. Торнаторе (2007).

Ньюмен — «Уличная сцена» К. Видора (1931), «Узник Зенды» Дж. Кромвелла (1937), «Горбун с Нотр-Дам» У. Дитерле (1939), «Грозовой перевал» У. Уайлера (1939), «Знак Зорро» Р. Мамуляна (1940), «Гимн Бернадетте» Г. Кинга (1943), «Ключи от царства» Дж. М. Стала (1947), «Капитан из Кастильи» Г. Кинга (1947), «Все о Еве» Дж. Манкевича (1950), «Покров» Г. Костера (1953), «Анастасия» А. Литвака (1956), «Дневник Анны Франк» Дж. Стивенса (1959), «Как был завоеван Запад» Дж. Форда и др. (1962), «Величайшая из когда-либо рассказанных историй» Дж. Стивенса (1965), «Аэропорт» Дж. Ситона (1969).

Олуин — фильмы К. Рида «Дорога вперед» (1944), «Выбывший из игры» (1947) и «Поверженный идол» (1948), «Мадлен» Д. Лина (1950), «Малиновый пират» Р. Сиодмака (1952), «Банковский билет в миллион фунтов» Р. Нима (1953), «Незабываемая ночь» Р. У. Бейкера (1958), «Ночь орла» С. Хайерса (1962), «Бегущий человек» К. Рида (1963).

Петров — фильмы Г. Данелии «Я шагаю по Москве» (1963), «Тридцать три» (1965) и «Осенний марафон» (1979); «Зайчик» Л. Быкова (1964); фильмы Э. Рязанова, в т. ч. «Берегись автомобиля» (1966), «Служебный роман» (1977), «Гараж» (1979), «Вокзал для двоих» (1982), «Жестокий романс» (1984) и «Забытая мелодия для флейты» (1988); «Внимание, черепаха!» Р. Быкова (1970); «Синяя птица» Дж. Кьюкора (1976).

Рожа — «Рыцарь без лат» Ж. Фейдера (1936), «Четыре пера» З. Корды (1939), «Багдадский вор» М. Пауэлла, Л. Бергера и Т. Уилана (1940), «Леди Гамильтон» А. Корды (1941), «Быть или не быть» Э. Любича (1942), «Сахара» З. Корды (1943), «Завороженный» А. Хичкока (1945),

«Убийцы» Р. Сиодмака (1947), «Двойная жизнь» Дж. Кьюкора (1947), «Ребро Адама» Дж. Кьюкора (1949), «Асфальтовые джунгли» Дж. Хьюстона (1950), «Камо грядеши?» М. Лероя (1951), «Айвенго» Р. Торпа (1952), «Жажда жизни» В. Миннелли (1956), «Бен-Гур» У. Уайлера (1959), «Царь царей» Н. Рэя (1961), «Сид» Э. Манна (1961), «Провидение» А. Рене (1977).

Рота — «Заза» Р. Кастеллани (1944), «Неаполь, город миллионеров» Э. Де Филиппо (1950), «Белый шейх» Ф. Феллини (1952), «Маменькины сынки» Ф. Феллини (1953), «Чувство» Л. Висконти (1954), «Дорога» Ф. Феллини (1954), «Война и мир» К. Видора (1956), «Белые ночи» Л. Висконти (1957), «Ночи Кабирии» Ф. Феллини (1957), «Большая война» М. Моничелли (1959), «Сладкая жизнь» Ф. Феллини (1960), «Рокко и его братья» Л. Висконти (1960), «8½» Ф. Феллини (1963), «Леопард» Л. Висконти (1963), «Джульетта и духи» Ф. Феллини (1965), «Укрощение строптивой» Ф. Дзеффирелли (1967), «Ромео и Джульетта» Ф. Дзеффирелли (1968), «Сатирикон Феллини» (1969), «Ватерлоо» С. Бондарчука (1970), «Крестный отец» Ф. Ф. Копполы (1972), «Рим» Ф. Феллини (1972), «Амаркорд» Ф. Феллини (1973), «Казанова Феллини» (1976), «Смерть на Ниле» Дж. Гиллермина (1978), «Репетиция оркестра» Ф. Феллини (1979).

Рыбников — фильмы Л. Нечаева «Приключения Буратино» (1975) и «Про Красную Шапочку» (1977), «Шла собака по роялю» В. Грамматикова (1978), «Тот самый Мюнхгаузен» М. Захарова (1979), «Вам и не снилось...» И. Фрэза (1980), «Через тернии к звездам» Р. Викторова (1981), «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» В. Грамматикова (экранизация рок-оперы, 1982), «Юнона и Авось» М. Захарова (экранизация рок-оперы, 1983).

Стайнер — «Кинг-Конг» М. Купера (1933), «Три мушкетера» Р. В. Ли (1935), «Осведомитель» Дж. Форда (1935), «Звезда родилась» У. Уэллмана (1937), «Иезавель» У. Уайлера (1938), «Унесенные ветром» В. Флеминга (1939), «Они умирали в сапогах» Р. Уолша (1941), «Вперед, странник» И. Рэппера (1942), «Касабланка» М. Кертица (1942), «С тех пор как ты ушел» Дж. Кромвелла (1944), «Ки Ларго» Дж. Хьюстона (1949), «Белая горячка» К. Видора (1949), «Огонь и стрела» Ж. Турнёра (1950), «Стеклянный зверинец» И. Рэппера (1950), «Мятеж на „Кейне"» Э. Дмитрыка (1954), «Летняя резиденция» Д. Лейвза (1959).

Таривердиев — «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» Э. Климова (1962), «Король-олень» П. Арсенова (1968), «Семнадцать мгновений весны» Т. Лиозновой (1973), «Ирония судьбы, или С легким паром!» Э. Рязанова (1975), «Ольга Сергеевна» А. Прошкина (1975).

Тёмкин — «Потерянный горизонт» Ф. Капра (1937), «Большой вальс» Ж. Дювивье (1938), «Мистер Смит едет в Вашингтон» Ф. Капра (1939), «Тень сомнения» А. Хичкока (1942), «Луна и грош» А. Льюина (1942), «Дуэль под солнцем» К. Видора (1946), «Незнакомцы в поезде» А. Хичкока (1951), «Нечто» К. Ниби (1951), «Ровно в полдень» Ф. Зиннемана (1952), «Я исповедуюсь» А. Хичкока (1953); «Высокий и могучий» У. Уэллмана (1954), «Гигант» Дж. Стивенса (1956), «Старик и море» Дж. Стерджеса (1958), «Рио Браво» Х. Хоукса (1959), «Аламо» Дж. Уэйна (1960), «Непрощенная» Дж. Хьюстона (1960), «55 дней в Пекине» Н. Рэя и Э. М... тона (1963), «Падение Римской империи» Э. Ма... (1964), «Военный фургон» Б. Кеннеди (1967), «Чай... ский» И. Таланкина (1971).

Уильямс — «Как украсть миллион» У. Уайлера (19... «Челюсти» С. Спилберга (1975), «Близкие конта... третьего типа» С. Спилберга (1977), «Звездные вой... Дж. Льюкаса (1977), «Супермен» Р. Доннера (1978), «И... перия наносит ответный удар» И. Кершнера (1980)... поисках потерянного ковчега» С. Спилберга (19... «Инопланетянин» С. Спилберга (1982), «Индиана Дж... и храм судьбы» С. Спилберга (1984), «Иствикские ве... мы» Дж. Миллера (1987), «Рожденный четвертого ... ля» О. Стоуна (1989), «Индиана Джонс и после... крестовый поход» С. Спилберга (1989), «Один д... К. Коламбуса (1990), «Дж. Ф. К.» О. Стоуна (1991), «П... Юрского периода» С. Спилберга (1993), «Список Ш... лера» С. Спилберга (1993), «Никсон» О. Стоуна (19... «Сабрина» С. Поллака (1995), «Спящие» Б. Левин... (1996), «Потерянный мир» С. Спилберга (1997), «С... сти рядового Райана» С. Спилберга (1998), «Звез... войны» 1–3 Дж. Льюкаса (1999–2005), «Патриот» Р. З... мериха (2000), фильмы о Гарри Поттере (с 2001), «Во... миров» С. Спилберга (2005), «Мемуары гейши» Р. М... шалла (2005), «Мюнхен» С. Спилберга (2005).

Хаясака — фильмы А. Куросавы, в т. ч. «Расё... (1950) и «Семь самураев» (1954).

Херрман — «Гражданин Кейн» О. Уэллса (1941), «Д... вол и Дэниэл Уэбстер» У. Дитерле (1941), «Велико... ные Эмберсоны» О. Уэллса (1942), «Джен Эйр» Р. С... венсона (1943), «День, когда остановилась Земля» Р. У... за (1951), «Пять пальцев» Дж. Манкевича (1952), «... опасной почве» Н. Рэя (1952), «Снега Килиманд... Г. Кинга (1952), «Человек, который слишком много з... А. Хичкока (1956), «Не тот человек» А. Хичкока (19... «Нагие и мертвые» Р. Уолша (1958), «Седьмое путеш... вие Синдбада» Н. Джурана (1958), «Головокружен... А. Хичкока (1958), «Путешествие к центру Земли» Г... вина (1959), «Психо» А. Хичкока (1960), «К северу ч... северо-запад» А. Хичкока (1959), «Таинственный о... ров» С. Эндфилда (1961), «Мыс страха» Дж. Ли Том... на (1962), «Ясон и аргонавты» Д. Чеффи (1963), «451° ... Фаренгейту» Ф. Трюффо (1966), «Невеста была в ... ном» Ф. Трюффо (1967), «Одержимость» Б. Де Па... (1976), «Таксист» М. Скорсезе (1976).

Лит.: Г. Александров, В. Пудовкин, С. Эйзенштейн. Б... шее звуковой фильмы. Заявка // Советский экран, 192... (неоднокр. переизд.); H. Eisler, T. Adorno. Composing for ... Films (London, 1947, неоднокр. перепзд.); L. Levy. Music fo... Movies (London, 1948); Т. Кургапов, И. Фролов. Кино и му... (М., 1964); С. Эйзенштейн. Режиссер и композитор // С... муз., 1964, 8; З. Лисса. Эстетика кипомузыки (М., 1970, но... оригинал опубл. 1964); И. Шилова. Фильм и его музыка... 1973); T. Thomas. Music for the Movies (South Brunswick... 1973, 2/1997); R. M. Prendergast. Film Music: A Neglecte... (New York, 1977, 2/1992); H. de la Motte-Haber, H. Emons. F... musik: eine systematische Beschreibung (München, 1980); A. ... combe. Hollywood Rhapsody: l'âge d'or de la musique de f... Hollywood (Paris, 1983); R. Faulkner. Music on Demand: Co... sers and Careers in the Hollywood Film Industry (New Bruns... NJ, 1983); C. Palmer. The Composer in Hollywood (London ...

York, 1990); W. Darby, J. Du Bois, American Film Music: Composers, Techniques, Trends, 1915—1990 (Jefferson, NC, London, 1990); G. Brut, The Art of Film Music (Boston, 1994); E. Karlin, Listening to Movies: the Film Lover's Guide to Film (New York, 1994); T. Egorova, Soviet Film Music (London,); L. E. MacDonald, The Invisible Art of Film Music: A Comprehensive History (New York, 1998); R. Davis, Complete Guide to Scoring: the Art and Business of Writing Music for Movies and (Boston and Milwaukee, 1999); J. Burlingame, Sound and Visi- Sixty Years of Motion Picture Soundtracks (New York, 2000).

с (Kipnis), Александр (13.2.1891, Житомир, — 1978, Уэстпорт, Коннектикут). Американский пе- (бас) родом из Украины. Учился дирижированию в вс и пению в Берлине, пел в Гамбурге (с 1915), за- в Висбадене, Берлине, США (в 1923 дебютировал в оне в роли Погнера, до 1932 был солистом Чикаг- оперы), *Байройте* (1927—33), Лондоне (с 1927), *ой гос. опере* (1936—38) и др. В 1940—46 — солист *ополитен-опера*. В 1951 завершил вокальную карьеру. Репертуар К. включал свыше 100 оперных ролей; его лучших работ — Лепорелло, Заратро, Король , Гурнеманц и Борис Годунов. К. был признанным претатором Lieder, солировал в мессах и ораторию- во всех сферах своего репертуара К. проявил себя серьезный художник, внимательный к нюансам и к авторского текста, владеющий богатым спек- вокальных красок, не склонный к прямолинейно- внешним эффектам; на каком бы языке К. ни пел, в произношении неизменно давали о себе знать его язычные корни. Голос К. звучит в записях спек- п/у таких звезд, как *Тосканини* («Волшебная та», Зальцбург, 1937), *Вальтер* («Дон Жуан», Мет- зитен-опера, 1942) и *Сэлл* («Борис Годунов», там 1943). Документы выдающейся художественной и ической ценности — «Чудо Страстной Пятницы» Парсифаля», записанное п/у Зигфрида Вагнера (сы- позитора) в 1927 в Байройте, с К. в роли Гурне- , и песни Брамса и Вольфа, в т. ч. с *Муром* за фп. Его сын Игорь К. (27.9.1930, Берлин, — 24.1.2002, нг, Коннектикут) — известный клавесинист.

, кич (нем. Kitsch — «поделка», «халтура»). Распро- енное обозначение претенциозной или слащавой усицы, служащей в качестве суррогата высокого ества для массового пользования. К. в музыке — той, непритязательный материал, «поданный» с ой многозначительностью: популярная (например, олитанская или цыганская) песня, обработанная ольшого симфонического оркестра, сентиментальная елодия, приспособленная к философскому поэти- му тексту или к словам молитвы и т. п. В серьезной ыке XX в. достаточно распространен прием остране- К. (под «остранением» — термин писателя и литера- еда Виктора Шкловского — понимается выделе- предмета или явления из привычного контекста, и неожиданно обостряющее его восприятие). тчевая» музыка в контексте сложной, насыщенной трастями симфонической формы воспринимается К., возведенный в степень, как апофеоз пошлости. меры такой трактовки К. встречаются у *Малера* (ран- ний образец — клезмерская мелодия в 3-й части 1-й симфонии), *Шостаковича* («эпизод нашествия» в 1-й части *«Ленинградской симфонии»*, марш в финале 9-й симфонии, мотив блатной песни «Бублики» во 2-м концерте для виолончели с оркестром и др.), *Шнитке*. Вместе с тем даже у крупных мастеров можно найти образцы художественно слабо обработанного (недостаточно «остраненного») К., появление которого обусловлено просчетами вкуса или недостаточным вниманием к качеству тематического материала. Широко известный пример — «Танец семи покрывал» из *«Саломеи»* Штрауса, где тривиальность оборотов в духе расхожего европейского ориентализма вступает в явное противоречие с пышностью и изощренностью оркестровки и напряженным характером драматургической ситуации. Сходный комплекс «китчевых» признаков присущ и «Танцу вокруг Золотого тельца» из 2-го акта оперы Шёнберга *«Моисей и Аарон»*. Контраст между банальностью тематизма и роскошью оркестрового наряда придает оттенок К. отдельным страницам творчества *Мессиана* (характерны 5-я часть и финал *«Турангалила-симфонии»*). Благоприятную среду для К. создают эстетические установки *социалистического реализма* и *постмодернизма*, в остальном, казалось бы, полярно противоположные.

Массовая культура XX в., адаптируя высокую классику к своим потребностям, сплошь и рядом низводит ее до уровня К. Симптоматичным образцом подобной «китчевой» профанации классики может служить т. н. Адажио Альбинони: пьеса для струнных и органа, созданная в 1940-х итальянским музыковедом Ремо Джадзотто (Giazotto, 1910—1998) на основе фрагмента объемом в 6 тактов, приписываемого Томазо Альбинони (1671—1751). Своим огромным рыночным успехом работа Джадзотто, растиражированная во множестве записей, в т. ч. п/у крупных дирижеров, обязана сочетанию простой, легко запоминающейся темы выспренно-сентиментального характера с набором признаков, указывающих на принадлежность к высоким сферам искусства (тип оркестровки, мелодические обороты в духе XVIII в., имя композитора далского прошлого в качестве своего рода фирменной этикетки).

Клайбер (Клейбер, Kleiber), Карлос (3.7.1930, Берлин, — 13.7.2004, Словения). Австрийский дирижер, сын Э. *Клайбера*. Учился музыке в Буэнос-Айресе, а также химии в Цюрихе; с начала 1950-х работал корреперитором в различных театрах Германии и Австрии. Официальный дирижерский дебют К. состоялся в 1958 в Дюссельдорфе. Некоторое время карьера К. была связана преимущественно с оперными театрами Цюриха (дирижер, 1964—66), Штутгарта (первый капельмейстер, 1966—68) и Мюнхена (постоянный приглашенный дирижер, 1969—79). Свою первую студийную запись К. осуществил только в 1973 («Вольный стрелок» с *Дрезденской гос. капеллой*). С 1970-х, не занимая официальных постов, выступал с ведущими оркестрами мира, в т. ч. с *Венским ФО, Берлинским ФО, Чикагским СО*, дирижировал оперными спектаклями в Вене, *Байройте*, Милане, Лондоне, Нью-Йорке и др. Концертировал до 1999. Подобно своему отцу, славился исключительной требовательностью к качеству звучания оркестра, репетировал помно-

гу и с почти фанатическим рвением. В своем излюбленном репертуаре (с середины 1970-х это отдельные симфонии Моцарта, Бетховена, Шуберта, Брамса, «Летучая мышь» и вальсы И. Штрауса, «Тристан и Изольда», «Травиата», «Отелло», «Кармен», «Богема», *«Кавалер розы»*, *«Воццек»*) демонстрировал редкое сочетание импульсивного темперамента и самообладания, мастерски поддерживая высокий эмоциональный тонус.

Лит.: A. Werner. Carlos Kleiber: eine Biographie (Mainz, 2007).

Клайбер (Клейбер, Kleiber), Эрих (5.8.1890, Вена, — 27.1.1956, Цюрих). Австрийский дирижер. Учился в Вене и Праге, затем (с 1912) работал оперным дирижером в Дармштадте, Дюссельдорфе, Мангейме. В 1923—34 был музыкальным руководителем Берлинской гос. оперы, где провел премьеры ряда новых произведений, в т. ч. оперы Берга *«Воццек»* (1925, после 137 репетиций) и оперы *Мийо* «Христофор Колумб» (1930). С середины 1920-х также широко гастролировал как приглашенный дирижер. В 1934 под давлением нацистов подал в отставку (на своем последнем берлинском концерте впервые исполнил «Лулу-сюиту» Берга — см. *«Лулу»*) и год спустя эмигрировал в Аргентину. До 1939 периодически бывал в Европе; осенью 1936 дирижировал в Москве первым концертом только что основанного Гос. СО СССР и постановкой «Кармен» в Большом театре. С 1937 руководил немецкими оперными сезонами в Буэнос-Айресе, гастролировал в других странах Латинской Америки, активно способствуя музыкальному просвещению этого региона. По возвращении в Европу после 2-й мировой войны выступал как симфонический и оперный дирижер, в т. ч. в *Ковент-Гарден* (1950—53) и в театрах ФРГ и Дании, но так и не занял постоянной должности (попытка властей ГДР вернуть его на пост главного дирижера *Немецкой гос. оперы* [1954] не удалась, ибо К. очень скоро отказался сотрудничать с коммунистами). Музыкант объективного склада, тщательно заботился об отделке деталей и об архитектоническом совершенстве музыкального целого, прославился как интерпретатор Моцарта (сделанная им в 1955 запись «Свадьбы Фигаро» с *Венским ФО* — образец чистоты стиля и ансамблевой дисциплины), Бетховена, Вагнера, *Штрауса*. Сын К. — дирижер К. *Клайбер*.

Клайберн (Клиберн, Cliburn), Вэн, наст. имя Харви Лэйвен (р. 12.7.1934, Шривпорт, Луизиана). Американский пианист. Учился у своей матери, профессиональной пианистки, затем в нью-йоркской Джульярдской школе у знаменитого педагога русского происхождения Розины Левин (Lhévinne, 1880—1976). С 13 лет неоднократно становился лауреатом американских конкурсов. Всемирная слава пришла к К. в 1958, когда он сенсационно победил на 1-м международном *конкурсе* им. Чайковского в Москве. Игра К. времени его расцвета характеризовалась эмоциональной открытостью и пафосом; его звук был мощным и насыщенным в forte и деликатным в piano, а техника — почти беспредельной. Склонность К. к чрезмерной аффектации и стилистическое однообразие его интерпретаций привели к тому, что публика довольно быстро перестала интересоваться его искусством; тем не менее записи К. конца 1950-х и начала 1960-х — 1-й концерт Чайковского и 3-й конц. *Рахманинова* п/у *Кондрашина*, 5-й концерт Бетхов. Концерт Шумана, 2-й концерт Брамса п/у *Райнера* — убедительно свидетельствуют о его большом стихий. таланте. С 1962 в Форт-Уэрте (Техас) проводится м. дународный конкурс им. К.

Klangfarbenmelodie — см. *Тембровая мелодия*.

Клангфорум Вин (Klangforum Wien — «венский звук. форум», нем.). Австрийский инструментальный самбль современной музыки (24 музыканта), созд. 1980. Основатель, художественный руководитель 1992 — композитор Беат Фуррер (Furrer, p. 1954); должает выступать во главе ансамбля и сочинять для го. Главный приглашенный дирижер с 1997 — *Ка. лен*. С ансамблем работают немецкий дирижер и ко. зитор Иоганнес Калицке (Kalitzke, p. 1959), *Цендер, Ш. ха, Этвёш* и др.

«Классическая симфония». Первая симфония D-. соч. 25 *Прокофьева* (1916—17), одно из эталонных з. изведений *неоклассицизма*. По признанию автора, в «К. он ориентировался на Гайдна, но при этом стар. быть современным; одним из его побудительных м. вов сочинить симфонию в духе Гайдна было жел. «подразнить гусей» (т. е. консервативную часть ауд. рии), слегка деформируя мелодические контуры и г. монические структуры, «правильные» с точки зре. конца XVIII в., и тем самым сообщая им тщательн. меренную дозу экстравагантности. Симфония, про. жительностью ок. 15 минут, инструментована для. личного оркестра «Лондонских симфоний» (2.2.2. 2.2.0.0. — литавры — струнные) и по расположе. форме и взаимным пропорциям частей аналог. симфониям старших венских классиков, только м. 3-й части здесь занимает не трехдольный менуэт, а. тырехдольный гавот. Последний приобрел широ. шую популярность сам по себе, став, наряду с Мар. из оперы *«Любовь к трем апельсинам»*, своего рода. зитной карточкой Прокофьева; композитор посто. исполнял его транскрипцию для фп. в своих автор. концертах и включил его в балет *«Ромео и Джульет.* (эпизод «Разъезд гостей» из 2-й сцены 1-го акта). П. вое исполнение — 21 апреля 1918, Петроград, Госуд. ственный (бывший Придворный) оркестр п/у авто.

Кластер (англ. cluster — «гроздь»). Созвучие из сек. тесном расположении. Термин «К.» (tone cluster — «гр. звуков») придуман *Кауэллом*, который примерно с. широко использовал К. в своих пьесах для фп., в. предписывая пианисту играть кулаками, ладонью. предплечьем. Тогда же музыку для фп. с многочис. ными К. сочинял нью-йоркский композитор и пи. российского происхождения Лео Орнстайн (соб. Орнштейн, Ornstein, 1893[?]—2002); его «Дикарски. пец» (Danse sauvage, ок. 1913, опубл. 1915) счит. первой «кластерной» композицией, исполненной пе. широкой аудиторией (март 1914, Лондон) и вызва. заметный резонанс. Ранний случай оркестрового

рокого диапазона — заключительное созвучие 2-й фонии *Айвза* (ок. 1902), рассчитанное на то, чтобы ировать слушателя, поскольку предшествующая громной звуковой «кляксе» кода подчеркнуто тра- на по структуре и языку. К. встречаются у *Бар- Вареза*, некоторых других композиторов того же ения (по преимуществу далеких от *серийной тех- и неоклассицизма*, в рамках которых К. уместны что в качестве проходящих созвучий или редкого вагантного приема), но особенно широкое рас- транение они получили в послевоенной *сонористи- ивно эксплуатировавшей своеобразную — до из- ой степени натуралистическую — экспрессию лействия внутренне недифференцированных зву- «полос» и «пятен», различных по тесситуре, диа- у и динамическому объему. Характерные образ- — «Плач по жертвам Хиросимы» для 52 струнных *рецкого* (1960), где встречаются в т. ч. К. из *микро- ических интервалов*, и органная пьеса *Лигети* Volu- (1962). Яркий образец виртуозного кластерного для фп. — 10-я пьеса для фп. (Klavierstück X) *хаузена*, где К., исполняемые в быстром темпе ку- , ладонями и предплечьем, перемежаются паль- игрой (чтобы защитить ладони и фаланги от воз- ых травм, пианист должен играть эту пьесу в пер- со срезанными кончиками пальцев). Более слож- богатая разновидность К. — звуковая «магма», об- кая в условиях *микрополифонии;* в отличие от ста- «полос» и «пятен», она насыщена интенсивным ренним движением и способна гибко менять свою ость.

ерер (Klemperer), Отто (14.5.1885, Бреслау, ныне ав, — 6.7.1973, Цюрих). Немецкий дирижер, ком- тор. Учился во Франкфурте-на-Майне и в Берли- , в т. ч. у *Пфицнера*. В 1905 обратил на себя внимание ра (дирижировал оркестром за сценой в его 2-й фонии); два года спустя по рекомендации Малера принят на работу в пражский Новый немецкий те- . В 1910—17 работал в оперных театрах Гамбурга, на, Страсбурга. В 1917—24 — музыкальный руко- тель оперного театра в Кёльне; здесь К. провел пре- опер *Цемлинского* и *Шрекера*. В 1924—27 занимал гичную должность в Висбадене. В 1927 дебютиро- США и возглавил берлинскую *Кроль-оперу*. За 4 го- от театр под руководством К. осуществил выдаю- постановки произведений *Стравинского* (*«Царь », «Мавра»*), *Шёнберга* (*«Ожидание»*, *«Счастливая »*), *Хиндемита* (*«Кардильяк»*, «Новости дня»), *Яначе- («Из мертвого дома»*), *Вайля*, ряда опер традицион- репертуара. Новая музыка постоянно фигурирова- концертных программах К., с которыми он высту- в Берлине, Москве, Ленинграде, других центрах. закрытия Кроль-оперы (1931) К. некоторое вре- ботал в Берлинской гос. опере, а в 1933 эмигриро- США и занял должность главного дирижера *Лос- елесского ФО* (до 1939). Дирижировал также *Нью- ским ФО, Филадельфийским оркестром, Питтс- ции СО*. После 2-й мировой войны вернулся в Ев- В 1947—50 работал в Венгерской гос. опере (Буда-), а с 1951 до своей отставки в 1972 был связан с лондонским оркестром *Филармония*, впоследствии Новая Филармония (в 1959 стал пожизненным главным дирижером этого коллектива). В начале 1960-х дирижировал в *Ковент-Гарден* «Фиделио», «Волшебной флейтой» и «Лоэнгрином». В последние десятилетия жизни К. пользовался непререкаемым авторитетом как интерпретатор австро-немецкой музыки, прежде всего Бетховена, которого исполнял в суровой манере, не особенно заботясь о шлифовке деталей и подчеркивая героическое и монументальное начало в его симфониях, увертюрах, «Фиделио», «Торжественной мессе» (записи этих произведений, осуществленные К. с оркестром Филармония/Новая Филармония в 1950—60-х, стали классикой исполнительского искусства XX в.). К. мастерски передавал трагическое величие музыки Вагнера, Брукнера, Брамса, Малера; с другой стороны, пристрастие К. к медленным темпам и крупному штриху придавало известную тяжеловесность его интерпретациям Баха и Моцарта. С юных лет до глубокой старости К. сочинял музыку (в 1930-х в Лос-Анджелесе он брал уроки композиции у Шёнберга); среди его произведений — опера, 6 симфоний, струнные квартеты, песни для голоса с оркестром и с фп.

Лит. работы: Erinnerungen an Gustav Mahler («Воспоминания о Малере») (Zürich, 1960); M. Andersen, ed. Klemperer on Music («Клемперер о музыке») (London, 1986).

Лит.: P. Heyworth. Otto Klemperer: his Life and Times (Cambridge, 1983—96).

Клиберн — см. *Кляйберн*.

Кливлендский оркестр (Cleveland Orchestra). Симфонический оркестр г. Кливленд, шт. Огайо, США. Основан в 1918, первый дирижер — Николай Соколов (Sokoloff). В 1933—43 во главе оркестра стоял *Родзинский*, в 1943—46 — *Лайнсдорф*. «Золотым веком» оркестра принято считать 1946—70, когда им руководил *Сэлл*. Последующие главные дирижеры — *Булез* (1970—72), *Маазель* (1972—82), К. фон *Донаньи* (1984—2002), *Вельзер-Мёст* (с 2002).

Клюитанс (Клюитенс, Cluytens), Андре (26.3.1905, Антверпен, — 3.6.1967, Париж). Французский дирижер бельгийского происхождения. По окончании Антверпенской консерватории стал ассистентом своего отца — главного дирижера Антверпенского королевского театра. В 1927—32 дирижировал спектаклями этого же театра, затем работал в оперных театрах разных городов Франции; в 1938 дебютировал как симфонический дирижер. С 1947 — музыкальный руководитель парижского театра *Опера-комик*, с 1949 — главный дирижер Общества концертов Парижской консерватории. С 1960 возглавлял также Национальный оркестр Бельгии. Выступал с *Венским ФО*, оркестром *Филармония* и др. Авторитетный интерпретатор Бетховена (записал все его симфонии с *Берлинским ФО*), Вагнера (исполнял его оперы в *Байройте* и *Ла Скала*), русской классики вплоть до *Прокофьева* и *Шостаковича* и особенно французской музыки XIX—XX вв.; значительной исторической и художественной ценностью обладают осуществленные им в 1950-х записи опер «Фауст» (с *Геддой*, *Лос Анхелес* и

Христовым), «Кармен» (с солистами Опера-комик) и *«Пеллеас и Мелизанда»* (с Лос Анхелес и *Сузе*).

Кнайфель, Александр Аронович (р. 28.11.1943, Ташкент). Русский композитор. Готовился стать виолончелистом, учился сначала в Ленинграде, затем (1961—63) в Московской консерватории у *Ростроповича* (впоследствии первого интерпретатора нескольких опусов К.), но из-за болезни рук был вынужден отказаться от исполнительской карьеры. В 1963—67 был студентом Ленинградской консерватории по классу композиции Бориса Арапова (1905—1992). В самой ранней из публично прозвучавших крупных работ К., камерной опере «Кентервильское привидение», гротескный юмор в духе молодого *Шостаковича* сочетается с музыкой лирического или квази-литургического характера, выполненной подчеркнуто простыми средствами (один из таких фрагментов, органная пассакалья, исполняется как отдельный концертный номер). К. рано сформировался как художник-нонконформист, владеющий широким спектром современных техник, но при этом склонный к аскетическому самоограничению. Поскольку зрелая музыка К. статична, прорежена паузами, подолгу выдерживается в одном и том же регистре, ее динамика лишь в исключительных случаях выходит за пределы piano, и к тому же произведения К. часто очень длинны (так, «Жанна» [1970—78] длится ок. 90, «Восьмая глава» [1993] — ок. 100, Agnus Dei [1985] — ок. 120, а «Ника» [1983—84] — ок. 140 минут), его иногда сравнивают с *Фелдманом*, но эта внешняя параллель лишь оттеняет глубинные различия между обоими композиторами. Экзистенциальная ситуация, к которой прежде всего апеллирует искусство К., — это не созерцание некоей воображаемой абстрактной картины (как в случае Фелдмана), а сосредоточенная духовная медитация, отвлеченная от любых чувственных переживаний (соответственно звук трактуется К. не столько как штрих, ценный собственной материальной характерностью, сколько как рафинированный носитель метафизических смыслов). В основе опусов К. лежит слово — как произносимое, так и «несказанное» (в инструментальных партиях часто фигурируют слова, которые не поются, но должны мысленно воспроизводиться музыкантами во время исполнения); заглавия и подзаголовки у К. часто содержат элемент многозначительной «концептуальности», архитектоника его партитур основана на предварительно рассчитанных числовых соотношениях. Музыка К. в целом диатоничнее и благозвучнее, нежели музыка Фелдмана (отсюда еще одна стилистическая параллель — с т. н. *новой простотой* таких композиторов, как *Пярт* и *Тавенер*, которые, впрочем, заметно коммуникабельнее К.). Особая сфера творчества К. — музыка для театра и кино, а также детская музыка.

Первая исполнительница ряда вокальных произведений К., в т. ч. для сопрано соло, — его жена Татьяна Мелентьева.

Осн. произв.: «Стремление», балет-симфония (1965); «Кентервильское привидение», кам. опера, в 2 ред. (1965 и 1966, 2-я ред. пост. 1974, Ленинград); «150 000 000», дифирамб для хора, 6 фл.-пикк., 6 труб, 6 трбн., 12 кб. и 3 групп литавр, сл. Маяковского (1966); «Петроградские воробьи», сюита-фантасмагория для оркестра двенадцати, с участием хора мальчиков, сл. Б. Семенова (1967); Lamento, влч. (1967); «Медея», балет в 2 час. (1968); «Монодия», жен. гол., сл. Дж. Бьюкенена (1968); ...нин. Письмо членам ЦК», фатум в унисонах для хора бас... 11-гол. симф. орк. (1969); Constanta, влт. и 6 групп уд. (19... 71); A prima vista, 4 исполн. на 5 группах уд. (1972); Status ... cendi, 3 группы исполн. (1973—75); «Жанна», passione-... 13 групп инстр. (56 солистов) (1970—78); «Айнана», 17 ва... ций на имя для кам. хора, уд. и магн. (1978); «Ранние жура... прощальная муз. в 12 минорных тональностях для симф. ор... 2 хоров (муж. и дет.) (1979); «Вера», вариации и Строфа по... шения для орк. струнных (1980); «ДА» (DA), анс. соли... (1980); «Глупая лошадь», 15 историй для певицы и пиан... сл. В. Левина (1981); «Случайное» для хора, стр. орк., орг. и... листки-девочки, сл. Т. Сливяка в пер. В. Левина (1982); ... ка» в 72 фрагментах 17-ю исполнителями (1983—84); «Про... востояние», suite-memoria, симф. орк. и хор басов (1984); ... nus Dei для 4 инструменталистов a cappella (1985); «Бог... Г. Державина для 2 хоров (смеш. и дет.) (1985); «Крылья хо... па», вок.-хорсогр. фреска по стихотв. Д. Самойлова, хо... инстр. анс. (1986); «Безумие», белая муз. по мотивам К. Чук... ского, *Малера*, Тютчева и Ахматовой, кам. орк. (1987); Lia... орк. (1988); «Сквозь радугу невольных слез», трио для пе... и виолончелиста, сл. Ахматовой и Тютчева (1988); «Шр... марша», фп. и магнитола (1988); «Возношение» для хора ст... ных (1991); «Свете тихий», песнь Пресвятой Богородиц... Т. Мелентьевой (1991); «Бабочка», в строфах И. Брод... гол. (1991); «Еще раз к гипотезе», в диалоге с Прелюдией и ... гой И. С. Баха [b-moll из 1-го тома «ХТК»] для анс. сол... (1992); «Лестница Иакова», глоссолалия тринадцати (19... «В каком-то забытьи изнеможенья», постлюдия памяти М. ... ловского, фп. или хор (1992); «Восьмая глава», Canticum c... corum для храма, 4 хоров и влч. (1993); «Маранафа», Сло... ласительное Иоанна Златоустого для солистов, ансамблей, ... ров и оркестров (1993); «Cantus (от тишины до темно... 2 фп. и уд. (1993); «Блаженство», сопр. с сопров., сл. Пуш... (1993); «В эфире чистом и незримом», строфы с Тютче... фп. и стр. квартет (1994); «Царю небесный», молитва Св. Д... хор и чел. или хор, чел. и влч., или гол. с сопров. (1994); «У... шителю», молитва Св. Духу, смеш. хор или хор влч. (19... Amicta sole («Облеченная в солнце») для солистки сол... (1995); «Пятидесятый псалом (Psalm 51)», влч. (1995); «Б... женства» для М. Ростроповича виолончелиста, пиан... дирижера (1996); «Сие дитя», кам. орк. (1997); Lux aeter... 2 псалмопевцев (2 влч.) (1998); «Снежинка на паутинке /... мя вот теперь», влч. (1998); «Белым по белому», венок со... С. Вакуленко, хор (1998); «Скиния», гол. соло (1998, тж. в ... сии для хора под назв. Alliluja); «Алиса в стране чудес», 24... тинки с антрактом для театра играющих, поющих и тан... щих, по Л. Кэрроллу (1994—99, пост. 2001, Амстердам); «П... и доли», антре с кб., 4 исполн. (2001); «Утренние молит... скр. и кам. орк. (2001); «Сказка о рыбаке и рыбке» (Пуш... для скр., влч. и смеш. хора (2002); Bridge («Мост»), фп. и ... (2008).

Лит.: С. Савенко. Магия скрытых смыслов: Александр Кн... фель // Музыка из бывшего СССР, 1 (М., 1994); Л. Раз... О духовном ренессансе в русской музыке 1960—80-х г... (СПб., 1998).

Кнаппертсбуш (Knappertsbusch), Ганс (12.3.1888, Э... берфельд, — 25.10.1965, Мюнхен). Немецкий дири...

ся в Кёльнской консерватории. В начале 1910-х ра- ассистентом ведущего вагнеровского дирижера са Рихтера и Зигфрида Вагнера (сына композитора) Байройте. В 1913—22 работал в театрах Эльберфельда, цига и Дессау. В 1922—36 — генералмузикдиректор хене. После того как отказ вступить в нацистскую ию привел к увольнению К. с этого поста, он пере- в Вену, где дирижировал спектаклями *Венской гос.* и *Венским ФО*. После войны вернулся в Мюнхен. онца своих дней продолжал сотрудничать с Вен- ФО, а с 1951 по 1964 был одним из ведущих дири- Байройтских фестивалей. В монументальном исполнял оперы Вагнера (широко известны его ойтские записи «Кольца нибелунга», «Майстер- ров» и особенно «Парсифаля», а также студийные стерзингеры» с *Шёфлером* и Венским ФО), симфо- скую музыку Бетховена, Брукнера и Брамса.

га висячих садов» (Das Buch der hängenden Gärten), льный цикл *Шёнберга:* 15 стихотворений Штефана ге (George, 1868—1933) для женского голоса с фп. 15. Произведение было начато весной 1908, завер- в марте 1909. Работа над ним прерывалась для за- ния 2-го струнного квартета fis-moll соч. 10 (две четырех частей квартета содержат партию солирую- сопрано, в них также использованы стихи Георге) зания первых двух из трех пьес для фп. соч. 11. Если ет формально выдержан в определенной тональ- , то в фортепианных пьесах Шёнберг совершает од к т. н. свободной *атональности*. С точки зрения кального языка «К. в. с.» занимает промежуточное жение: по отношению к музыке цикла в целом то- ные категории едва ли применимы, однако в неко- х песнях мимолетно затрагивается сфера мажор- минорной тональности (ср. нотный пример 4 к ста- *Каданс*). Подобное впечатление ускользающей то- альности полностью соответствует неуловимой атмо- ре стихов Георге, в которых речь идет о любви и рас- ании в некоей экзотической стране. Продолжи- ность цикла — ок. 25 минут; ок. 5 минут приходится последнюю песню, завершающуюся большой форте- ной постлюдией. Первое исполнение — 14 января , Вена, Марта Винтерниц-Дорда (Winternitz-Dor- , сопрано, Этта Верндорф (Werndorff), фп.

га для оркестра» (Livre pour orchestre, франц.). Про- ение *Лютославского* для большого оркестра (1968), олжительностью ок. 20 минут. Состоит из четырех (chapitres), разделенных интермедиями. Подобно инству партитур зрелого Лютославского, «К. д. о.» ована на противопоставлении и взаимодействии типов организации ткани: a battuta («под палочку» ера) и ad libitum (в свободном ритме, без строгой онизации партий). Главы 1, 2 и 3 выполнены в тех- a battuta и разворачиваются по излюбленной Лю- авским модели постепенно ускоряющегося роста нсивности, с кульминационным «взрывом» неза- до конца и заключительным быстрым спадом. Ко- ие интермедии между главами предназначены для —3 инструментов, играющих ad libitum; по мысли ав- эти интермедии нужны для того, чтобы слушатель смог перевести дух и лучше подготовиться к восприятию дальнейших драматических перипетий. Третья интермедия плавно переходит в финальную главу (Chapitre finale), где та же модель чередования широкого crescendo и сжатого diminuendo реализована в большем масштабе (финал длится столько же, сколько остальные главы, вместе взятые), более целеустремленно и в условиях более разнообразного взаимодействия между техниками ad libitum и a battuta. Под конец они приходят к некоему подобию синтеза, знаменующему просветление после катастрофы: целое завершается тихим размеренным (a battuta) хоралом струнных divisi, на который накладывается дуэт флейт, играющих ad libitum. Произведение создавалось по заказу города Хаген (ФРГ), его премьера состоялась там же 18 ноября 1968 (Хагенский городской оркестр, дирижер Бертольд Леман [Lehmann]).

Кнуссен — см. *Нассен*.

Ковент-Гарден (Covent Garden). Театр в Лондоне, основан в 1732. Современное здание К.-Г. открылось в 1858. С 1945 театр стал государственным; с 1968 официально именуется Королевской оперой К.-Г. (Royal Opera House, Covent Garden). Среди художественных и музыкальных руководителей К.-Г. в XX в. — *Бичем, Р. Кубелик, Шолти*, К. *Дэвис, Хайтинк;* с 2002 театр возглавляет американский дирижер Антонио Паппано (Pappano, p. 1959).

Коган, Леонид Борисович (14.11.1924, Екатеринослав, ныне Днепропетровск, — 17.12.1982, Мытищи). Русский советский скрипач. Учился в Московской консерватории у Абрама Ямпольского (1890—1950), с 1952 преподавал там же. Концертировал с 17 лет. В 1951 выиграл *конкурс* им. королевы Елизаветы (Брюссель). В 1955 впервые выступил в Париже и Лондоне, в 1957 — в США. Рано приобрел репутацию исключительного виртуоза; с годами проявил себя как музыкант с широкими интересами, вдумчивый интерпретатор разнообразного репертуара от Баха до *Берга* (первым в СССР исполнил и записал [с *Рождественским*] его Скрипичный концерт), *Шостаковича*, других советских композиторов. Ему посвящены 1-й концерт *Хренникова*, Концерт-рапсодия *Хачатуряна*, Концерт К. *Караева*. Искусство молодого К. наиболее эффектно запечатлено в записи 1-го концерта Паганини (1950[?]). Среди других примечательных записей К. — ряд классических трио в ансамбле с *Гилельсом* и *Ростроповичем*, три скрипичные сонаты Бетховена (в т. ч. «Крейцерова») с Гилельсом (запись с концерта, 1964), отдельные скрипичные сонаты Моцарта и Бетховена с Григорием Гинзбургом (1904—1961), сонаты Баха для скрипки и клавира с К. *Рихтером*.

Его сын Павел Леонидович К. (р. 1952) — скрипач, дирижер.

Лит.: В. Григорьев, сост. Леонид Коган: Воспоминания. Письма. Статьи. Интервью (М., 1987).

Ко́дай (Kodály), Золтан (16.12.1882, Кечкемет, — 6.3.1967, Будапешт). Венгерский композитор, музыковед-фольклорист, педагог. Сын железнодорожного чиновника, дет-

ство и отрочество провел в венгерской провинции, где познакомился с фольклором в его самых чистых, беспримесных формах. Самостоятельно овладел фп., струнными инструментами и основами композиции. В 1900 поступил на филологическое отделение Будапештского университета и в Будапештскую академию музыки, где его педагогом композиции был Ганс Кёслер (Koessler, 1853—1926). По окончании учебы (1905) вместе с другим учеником Кёслера, *Бартоком*, начал работу по собиранию и изучению народной музыки (их первая совместная публикация, «Венгерские народные песни» [Magyar népdalok], вышла в 1906 с предисловием К.). В 1907 К. побывал в Париже, откуда привез в Венгрию партитуры *Дебюсси*, существенно повлиявшие на обоих композиторов. Первые квартеты К. и Бартока были исполнены весной 1910; по существу с этого момента началась история новой венгерской музыки.

На протяжении без малого 70 лет творческой деятельности К. работал почти во всех жанрах. До начала 1920-х его основную продукцию составляла камерная музыка, затем оркестровая и хоровая. Его стиль сложился к середине 1900-х и в дальнейшем практически не менялся. В отличие от Бартока, К. пользовался достаточно традиционным языком и обращался только к венгерскому и цыганскому фольклору. В его произведениях фольклорный материал, как правило, не подвергается сложной тематической разработке; его гармонии не столь диссонантны, как у Бартока. Помимо фольклора важнейшими источниками вдохновения для К. служили григорианская псалмодия и барочная полифония, о чем свидетельствуют его многочисленные духовные композиции. Мировую известность ему принесли крупнейшие произведения 1920-х — Psalmus hungaricus для тенора, хора и оркестра и комическая опера «Хари Янош» на сюжет о приключениях бравого венгерского солдата в эпоху наполеоновских войн (оркестровая сюита из нее пользуется непреходящей популярностью); позднее слава К. укрепилась благодаря симфонической поэме «Танцы из Галанты», «Будаварскому Te Deum» (к 250-летию освобождения Буды от турок), оркестровым вариациям на тему старинной народной песни «Взлетела пава», Концерту для оркестра. Собирание и исследование народно-песенного материала сочетались в деятельности К. с работой в области музыкального воспитания. К. был убежден в том, что путь к музыкальной грамотности лежит через хоровое пение. Ему принадлежат оригинальные, во многих отношениях новаторские руководства, предназначенные для всех ступеней обучения музыке. После 2-й мировой войны музыкально-педагогические воззрения К. стали основой государственной политики; их влияние распространилось за пределы Венгрии.

С 1907 К. преподавал музыкально-теоретические предметы и композицию в Будапештской академии музыки, создал многочисленную школу. Концертировал как дирижер, исполняя свою музыку.

Оперы: «Хари Янош» (Háry János), зингшпиль в 5 приключениях с прологом и эпилогом, либр. Б. Паулини и Ж. Харшани по Я. Гараю (1926, Будапешт, окончат. ред. [в 4 приключениях] 1952); «Секейская прядильня» («Трансильванские посиделки», Székely fonó), одноакт., сл. нар. (1924—32, пост. 1932, там же); «Цинка Панна» (Czinka Panna), зингшпиль в 4 актах, либр. Б. Балажа (1948, там же).

Орк. муз. (осн. произв.): «Летний вечер» (Nyári este, 19[illegible] 2/1930); сюита из «Хари Яноша» (1927); «Танцы из Маро[illegible] ка» (Marosszéki táncok, 1930, орк. ред. фп. пьес 1923—27); «[illegible]цы из Галанты» (Galántai táncok, 1933); Вариации на венг. [illegible] песню «Взлетела пава» (Felszállot a páva, 1939); Концерт [illegible] орк. (1940); Симфония in C (1961).

Хор. муз.: Psalmus hungaricus («Венгерский псалом»), [illegible] хор и орк., сл. Пс. 55 в венг. пер. (1923); «Будаварский [illegible] Deum» (Budavári Te Deum), сопр., тен. (к.-а. и бас ad lib.), хо[illegible] орк. (1936); Missa brevis (Короткая месса), 5 гол., хор и [illegible] (1944, ред. с орк. 1948); «У могилы мученика» (Vértanúk s[illegible] hál), хор и орк. (1945); «Музыканты» (The Music Makers), [illegible] хор и орк., сл. А. О'Шонесси (1964); Laudes organi, хор и [illegible] (1966); др. духовные композиции для хора с орг. или фп.; м[illegible] гочисл. хоры и обр. нар. песен для разных составов, преимущ[illegible] ственно a cappella.

Для гол. с сопров.: романсы; обр. нар. песен.

Для 1—5 инстр. (осн. произв.): 1-й стр. квартет (1909); Со[illegible] тина для влч. и фп. (1909); Соната для влч. и фп. (1910); Д[illegible] для скр. и влч. (1914); Соната для влч. (1915); Каприччо, [illegible] (1915); «Венгерское рондо» (Magyar rondo), влч. и фп. (19[illegible] 2-й стр. квартет (1918); Серенада, 2 скр. и альт (1920); пье[illegible] для фп.; пьесы для органа.

Муз. к спект. (1902—04, 1917).

Сборники упражнений по сольфеджио.

Обр. произв. др. комп., в т. ч. Баха.

Сборники венг. нар. песен, в т. ч. под ред. К. и Бартока (м[illegible] готомное собрание A magyar népzene tára / Corpus musicae p[illegible] pularis hungaricae начало выходить в 1951); муз.-теор. труд[illegible]

Лит.: P. M. Young, Zoltán Kodály: a Hungarian Musician (L[illegible] don, 1964); И. Мартынов. Золтан Кодай (М., 1970, 2/19[illegible] F. Bónis, ed. The Selected Writings of Zoltán Kodály (Budap[illegible] 1974); Kodály Conference (Budapest, 1982); J. Breuer and M. Ittz[illegible] A Short Guide to Kodály Works (Kecskemét, 1982); M. A. Hein, [illegible] The Legacy of Kodály: an Oral History Perspective (Budapest, 199[illegible]

Козловский, Иван Семенович (24.3.1900, Марьяно[illegible] Киевская губерния, — 21.12.1993, Москва). Украинск[illegible] советский певец (тенор). Учился в Киевском музык[illegible] но-драматическом институте (1917—19). В 1924 стал с[illegible] листом Харьковской, в 1925 — Свердловской опер[illegible] С 1926 по 1954 был ведущим солистом *Большого теат[illegible]* в 1938 основал в Москве Гос. ансамбль оперы, котор[illegible] руководил до 1941. Обладал проникновенным голос[illegible] лирической окраски, с идеально чистыми и красив[illegible] высокими нотами, которые пододгу филировал к вя[illegible] му удовольствию многомиллионной армии поклон[illegible] ков (среди которых главным был Сталин, ценивший [illegible] чрезвычайно высоко, но ни разу не выпустивший его [illegible] границу) и поклонниц; по степени популярности с [illegible] соперничал только *Лемешев*. Был также выдающим[illegible] актером. За свою оперную карьеру исполнил свы[illegible] 50 ролей. Среди лучших работ К. в русском репертуа[illegible] ре — Ленский, Индийский гость («Садко»), царь Бер[illegible] дей («Снегурочка») и Юродивый («Борис Годунов[illegible] они зафиксированы в широко известных записях, в т. ч. [illegible] п/у *Голованова* и *Мелик-Пашаева*. Репертуар К. включ[illegible] и такие разнородные партии из западных опер, как Ор[illegible] фей в «Орфее и Эвридике», Альмавива, Альфред, Лоэ[illegible]

[illegible]н. Фауст и Вертер (все они исполнялись К. по-рус[illegible]). Оставив Большой театр в расцвете сил, до 1970 [illegible]одически возвращался на сцену, главным образом [illegible] того, чтобы исполнить партию Юродивого. Кон[illegible]ртировал и записывался до старости; в концертных [illegible]раммах К., помимо оперных арий, романсов русских [illegible]позиторов и русских и украинских народных песен, [illegible]урировали арии из кантат Баха, Lieder Бетховена, [illegible]берта и Шумана, «Поэма о любви и море» Шоссона, [illegible]Серенада» Бриттена (все по-русски). С 1956 по 1980 пре[illegible]вал в Московской консерватории.

[illegible]

[illegible]то́ (Cocteau), (Клеман Эжен) Жан (Морис) (5.7.1889, [illegible]зон-Лаффит, — 11.10.1963, Мийи-ла-Форе), Фран[illegible]ский поэт, прозаик, драматург, сценарист, критик, [illegible]р, режиссер театра и кино, живописец, график, сце[illegible]граф. Член Института Франции (1955). Значительное [illegible]ние К. на французскую культуру XX в. было обу[illegible]лено не столько силой и оригинальностью его твор[illegible]ского дара, — сам К. прекрасно сознавал, что его ис[illegible]рительная разносторонность есть оборотная сторо[illegible]летантизма, — сколько его чуткостью ко всему но[illegible]му и перспективному, а также его умением ярко и эф[illegible]тно «подавать» элитарной публике как самого себя, [illegible] и своих протеже. С 1909 К. сотрудничал с антрепри[illegible]*Дягилева*, который неоднократно призывал К. «уди[illegible]» его; откликаясь на этот призыв, К., в частности, [illegible]нил сценарий *«Парада»* для *Сати* (пост. 1917). Дру[illegible], более серьезным плодом сотрудничества К. с дяги[illegible]ской антрепризой стало либретто *«Царя Эдипа»* Стра[illegible]ского (1927; первый совместный проект К. и Стра[illegible]ского, балет «Давид» [1914], остался неосуществлен[illegible]). Полемическая работа К. «Петух и арлекин» (Le [illegible] et l'arlequin, 1918), отвергающая всякую сентимен[illegible]льность и «красивость», романтическую патетику, [illegible]рессионистскую расплывчатость и экспрессиони[illegible]скую угрюмость во имя утверждения исконно «галль[illegible]ого» чувства меры (которое, по К., заключается в точ[illegible]понимании того, «до каких пределов можно идти»), [illegible]лась идейным ориентиром для его молодых «поло[illegible]ых» — представителей *Шестерки*. К. написал сце[illegible]рий их единственного совместного опуса, балета «Но[illegible]брачные с Эйфелевой башни» (1921). Он же сочинил [illegible]бретто для *Мийо* (балеты *«Бык на крыше»*, пост. 1920, и [illegible]ний поезд», 1924, опера «Бедный матрос», 1927), [illegible]ггера (опера «Антигона», 1927), *Орика* (балет «Фед[illegible]», пост. 1950). В 1930—40-х Орик сочинял также музы[illegible] к фильмам К. По пьесе К. «Человеческий голос» (1929) [illegible]ана одноименная моноопера *Пуленка* (пост. 1959). [illegible]ди произведений концертных жанров на тексты К. — [illegible]льный триптих Пуленка «Кокарды» (1919) и его же [illegible]льная поэма «Дама из Монте-Карло» (1961). Еще [illegible]им музыкантом, во многом обязанным К. своей [illegible]ой, была *Пиаф*. Уже в сравнительно недавнее вре[illegible] оперную трилогию по киносценариям К. создал [illegible]сс.

[illegible]Лит.: J. Cocteau. Le coq et l'arlequin: notes autour de la musique [illegible]-е изд. Paris, 1918); O. Volta. Satie/Cocteau: les malentendus [illegible] entente (Paris, 1993); М. Сапонов, ред. Ж. Кокто. Петух и [illegible]скин. Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре [illegible], 2000); Ж. Кокто. Петух и Арлекин, сб. произв. (СПб., 2000); C. Miller. Cocteau, Apollinaire, Claudel et le groupe des Six (Paris, 2003).

«Колдовская любовь» (El amor brujo, «Любовь-волшебница», более точный перевод — «Любовь-колдун»). Одноактный балет с пением *Фальи* на либретто известного драматурга Грегорио Мартинеса Сьерры (Martínez Sierra, 1881—1947) и его жены Марии Лехарраги (Lejárraga, 1874—1974): цыганка Канделас не может соединиться со своим соплеменником Кармело, потому что ее преследует призрак погибшего ветреного любовника; ритуалы изгнания духов не помогают избавиться от наваждения: по просьбе Кармело другая цыганка заигрывает с призраком и тем самым отвлекает его; когда Кармело, наконец, целует Канделас, призрак рассеивается. «К. л.» в первоначальном варианте 1915 года — «хитанерия» (цыганская пьеса, букв. «цыганщина») для кантаоры (т. е. певицы андалусийского стиля фламенко, с низким грудным голосом), актеров и камерного ансамбля в составе: флейта (также пикколо), гобой, валторна, корнет, колокола, фп. и 9 струнных. Эта версия (в 16 номерах) создавалась для знаменитой цыганской танцовщицы Пасторы Империо (Pastora Imperio, 1889—1979); она же, не зная нотной грамоты, исполнила вокальную партию на премьере (15 апреля 1915, Мадрид, театр Лара, дирижер Хосе Морено Балестерос [Ballesteros]). Произведение не имело успеха, и в 1916—17 Фалья переработал его для большого оркестра, убрав разговорные диалоги и сократив число номеров до 13 (20—25 минут музыки). Вокальные номера (всего 3) в этой версии предназначены для меццо-сопрано. Наиболее популярны (в т. ч. в разных переложениях) два оркестровых номера «К. л.» — «Танец страха» (Danza del terror) и особенно «Ритуальный танец огня» (Danza ritual del fuego). Первое концертное исполнение оркестрового варианта «К. л.» состоялось 28 марта 1916 в Мадриде п/у Энрике Фернандеса Арбоса (Arbós, 1863—1939). Сценическая премьера — 22 мая 1925, Париж, театр Трианон-лирик, п/у автора, с участием танцовщицы и певицы фламенко Антонии Мерсе (Mercé, сценический псевдоним Ла Аргентина [La Argentina], 1890—1936).

Колиш (Kolisch), Рудольф (20.7.1896, Кламм, — 1.8.1978, Уотертаун, Массачусетс). Австрийский и американский скрипач. Среди его учителей — знаменитый скрипичный педагог Отакар Шевчик (Ševčík, 1852—1934), дирижер *Шальк* и композиторы *Шрекер* и *Шёнберг*. Последний в 1919 привлек К. к работе в своем *Обществе закрытых музыкальных исполнений*. После роспуска общества, в 1922, К. основал струнный квартет, в репертуаре которого ведущее место заняла новая музыка; между 1927 и 1939 квартет впервые исполнил *«Лирическую сюиту»* Берга, 3-й и 4-й квартеты Шёнберга (который в 1924 женился на сестре К.), 5-й и 6-й квартеты *Бартока* и Струнный квартет соч. 28 *Веберна*. К. участвовал в премьерах других современных опусов, в т. ч. Струнного трио соч. 20 и Квартета для кларнета, тенор-саксофона, скрипки и фп. соч. 22 Веберна. В 1935, после нескольких лет успешных международных гастролей, члены квартета обосновались в США. В 1939 квартет распался, К. некоторое время руководил камерным оркестром, а в 1942

стал 1-й скрипкой квартета *Pro Arte*. В 1944—66 преподавал в Университете шт. Висконсин (г. Мадисон). В 1950-х возобновил поездки в Европу, в течение ряда лет был непременным участником летних курсов в *Дармштадте*, обогатил свой репертуар новейшей европейской музыкой (в частности, первым исполнил «Варианты» для скрипки с оркестром *Ноно*, 1957). С 1967 преподавал в Новоанглийской консерватории (Бостон), в 1970—77 — также на шёнберговских семинарах в Мёдлинге близ Вены. Среди документов, запечатлевших искусство К.-ансамблиста и солиста, — довоенные записи квартетов Шуберта и Шёнберга и послевоенные записи произведений Бартока (в т. ч. Сонаты для скрипки соло), Веберна и Берга.

Лит.: Rudolf Kolisch. Zur Theorie der Aufführung // Musik-Konzepte, 29—30 (1983).

Коллаж (франц. collage, от coller — «клеить», «склеивать»). Этот термин, заимствованный из практики изобразительного искусства, указывает на соединение стилистически разнородных отрывков или внедрение стилистически чуждых фрагментов в ткань собственного произведения. Как самый очевидный, лежащий на поверхности прием *полистилистики*, К. получил широкое распространение в творчестве тех композиторов XX в., которые, исходя из различных соображений, не стремились к единству стиля и тяготели к стилистической «разноголосице». Образцы К., иногда весьма масштабные, встречаются у *Айвза* (особенно показательна 2-я часть 4-й симфонии [ок. 1916], где К. из всевозможных популярных песен, гимнов, маршей, *рэгтаймов* и т. п. изображает пеструю картину городской жизни), Б. А. *Циммермана* (его К. из музыки разных исторических эпох символизируют единство прошлого, настоящего и будущего в рамках концепции «сферического времени»), *Берио* (3-я часть его «*Симфонии*» — пожалуй, самая известная коллажная композиция XX в., при всей своей кажущейся хаотичности основанная на весьма продуманной философии), *Крама*, *Шнитке* и многочисленных «полистилистов» меньшего калибра. Термином «К.» часто, но не вполне обоснованно обозначают и такие случаи, когда стилистически чужеродный отрывок не просто «вклеивается» в авторский материал, а вводится после тематической подготовки и/или подвергается дальнейшему развитию; иными словами, хорал Баха в финале Скрипичного концерта *Берга* и мотивы из «Вильгельма Телля» и «Кольца нибелунга» в 15-й симфонии *Шостаковича* — это не совсем К., ибо они достаточно глубоко интегрированы в авторский материал. Исходя из буквального смысла термина, к К. относится и монтаж («склеивание») записанных на пленку фрагментов в *конкретной музыке* и *электронной музыке*.

Колло (Kollo), Рене (р. 20.11.1937, Берлин). Немецкий певец (тенор). Внук композитора Вальтера К. (собств. Коллодзейски [Kollodzieyski], 1878—1940), автора оперетт. Первоначально выступал в развлекательном репертуаре. Как интерпретатор серьезной музыки дебютировал в 1965 в Брауншвайге (участвовал в исполнении трех произведений *Стравинского*). До конца 1960-х пел преимущественно лирические оперные партии. В 1969 впервые выступил в *Байройте* (Рулевой в «Тристане и Изольде»). В течение 1970-х утвердилась репутация К. как вагнеровского тенора; в его пении гибкое звукоизвлечение и хороший вкус преобладали над физической мощью и напором. В 1976 К. исполнил роль Зигфрида в юбилейной байройтской постановке «Кольца нибелунга» п/у *Булеза*. Репертуар К. включает центральные теноровые партии почти во всех произведениях Вагнера, а также партии Флорестана, Макса, Вакха, Палестрины в одноименной опере *Пфицнера*, Пауля в «Мертвом городе» *Корнгольда* и др. Блистательная удача К. — Вальтер в записи «Майстерзингеров» п/у *Караяна* (1970); среди других выдающихся записей с его участием — «Тангейзер» и «Парсифаль» п/у *Шолти*, «Фиделио» п/у *Бернстайна*, «Лоэнгрин» и «*Песнь о земле*» Малера п/у Караяна, «Тристан и Изольда» п/у К. *Клайбера* (с М. *Прей* в роли Изольды).

Колман — см. *Коулмэн*.

«Колокола». Произведение *Рахманинова:* поэма для оркестра, хора и солистов (сопрано, тенора и баритона) соч. 35 на текст одноименного стихотворения Эдгара По в вольном русском переводе Константина Бальмонта (1913). Четырем строфам стихотворения (о четырех стадиях жизни человека) соответствуют четыре части поэмы: Allegro ma non tanto, Lento, Presto и Lento lugubre. В «скерцозной» 1-й части (с соло тенора) речь идет о серебристых колокольчиках на весело мчащихся санях, во 2-й (с соло сопрано) — о золотом колоколе, звучащем на свадьбу, в 3-й — о медном набате тревоги, в 4-й (с соло баритона) — о «звуке железном», который «возвещает о печали похорон». Жизнеутверждающие части 1 и 2 и траурный финал объединены мотивом, родственным Dies irae (в первых частях он функционирует как своего рода memento mori). Прототипом финала сам Рахманинов назвал заключительное Adagio lamentoso из «Патетической симфонии» Чайковского; впрочем, «К.», в отличие от симфонии Чайковского, завершаются на умиротворенной мажорной ноте. Продолжительность «К.» — ок. 40 минут. Первое исполнение — 13 декабря 1913, Санкт-Петербург (в рамках сезона *Зилоти*), с участием солистов Е. Поповой, А. Александровича и П. Андреева, а также хора *Мариинского театра* п/у автора. Произведение посвящено *Менгелбергу* и оркестру *Концертгебау*.

Колтрейн (Coltrane), Джон (Уильям), по прозвищу Трейн (Trane) (23.9.1926, Хамлет, Северная Каролина, — 17.7.1967, Нью-Йорк). Американский джазовый саксофонист, руководитель джазовых ансамблей, композитор. Записывался с середины 1940-х, но стал широко известен только в 1955, войдя в состав первого квинтета Майлза *Дэвиса*. Работал с Дэвисом до 1960, с перерывом в 1957—58 (во 2-й половине 1957 выступал в квартете Телониуса *Монка*). В 1960 создал собственный квартет, в 1965 — второй квартет (в обоих ансамблях играли и приглашенные музыканты). Работал в разных стилях — от виртуозного *бопа* с необычайно быстрыми, четко артикулированными пассажами на фоне часто меняющейся гармоний (образцы — Giant Steps [1959], Impressions

[1963]) до более спокойного, основанного на натуральных ладовых структурах, модального джаза (My Favorite Things [1960]). В конце 1950-х, преодолев многолетнюю алкогольную и наркотическую зависимость, пережил религиозное озарение, что отразилось на его последующих работах (особенно характерен альбом A Love Supreme [1964]). Сорокаминутная композиция Ascension (1965), записанная ансамблем из 11 музыкантов под руководством К. и включающая ряд энергичных импровизируемых соло, отделенных друг от друга более структурированными ансамблевыми фрагментами, считается одной из вершин т. н. свободного джаза (англ. free jazz); многие традиционалисты от джаза усматривали в его «авангардном» стиле почти бесконтрольную какофонию, но благодаря мастерству и харизме К. он снискал достаточно широкую популярность. В последних работах К. и его бэнда свободный стиль иногда принимает еще более экстремальные формы. Многие записи вышли в свет спустя годы после его смерти. К. играл преимущественно на тенор-саксофоне, в 1960-х — также менее распространенном среди джазменов сопрано-саксофоне. Самый выдающийся (после Чарли *Паркера*) саксофонист-новатор, имел множество подражателей.

Лит.: B. Priestley. John Coltrane (London, 1987); L. Porter. John Coltrane: his Life and Music (Ann Arbor, MI, 1998).

«Свадебные песни кота». Вокальная сюита *Стравинского* для контральто и 3 кларнетов (малого, обычного и бас-кларнета) на русские народные тексты из антологии Петра Киреевского, в 4 частях общей продолжительностью ок. 4 минут (1915—16). Наряду с *«Прибаутками»* и «Подблюдными» для женского хора принадлежит к своего рода «спутникам» *«Свадебки»:* родственна по тематизму и основана на сходном текстовом материале. Посвящена выдающимся художникам, супругам Наталии Гончаровой (будущему сценографу «Свадебки») и Михаилу Ларионову. Первое исполнение — 20 ноября 1918, Париж, ансамбль под руководством Феликса Дельгранжа (Delgrange).

Комитас, вардапет (архимандрит), в миру Согомон Согомонян (8.10.1869, Кутина, ныне Кютахья, Турция, — 22.10.1935, Париж). Армянский композитор, фольклорист, исследователь средневековой музыки, хоровой дирижер, певец. С 1881 учился в духовной семинарии; в 1893 окончил духовную академию в Эчмиадзине. При посвящении в духовный сан (1894) получил имя К. в честь католикоса и гимнографа VII в. С начала 1890-х собирал и обрабатывал армянские народные песни и древнейшие церковные песнопения, исполнял свои обработки с хором студентов академии, а затем и с собственным хором Эчмиадзина. В 1894 опубликовал свою первую статью по армянскому духовному песнетворчеству. В 1896—99 учился в Берлине, в консерватории Рихарда Шмидта и на философском факультете Университета Фридриха Вильгельма (был одним из первых армянских музыкантов, получивших европейское образование). По возвращении в Эчмиадзин продолжил работу по сбору народных песен (в опубликованных этнографических сборниках К. содержится несколько тысяч армянских и курдских песен из различных регионов Восточной и Западной Армении) и по созданию на их основе композиций для хора a cappella и для голоса с фп., преподавал, писал статьи по теории и истории армянской музыки, в т. ч. для зарубежных изданий. Вместе с хором духовной семинарии гастролировал в городах Закавказья. В 1906—07 выступал в Париже, Швейцарии и Венеции; концерты с участием К. в качестве певца и хормейстера (К. дирижировал французскими хорами) и его лекции об армянской музыке вызвали значительный резонанс среди профессионалов. В 1910 переехал в Константинополь (Стамбул), где создал хоровую капеллу Гусан. Основал армянские хоры и пропагандировал армянскую музыку в ряде других городов Османской империи. В 1912 завершил одну из своих самых значительных работ — обработку полного цикла армянской Литургии (арм. Патараг) для мужского хора. В мае 1914 вновь посетил Париж в качестве делегата конгресса Международного музыкального общества (был первым неевропейским музыкантом среди его членов). Во время устроенной турецкими властями резни армян (1915) уцелел, но лишился рассудка. С 1919 находился в лечебнице близ Парижа. В 1936 прах К. был перевезен в Ереван. Имя К. присвоено Ереванской консерватории.

Творческое становление К. совпало по времени с первыми шагами многоголосия в армянской музыке, которая испокон веков была строго монодической. К. не поддался легкому соблазну адаптировать ее к принципам мажорно-минорной тональности. Гармонизируя фольклорные и духовные напевы, он учитывал их самобытную ладовую структуру и избегал аккордовых последований, заимствованных из практики европейской функциональной гармонии, т. е. придерживался принципов *модальности.* Хоровая и фортепианная фактура композиций К. свидетельствует о его выдающейся изобретательности и уверенном профессионализме; особенно впечатляет его мастерство организации тонких полифонических отношений между различными слоями музыкальной ткани. Композиции К. передают сдержанный и целомудренный, не допускающий пафоса и сентиментальности дух традиционной армянской музыки. Помимо вокальных опусов К. создал на основе фольклора несколько танцев для фп. (6 из них часто исполняются в виде цикла). Оперные замыслы К. остались неосуществленными, часть его рукописей, по-видимому, погибла в 1915.

Лит.: Г. Геодакян. Комитас (Ереван, 1969); Комитас. Исследования и статьи, кн. 1 (Ереван, 2005, на арм. яз., включает франц. и нем. тексты статей К., опубл. в европейских изд.).

Кондрашин, Кирилл Петрович (6.3.1914, Москва, — 7/8.3.1981, Амстердам). Русский советский дирижер. С 1929 брал уроки теории и композиции у видного музыковеда Николая Жиляева (1881—1938). С 1931 дирижировал в Московском детском театре. В 1932—36 учился в Московской консерватории у Бориса Хайкина (1904—1978). В 1936—43 — дирижер Малого оперного театра в Ленинграде, в 1943—56 — *Большого театра.* С 1945 выступал и в симфоническом репертуаре (в частности, был партнером *Ойстраха* и *Гилельса* в циклах об-

зорах истории скрипичного и фортепианного концертов, 1946—48). После ухода из Большого театра концертировал с различными оркестрами СССР. В 1958 дебютировал в США (аккомпанировал находившемуся в зените славы *Клайберну* и провел свой последний оперный спектакль — *«Мадам Баттерфлай»* с *Тебальди* в Чикаго) и Великобритании. В 1960 был назначен главным дирижером СО Московской филармонии и оставался на этом посту до 1975. Дисциплинировал оркестр, значительно расширил его репертуар: одним из первых в СССР пропагандировал творчество *Малера*, регулярно включал в свои программы музыку западных классиков XX в. и советских композиторов — как *Мясковского, Прокофьева* и *Шостаковича* (осуществил запоздалые премьеры 4-й симфонии Шостаковича [1961] и *«Кантаты к 20-летию Октября»* Прокофьева в сокращенной версии [1966], первым исполнил 13-ю симфонию Шостаковича и его же вокально-симфоническую поэму «Казнь Степана Разина»), так и представителей следующих поколений, в т. ч. *Свиридова, Вайнберга*, Б. *Чайковского, Щедрина*. Вместе со своим оркестром гастролировал по всему миру. Выступал также с ведущими зарубежными коллективами; с 1968 регулярно дирижировал амстердамским оркестром *Концертгебау*. Написал книги о дирижерском искусстве и об интерпретации симфоний Чайковского. В 1978, будучи в Нидерландах, стал невозвращенцем. Последние годы работал с Концертгебау и СО *Баварского радио*, много гастролировал. Среди примечательных записей К. — большинство симфоний Малера и все симфонии Шостаковича, отдельные оркестровые опусы Римского-Корсакова и *Равеля*, а также ряд инструментальных концертов с ведущими советскими виртуозами — Ойстрахом, Гилельсом, *Рихтером, Коганом, Ростроповичем*. С 1984 в Амстердаме проводится конкурс дирижеров имени К.

Соч.: О дирижерском искусстве (Л.—М., 1970); Мир дирижера (технология вдохновения) (Л., 1976); О дирижерском прочтении симфоний П. И. Чайковского (М., 1977).

Лит.: В. Ражников. К. Кондрашин рассказывает о музыке и жизни (М., 1989).

«Конкорд, 1840—1860» (Concord Mass. 1840—60), «Конкорд-соната» (Concord Sonata). Вторая соната *Айвза* для фп., озаглавленная в честь г. Конкорд (шт. Массачусетс), где жили мыслители и литераторы XIX в., чьими именами названы отдельные части произведения: Ралф Уолдо Эмерсон (Emerson), Натаниэл Готорн (Hawthorne), семья Олкотт (The Alcotts), Генри Торо (Thoreau). По-видимому, соната создавалась в 1-й половине и середине 1910-х. В 1920 Айвз издал ее за свой счет вместе с очерком «Эссе перед сонатой» (Essays Before a Sonata). Первая и последняя части («Эмерсон» и «Торо») названы в этом тексте «импрессионистскими картинами». Первая часть, посвященная основателю философии трансцендентализма, вылающемуся поэту и оратору, богата контрастами, в ней преобладает активное движение, тогда как финал, вдохновленный знаменитой книгой Торо «Уолден, или Жизнь в лесу», носит в целом более спокойный, ближе к концу — идиллический характер. В том же эссе вторая часть («Готорн») характеризуется как «скерцо», а третья часть, самая короткая и простая («Олкотты»), — как «эскиз». Во всех частях сонаты неоднократно, в разных гармонизациях и регистрах цитируется четырехзвучный «мотив судьбы» из 5-й симфонии Бетховена — освященный традицией символ трансцендентного; Айвз трактует его как образ человеческой души, которая «стучится в дверь Божественных тайн», преисполненная веры в то, что эта дверь «для нее откроется, и человеческое станет Божественным». Встречаются и другие, по большей части завуалированные цитаты из классики, а также из традиционного американского церковно-певческого репертуара. В кодах первой и последней частей возможно использование, соответственно, альта и флейты ad libitum. Продолжительность — 40—50 минут. Первое публичное исполнение — 28 ноября 1938, Кос-Коб, шт. Коннектикут, Джон Киркпатрик (Kirkpatrick).

Лит.: Ch. Ives. Essays Before a Sonata. The Majority and Other Writings (New York, 1999); G. Block. Ives: Concord Sonata (Cambridge, 1996).

Конкретная музыка (франц. musique concrète). Музыка, материалом для которой служат записанные на магнитофонную ленту или другой носитель «конкретные» звуки (в противоположность музыке, создаваемой «абстрактным» путем, т. е. с помощью нотной записи). К. м. возникла в Париже в конце 1940-х; ее основоположники — П. *Шеффер* и *Анри*, работавшие в экспериментальной студии Французского радио и ТВ (RTF). В 1950 появилась их самая известная совместная работа и, по-видимому, самая значительная композиция в жанре «чистой» К. м. — «Симфония для одного человека» (Symphonie pour un homme seul), состоящая из различных «антропогенных» шумов, обрывков разговоров и пения, смонтированных в 12-частное драматургически организованное целое; ее популяризации способствовал знаменитый балетмейстер Морис Бежар (Béjart), поставивший в 1955 балет на эту музыку. Концепция К. м. вызвала кратковременный интерес *Мессиана*, его учеников *Булеза* и *Штокхаузена*, некоторых других представителей *авангарда*, а также композиторов старшего поколения (например, *Мийо*); *Варез* использовал К. м. (согласно его терминологии — «организованный шум») в *«Ионизации»* (1954). За пределами Парижа К. м. как самостоятельный тип музыки (а не просто как прием введения записей бытовых звуков в ткань опуса) не нашла заметных приверженцев. К началу 1960-х она была повсеместно вытеснена более перспективным подходом, предполагающим использование не записанного на пленку «сырого», а электронно преобразованного или синтезированного звука (см. *Электронная музыка*). Из композиторов, продолжавших создавать композиции на основе монтажа звуков окружающего мира, в т. ч. в сочетании с живыми и электронно синтезированными звучаниями, наиболее известны ассистент Шеффера Бернар Пармеджани (Parmegiani, p. 1927) и ученики Мессиана Л. Феррари (Ferrari, 1929—2005), Франсуа Бейль (Bayle, p. 1932), Франсуа-Бернар Маш (Mâche, p. 1935). Своеобразный вариант идеи К. м. — т. н. инструментальная К. м. *Лахенмана*.

Лит.: M. Nyman. Experimental Music: Cage and Beyond (New York, 1974, 2/1999); D. Ernst. The Evolution of Electronic Mu

York, 1977); M. Chion. L'art des sons fixés, ou La musique ...ement (Fontaine, 1991); см. тж. при ст. *Шеффер*.

...курсы. Первый регулярный международный К. музыкантов (композиторов и пианистов) был учрежден ...оном Рубинштейном и проводился раз в 5 лет с 1890 ... 1910 попеременно в разных европейских столицах; ...ди лауреатов — *Бузони* (премия по композиции за ...), русский (впоследствии американский) виртуоз ...иф Левин (1874—1944) (премия по фп. за 1895), рус... (впоследствии советский) композитор, органист и ...ист Александр Гедике (1877—1957) (премия по ком...ции за 1900), *Бакхауз* (премия по фп. за 1905). Не...ько крупных К. появилось в период между мировы...ойнами, но настоящий расцвет конкурсного дви...я начался после 1945. В 1957 в Женеве была осно... Всемирная федерация международных музыкаль... К. С тех пор значимость К. неуклонно растет; зва... лауреата авторитетного К. — самый надежный сер...икат пригодности молодого музыканта к солидной ...ународной карьере. Впрочем, за последнее время ...урсная система заметно скомпрометировала себя, ...чительной степени из-за ряда скандалов, вызван... явно необъективным отношением жюри к конкур...ам даже на самых престижных К. Ниже перечисле... некоторые из наиболее серьезных международных ...нительских К. (в порядке хронологии основания) ... их виднейших лауреатов.

К. пианистов им. Шопена (Варшава). Первые К. со...лись в 1927, 1932, 1937 и 1949, периодичность с 1955 — ... в 5 лет. Среди победителей — *Оборин* (1927); Яков Зак ...3—1976 [1937]); Халина Черны-Стефаньска (Czerny...ska, 1922—2001) и Белла Давидович (р. 1928 [обе ...]); *Поллини* (1960); *Аргерич* (1965); американский пиа... Гаррик Ольсон (Ohlsson, р. 1948 [1970]); *Цимерман* ...5]. В 1927 Григорий Гинзбург (1904—1961) из СССР ...лся 4-й премии, *Шостакович* — диплома; *Ашкенази* ...лучил 2-ю премию в 1955, японская пианистка Ми... Утида (Uchida, р. 1948) — в 1970.

К. им. королевы Елизаветы (Брюссель). Первые два ...зания (скрипачей, 1937, и пианистов, 1938) носи... имя *Изаи;* под современным названием К. проводит... с 1951, до 1987 попеременно по специальностям ...ипка», «фп.» и «композиция», с 1988 также по спе...льности «сольное пение». Среди победителей — *Ой...рах* (1937); *Гилельс* (1938); *Коган* (1951); *Ашкенази* (1956); ...ский скрипач Вадим Репин (р. 1971 [1989]); датский ...ипач Николай Цнайдер (Znaider, р. 1975 [1997]); ар...ский скрипач Сергей Хачатрян (р. 1985 [2005]).

...невский К. музыкантов-исполнителей. Проводит... ежегодно с 1939 по нескольким номинациям. Среди ...реатов — *Микеланджели* и швейцарское сопрано Ма... Штадер (Stader, 1911—1999 [оба 1939]); *Шолти* ...2, в качестве пианиста); *Гульда* (1946); *Лос Анхелес* ...7]); *Николе* (1948); *Штих-Рандаль* (1951); *Андре* (1955); ...рич и *Поллини* (1957); *Холлигер* (1959); французский ...рнетист Мишель Порталь (Portal, р. 1935 [1963]); *Ван* ... (1964); *Мелос-квартет* (1966); японская альтистка ...уко Имаи (Imai, р. 1943 [1968]); немецкий пианист ...истиан Цахариас (Zacharias, р. 1950 [1969]); немец... альтистка Табеа Циммерман (Zimmermann, р. 1966 [1982]); французский флейтист Эммануэль Паю (Pahud, р. 1970 [1992]).

К. пианистов и скрипачей им. *Лонг* и *Тибо* (Париж). Первые К. состоялись в 1943 и 1946. Периодичность с 1949 по 1981 — раз в 2 года для обеих номинаций. Далее (с 1983 для пианистов, с 1984 — для скрипачей) установлена трехлетняя периодичность. Среди лауреатов — французский пианист Самсон Франсуа (François, 1924—1970 [1-я премия, 1943]); итальянский пианист Альдо Чикколини (Ciccolini, р. 1925 [1-я премия, 1949]); французский скрипач Кристиан Феррá (Ferras, 1933—1982 [2-я премия, 1949]); *Бадура-Скода* (3-я премия, 1949); французский пианист Филипп Антремон (Entremont, р. 1934 [5-я премия, 1951]); советский пианист Дмитрий Башкиров (р. 1931 [2-я премия, 1961]); аргентинский пианист Бруно-Леонардо Гельбер (Gelber, р. 1941 [3-я премия, 1961]); *Леонская* и *Спиваков* (третьи премии, 1965).

К. пианистов им. *Бузони* (Больцано). Проводится ежегодно с 1949. Среди лауреатов — *Брендель* (4-я премия, 1949); *Аргерич* (1-я премия, 1957); Г. Ольсон (1-я премия, 1966).

К. им. Баха (Лейпциг) для исполнителей разных специальностей. Первый К. состоялся в 1950 (год 200-летия со дня смерти Баха). Периодичность с 1964 по 1996 — раз в 4 года, затем раз в 2 года. Среди победителей — советская пианистка Татьяна Николаева (1924—1993) и К. *Рихтер* в качестве органиста (1950); *Каган* (1968); виолончелист из СССР Александр Рудин (р. 1960 [1976]); польское меццо-сопрано Ядвига Раппе (Rappé, р. 1952 [1980]).

К., учрежденный ассоциацией радиостанций ФРГ (ARD). Проводится в Мюнхене ежегодно с 1952 по различным номинациям. Среди лауреатов — *Холлигер* (1960); *Эшенбах* (1963); *Андре* (1963); Н. Имаи (1967); *Гутман* (1967); *Норман* (1968); *Арриса* (1974); *Башмет* (1976); немецкий скрипач Кристиан Тецлафф (Tetzlaff, р. 1966 [1982]); *Квастхофф* (1988); израильская кларнетистка Шарон Кам (Kam, р. 1971 [1992]); польский виолончелист Анджей Бауэр (Bauer, р. 1962 [1992]).

К. скрипачей им. Паганини. Проводится в Генуе ежегодно с 1954. Среди лауреатов — *Аккардо* (2-я премия, 1957); *Спиваков* (2-я премия, 1967); *Кремер* (1-я премия, 1969); греческий скрипач Леонидас Кавакос (Kavakos, р. 1967 [1-я премия, 1988]); немецкая скрипачка Изабель Фауст (Faust, р. 1972 [1-я премия, 1993]).

К. им. Чайковского (Москва). В 1958—2002 проводился раз в 4 года, первоначально только в номинациях «фп.» и «скрипка», с 1962 также в номинации «виолончель», а с 1966 — «сольное пение». Возобновлен в 2007. Среди победителей — *Клайберн* (1958); английский пианист Джон Огдон (Ogdon, 1937—1989) и *Ашкенази* (оба 1962); виолончелистка Каринэ Георгиан (р. 1944), скрипач Виктор Третьяков (р. 1946) и *Соколов* (все 1966); пианист Владимир Крайнев (р. 1944), английский пианист Джон Лилл (Lill, р. 1944), виолончелист Давид Герингас (р. 1946), *Кремер, Нестеренко* и *Образцова* (все 1970); виолончелист Борис Пергаменщиков (1948—2004) и пианист Андрей Гаврилов (р. 1955 [оба 1974]); *Плетнев* (1978); скрипачка Виктория Муллова (р. 1959) и грузинский бас Паата Бурчуладзе (р. 1955 [оба 1982]); североирландский пианист Барри Дуглас (Douglas,

р. 1960 [1986]); американское сопрано Дебора Войт (Voigt, р. 1960 [1990]); пианист Денис Мацуев (р. 1975) и виолончелист Денис Шаповалов (р. 1974 [оба 1998]). Среди лауреатов других премий — *Гутман* (3-я премия, 1962), *Каган* (2-я премия, 1966), *Майский* (6-я премия, 1966), *Спиваков* (2-я премия, 1970), Мюнг-Вун *Чунг* (2-я премия, 1974), А. *Шифф* (4-я премия, 1974).

К. пианистов в Лидсе. Периодичность в 1963—96 и с 2000 — раз в 3 года. Среди лауреатов — *Лупу* (1-я премия, 1969); *Перайя* (1-я премия, 1972); А. *Шифф* (3-я премия, 1975); Мюнг-Вун *Чунг* (5-я премия, 1975).

К. скрипачей им. *Сибелиуса* (Хельсинки). Проводится раз в 5 лет с 1965. Среди победителей — *Каган* (1965); Лиана Исакадзе (р. 1946 [1970]); В. Муллова (1980); Л. Кавакос (1985); Лиза Батиашвили (р. 1979 [2-я премия 1995]); С. Хачатрян (2000).

К. «Певец мира» (Singer of the World). Проводится под эгидой Би-Би-Си в Кардиффе раз в 2 года с 1983. Среди лауреатов — *Маттила* (1983); финское сопрано Зоиле Изокоски (Soile Isokoski, р. 1957) и немецкое меццо-сопрано Ирис Фермиллион (Vermillion, р. 1960 [обе 1987]); *Хворостовский* и *Терфел* (оба 1989); шведское сопрано Нина Штемме (Stemme, р. 1963 [1993]); шведское меццо-сопрано Катарина Карнеус (Karnéus, р. 1965 [1995]).

Концертгебау (точнее Концертхебау, Concertgebouw). Концертный зал в Амстердаме, открыт в 1888. Тогда же был основан одноименный СО (с 1988 — Королевский оркестр К. [Koninklijk Concertgebouworkest]). Под руководством *Менгелберга* (1895—1945) он выдвинулся в ряд лучших коллективов Европы. Другие руководители оркестра — *Йохум* (главный приглашенный дирижер в 1941—44 и 1963—74, главный дирижер в 1961—63), Эдуард ван Бейнум (Beinum, 1901—1959 [1945—59]), *Хайтинк* (1961—88, до 1963 — совместно с Йохумом), *Шайи* (1988—2004), *Янсонс*. Среди приглашенных дирижеров — *Бём, Сэлл, Джулини, Кондрашин*, К. *Дэвис, Арнонкур*, другие видные музыканты.

Констан (Constant), Мариюс (7.2.1925, Бухарест, — 20.5.2004, Париж). Французский композитор, дирижер и музыкальный деятель румынского происхождения. Окончил Бухарестскую консерваторию, в 1946 переехал в Париж, где продолжил обучение у Жана Фурне (Fournet, 1913—2008 [дирижирование]), *Мессиана, Буланже, Онеггера* (композиция). В 1954—66 возглавлял основанную при его участии радиопрограмму France Musique. В 1956—66 — музыкальный руководитель балетной труппы Ролана Пети (Petit). В 1963 основал и до 1971 возглавлял ансамбль современной музыки Ars nova, специализировавшийся на новой музыке; записал с ним ряд опусов *Мессиана, Оаны, Ксенакиса* и др. Дирижировал симфоническими оркестрами Франции и других стран. В 1973—78 — музыкальный руководитель балета Парижской оперы; в 1978—88 — профессор инструментовки Парижской консерватории. Важнейшая сфера деятельности К.-композитора — музыкальный театр. Помимо балетов для Пети и других видных хореографов он написал несколько опер (в т. ч. парафразы «Кармен» и *«Пеллеаса и Мелизанды»* для постановок английского режиссера Питера Брука [Brook]). Оркестровые партитуры К. концертных жанров свидетельствуют о его театровой изобретательности; некоторые из них построены как своего рода театральные пьесы с персонажами, драматическими перипетиями. Язык К. эклектичен, в многих его произведениях использованы приемы *поп-стилистики, алеаторики*, средства *электронной музыки*. Член Института Франции с 1992.

Муз. театр (осн. произв.): «Сирано де Бержерак» (Cyrano de Bergerac), балет в 2 актах по Э. Ростану, орк. (1959, Пари); «Похвала безумию» (Eloge de la folie), балет в 9 картинах по Эразму Роттердамскому, инстр. анс. (1966, Париж); «Потерянный рай» (Paradis perdu), балет, инстр. анс. (1967, Лонд.); «Ужин» (Le souper), опера по Ж. Тардьё, бар. и хор (1969, Безансон); «Кандид» (Candide), мимодрама по Вольтеру, ка орк. (1971, Гамбург); «Игра о св. Агнессе» (Le jeu de Sa Agnès), кам. опера по провансальской рукописи XIV в. (1 Безансон); «Север» (Septentrion), балет, электр. муз. (1 Марсель); «Нана» (Nana), балет по Э. Золя, орк. (1976, риж); «Трагедия Кармен» (La tragédie de Carmen), кам. о по Бизе (1981, Париж); «Голубой ангел» (L'ange bleu), ба 2 актах по Г. Манну, певица кабаре и инстр. анс. (1985, Берлин); «Впечатления от Пеллеаса» (Impressions de Pel кам. опера по *Дебюсси* (1992, Париж); «Тереза» (Teresa), мелодрама в 4 картинах по маркизу де Саду (1995, Любер

Др. вок. муз. (осн. произв.): 5 песен и вокализ, сопр. и о сл. Л. Брюдера (1968); «Три эластичные поэмы» (Trois poè élastiques), хор и орг., сл. Б. Сандрара (1987); «О правах чел ка» (Des droits de l'homme), оратория, чтецы, сопр., хор, ор маги., сл. из разных источников (1989); «Песни возвраще (Chants de retour), оратория, 3 гол., хор и инстр. анс. П.-И. Булоня и из Ин. (1995).

Орк. муз. (осн. произв.): 24 прелюдии (1959); «Тёрнер» (T ner), 3 эссе (1962); «Песни Мальдорора» (Chants de Maldor чтецом, по Лотреамону (1962); «Чакона и военный марш» (C conne et Marche militaire, 1968); «Струны» (Strings), эл.-гит стр. (1969, версия для клав. и стр. 1972); Facicbat anno («Сделано в году 1973»), 24 скр. и орк. (1973); «Стихии» (elementi), 2 валт., трбн. и стр. (1977); Concertante, альт-са орк. (1978); Симфония для дух. (1978); «103 взгляда в воду» (regards dans l'eau), скр. и орк. (1981); «Хоры и интерлю (Choruses and Interludes), валт. и орк. (1987); Концерт для манки с орк. (1988); Концертштюк для гоб. с орк. (19 Hämeenlinna («Воображаемый пейзаж», 1991); Brevissima («К чайшая»), симфония (1992); Концертная симфония для 6 ф орк. (1994); сюиты из балетов; пьесы на случай.

Др. инстр. муз. (осн. произв.): Трио для гоб., клар. и (1946); «Три комплекса» (Trois complexes), кб. и фп. (19 «Концертная музыка» (Musique de concert), альт-сак 12 инстр. (1955); «Три портрета» (Trois portraits), валт. и (1958); «Духовые» (Winds), 13 дух. и кб. (1968); «Мельницы молитв» (Moulins à prières), 2 клав. или клав. и маги. (19 Equal, 5 уд. (1970); «14 станций» (14 Stations), уд. и 6 ин (1970); Piano personnage, фп. и 16 инстр. (1973); «Псих (Psyché), 2 фп. и 2 уд. (1975); «Стресс» (Stress), джаз-трио, квинтет, фп. и уд., в соавт. с М. Солалем (Solal) (1977); 9 для фл. и фп. (1978); Harpalycée, арфа и стр. квинтет или соло (1980); «Аллилуйи» (Alleluias), труба и орг. (1980); «К кий курс декомпозиции» (Précis de décomposition), 8 инстр маги. (1982); Pierres-Jewels, 3 валт. (1984); «Блюз-вариа (Blues-Variations), гит. и эл.-гит. (1990); «Разлука» (Die T nung), стр. квартет (1990); пьесы для инстр. конкурсов.

Оркестровки произв. Берлиоза, Дебюсси, *Сати, Равеля, Шёнберга* и др.

Контарски (Kontarsky), братья Алоис (р. 14.5.1931, Изерлон) и Альфонс (р. 9.10.1932, Изерлон). Немецкие пианисты. Учились в Кёльнской ВМШ и в Гамбурге. С 1955 с начала 1970-х выступали преимущественно в дуэте, исполняя как классику (Моцарта, Шуберта, Брамса, Дебюсси, *Равеля, Бартока, Стравинского*), так и трансцендентно сложные опусы мастеров послевоенного авангарда; специально для братьев К. писали, в частности, Б. А. *Циммерман, Лигети, Берио, Буссотти, Кагель, Штокхаузен*, в их репертуаре фигурировали «Структуры» *Булеза* и др. Алоис К. первым сыграл все 11 пьес для фп. (Klavierstücke I—XI) Штокхаузена как единый цикл (1956, *Дармштадт*) и был участником ансамбля, сформированного Штокхаузеном в 1960-х. Среди ансамблевых партнеров братьев К. — признанные специалисты новейшей музыки, виолончелист *Пальм* и скрипач Зенко Гаврилов (Gawriloff, р. 1929). Оба брата преподают и вели мастер-классы в Дармштадте и в ряде учебных заведений Германии и Австрии. Альфонс К. составил руководство по интерпретации новейшей фортепианной музыки (Pro musica nova: Studien zum Spielen neuer Musik für Klavier [Köln, 1973]), включающее ряд пьес, написанных современными композиторами специально для этого издания.

Их младший брат Бернгард К. (р. 1937) — пианист, дирижер.

«Контра-пункты» (Kontra-Punkte). Произведение *Штокхаузена* для 10 инструментов, представляющих 6 тембровых семейств: флейта—фагот, кларнет—бас-кларнет, труба—тромбон, фп., арфа, скрипка—виолончель. Сочинено в 1952 на материале написанной в том же году оркестровой пьесы «Пункты» (Punkte, что можно перевести также как «Точки»), длится ок. 14 минут (530 тактов на 3/8 [размер отсутствует, такты сделаны одинаковыми для удобства ансамблистов и дирижера]) и распадается на 46 разделов, каждый из которых снабжен темповым метрономическим указанием в пределах между ♩ = 120 и 200. Согласно автору, в «К.-п.» «контрапунктируют» друг другу не звуки как таковые, а их параметры — высота, длительность, громкость и тембр. Каждый из этих параметров представлен дискретной шкалой значений, распределяемых «вразброс», без повторений и плавных переходов (т. е. по квази-сериальному принципу). Звуки с одним и тем же набором параметров по существу уникальны, варьирование, развитие и контраст исключаются — есть только «ряд потайных и удивительных превращений и обновлений [...] ничто не звучит дважды [...] но конструкция точно рассчитана, в высшей степени цельна и нигде не нарушается». Из-за такое представление о том, как реализуется идея контрапункта параметров звука, трактуемых как взаимно независимые составляющие индивидуального «события» (единичного звука, созвучия или краткого оборота), может дать начало пьесы, показанное в нотном примере 2 к статье *Пуантилизм*. Как здесь, так и в дальнейшем все «точки» пуантилистической фактуры (некоторые из них, впрочем, заметно растянуты по горизонтали — это уже не столько точки, сколько «группы») неповторимы и самодостаточны; слушатель приглашается к переживанию калейдоскопического богатства «конфигураций, освещаемых одним и тем же всепроникающим светом». С такта 98 инструменты один за другим замолкают, под конец остается только фп. Этот процесс редукции исходного тембрового многообразия сопровождается аналогичной редукцией по другим параметрам; заключительное соло фп. выдержано в динамике pp и в относительно ровном ритме («в многогранном звуковом мире [...] все противоречия должны прийти к разрешению, и тогда будет слышно только то, что цельно и незыблемо»). Штокхаузен считал «К.-п.» своим первым подлинно зрелым опусом и присвоил ему номер 1 в авторском каталоге («Пункты» получили номер ½, их последующие редакции датированы 1962, 1964 и 1966). Первое исполнение — 26 мая 1953, Кёльн, ансамбль солистов СО Западногерманского радио, дирижер *Шерхен*.

Concentus Musicus Wien (конце́нтус му́зикус Вин — «музыкальное согласие [из] Вены», лат.). Австрийский оркестр старинной музыки, основан в 1953 *Арнонкуром*, в то время виолончелистом *Венского СО* (в первом составе С. M. W. играли музыканты этого оркестра). Концертмейстер — его жена Алиса Арнонкур (р. 1930). Один из первых и самых популярных ансамблей, специализирующихся на *аутентичном исполнении* музыки XVII—XVIII вв., регулярно концертирует с 1957, записывается с 1962.

Концертгебау — см. *Консертгебау*.

Копленд (Копланд, Copland), собств. Каплан, Аарон (14.11.1900, Бруклин, — 2.12.1990, Норт-Тарритаун, шт. Нью-Йорк). Американский композитор. Родился в семье еврейских иммигрантов из России. Учился в Нью-Йорке у ученика Дворжака Рубина Голдмарка (Goldmark, 1872—1936), затем (1921—24) в Париже у *Буланже*. Ранняя музыка К. выдержана в духе французского *неоклассицизма*, характерном для американских представителей школы Буланже (образец — 1-я симфония, принесшая К. репутацию «бруклинского *Стравинского*»). После окончания учебы К., следуя примеру *Гершвина*, стал смелее пользоваться джазовыми ритмами («Музыка для театра», Концерт для фп. с оркестром); некоторым его опусам 1920-х не чужда патетическая риторика («Симфоническая ода»). Наиболее примечательные опусы следующего периода, Вариации для фп. и «Утверждения» для оркестра, отмечены определенным влиянием *Шёнберга* и, по меньшей мере частично, выдержаны в более суровом, диссонантном и абстрактном стиле. Со 2-й половины 1930-х К., откликаясь на общественную потребность в искусстве патриотического, демократического и оптимистического рода (см. *Американизм*), сочинял музыку, ориентированную на широкого слушателя и часто основанную на интонациях американского и латиноамериканского фольклора. Значительную популярность в Новом Свете завоевали его оркестровая пьеса «Салон Мехико», ковбойские балеты «Парень Билли» (его герой — легендарный Уильям

Бонни, американский вариант Робина Гула) и «Родео» и инструментованный для камерного ансамбля балет «Аппалачская весна». Партитура последнего включает оживленные вариации на гимн религиозной секты шейкеров (трясунов), название которого — «Дар быть простым» (The Gift to Be Simple) — символично для творчества К. тех лет. Среди других работ этого периода — популярные в США патриотические «плакаты» военных лет «Портрет Линкольна» и «Фанфара обыкновенному человеку», масштабная 3-я симфония на победное окончание 2-й мировой войны («Фанфара...» цитируется в ее финале), Концерт для кларнета с оркестром (его виртуозная, с элементами *суинга*, сольная партия создавалась в расчете на мастерство *Гудмена*), «12 стихотворений Эмили Дикинсон» для голоса с фп., две тетради «Старых американских песен». В камерно-инструментальных произведениях 1940—50-х нарочито бесхитростный американизм — качество, благодаря которому К. некоторое время (по меньшей мере до запоздалого открытия *Айвза* в конце 1940-х) широко воспринимался как своего рода образцовый композитор своей страны, — уступает место относительно сложным формам и методам тематического развития, иногда с элементами *серийной техники* (Соната для фп., Соната для скрипки и фп., Фортепианный квартет, Фантазия для фп.). Еще более радикальными опытами в новой «диссонантной» манере явились оркестровые пьесы с квази-интеллектуальными заглавиями «Коннотации» и Inscape (приблизительный перевод — «Пейзаж внутреннего мира»). В других поздних произведениях — балете «Витрины с танцами», Нонете для струнных, Дуэте для флейты и фп., «Трех латиноамериканских эскизах» — К. соблюдает верность «демократическому» тональному языку. С начала 1970-х творческая активность К. снизилась, однако до 1980-х он продолжал выступать как дирижер, изредка включая в свои программы музыку, стилистически весьма далекую от его собственной.

К. был известен не только как композитор, но и как педагог, популяризатор современной музыки США и музыкально-общественный деятель леволиберального (в 1930-х — открыто прокоммунистического) толка. Со 2-й половины 1920-х он принимал активное участие в деятельности композиторских ассоциаций США, преподавал в нью-йоркской Новой школе социальных исследований (1927—37), вместе с *Сешнсом* учредил серию концертов современной американской музыки (1928—31), был одним из первых руководителей созданного *Кусевицким* Музыкального центра в Беркшире—*Тэнглвуде*, где преподавал до 1965. Композиторский опыт и эстетические взгляды К. обобщены в нескольких книгах. Многочисленные ученики и последователи К. (самый известный из которых — *Бернстайн*) в основном придерживались его установки на создание энергичной, доступной, интеллектуально непритязательной музыки с аккуратно дозированными моментами драматизма и пафоса и с отчетливо выраженным национальным колоритом. С 1981 имя К. носит департамент музыки Куинс-колледжа Нью-Йоркского университета (Aaron Copland School of Music).

Оперы: «Второй ураган» (The Second Hurricane), в 2 актах, для юношества, либр. Э. Денби (1937, Нью-Йорк); «Ласковая земля» (The Tender Land), в 2 актах, либр. Х. Эверетта (Н… Нью-Йорк, окончат. ред. в 3 актах 1955, Оберлин).

Балеты (одноакт.): «Грог» (Grohg, 1925, 2/1932, 1-е испо… ние 1992, Лондон); «Слушайте! Слушайте!» (Hear Ye! He… 1934, Чикаго, конц. исполнение); «Парень Билли» (Bill… Kid, 1938, Чикаго); «Родео» (Rodeo, 1942, Нью-Йорк); «А… лачская весна» (Appalachian Spring), 13 инстр. (1944, Ва… тон); «Витрины с танцами» (Dance Panels, 1959—62, 1-е ис… нение 1963, Мюнхен).

Муз. к фильмам, в т. ч. «О мышах и людях» (Of Mice and M… Л. Майлстона (1939); «Наш город» (Our Town) С. Вуда (Н… «Северная звезда» (North Star) Майлстона (1943); «Кра… пони» (The Red Pony) его же (1948); «Наследница» (The He… У. Уайлера (1949).

Муз. к спект., в т. ч. «Чудо при Вердене» (Miracle at V… 1931).

Для орк.: 1-я симфония (1-я ред. с солирующим орг.… окончат. ред. 1928); «Музыка для театра» (Music for the T… re), сюита для кам. орк. (1925); Концерт для фп. с орк. (… «Симфоническая ода» (Symphonic Ode, 1929); 2-я симф… («Короткая симфония» [Short Symphony], 1933); «Утвер… ния» (Statements), 6 пьес (1935); «Салон Мехико» (El salón … ico, 1936); «Спокойный город» (Quiet City), сюита на осн… зыки к пьесе И. Шоу (1939); «Фанфара обыкновенному … веку» (Fanfare for the Common Man), медн. дух. и уд. (… «Музыка для кино» (Music for Movies, 1942); «Портрет … кольна» (Lincoln Portrait), чтец и орк., сл. А. Линкольна (… 3-я симфония (1946); Концерт для клар. с орк. (1948); «К… тации» (Connotations, 1962); «Музыка для великого го… (Music for a Great City, 1964); Inscape (1967); «Три латино… риканских эскиза» (Three Latin American Sketches, 1959—… обр. собств. произв. для фп.; мелкие пьесы.

Кам.-инстр. муз.: 2 пьесы для стр. квартета (1923—28); … сы для скр. и фп. (1926); «Витебск» (Vitebsk), фп. трио (… Секстет, клар., фп. и стр. квартет (1937, обр. «Короткой … фонии»); Соната для скр. и фп. (1943), Фп. квартет (1950); … нет для стр. (1960); Дуэт для фл. и фп. (1971); «Тренод… (Threnody I) памяти Стравинского, фл. и стр. трио (1971); … нодия-2» (Threnody II) памяти Б. Каннингем, альт. фл. … трио (1973).

Для фп.: Вариации (1930); «Музыка воскресного дня» (… day Afternoon Music, 1935); Соната (1941); Danzón cubano, … (1942); «Полуденные мысли» (Midday Thoughts, 1944, 2/… «Летний ноктюрн» (Midsummer Nocturne, 1947, 2/1977); … тазия (1957); «По проселочной дороге» (Down a Country L… 1962); Danza de Jalisco, 2 фп. (1963); «В вечернем воздухе» … Evening Air, 1966); «Ночные мысли» (Night Thoughts, 1972); … пьесы.

Для хора: 4 мотета, сл. из Библии (1921); «В начале» (In… Beginning), сл. из Библии (1947); «Песнь свободы» (Ca… of Freedom), сл. Дж. Барбура (1955); др. хоры a cappella; … с фп.

Песни для гол. с фп.: «12 стихотворений Э. Дикин… (12 Poems of Emily Dickinson, 1950); «Старые америка… песни» (Old American Songs), 2 тетради по 5 песен (1950, 1… др. песни.

Кн., в т. ч. What to Listen for in Music («Ради чего мы слу… музыку») (New York, 1939); Our New Music («Наша новая м… ка») (New York, 1941, 2/1968); Music and Imagination («Муз… и воображение») (Cambridge, MA, 1952); Copland on Music («… о музыке», сб. ст.) (New York, 1960); **статьи.**

Лит.: N. Butterworth. The Music of Aaron Copland (London, 1985); H. Pollack. Aaron Copland: the Life and Work of an Uncommon Man (New York, 1999).

Кёйман (Koopman), Тон (р. 2.10.1944, Зволле). Нидерландский клавесинист, органист, дирижер. Учился в Амстердаме, в т. ч. у *Леонхардта*. Преподает в Гаагской консерватории. В 1979 основал Амстердамский барочный оркестр, в 1992 — Амстердамский барочный хор; руководит также Камерный оркестр Нидерландского радио. В центре репертуара К. — органная, клавирная, оркестровая и хоровая музыка Баха, которую он исполняет ритмически свободно, демонстрируя выразительную, рельефную фразировку и изобретательную орнаментику. В обширной баховской дискографии К. представлены, в частности, все духовные и светские кантаты. Репертуар К. включает также произведения других композиторов барокко и классицизма от Фрескобальди и Шейдемана до Моцарта и Гайдна.

Корелли (Corelli), Франко (Дарио) (8.4.1921, Анкона, — 29.10.2003, Милан). Итальянский певец (тенор). Первоначально собирался стать инженером, недолго учился пению в консерватории Пезаро, но законченного вокального образования не получил. В 1951 с большим успехом дебютировал в Сполето в роли Хозе. В 1953 принял участие в европейской премьере *«Войны и мира»*, исполнив роль Пьера Безухова (фестиваль *Флорентийский музыкальный май*, дирижер *Родзинский*). В 1954—65 был ведущим солистом *Ла Скала*, в 1961—71 — *Метрополитен-опера*. Выступал в *Ковент-Гарден* (с 1957), *Немецкой опере* (с 1961), *Венской гос. опере* (с 1963) и др. Оставил сцену в 1976. Мощный голос баритональной окраски, яркая манера пения с частыми динамическими перепадами и эффектная атлетическая внешность делали К. образцовым представителем амплуа драматического «силового» тенора (итал. tenore di forza). Важнейшая роль этого амплуа, Отелло, в репертуаре К. отсутствовала, зато он блистал не только в драматических и лирико-драматических партиях из опер Верди (Эрнани, Манрико, Альваро, Дон Карлос, Радамес), Гуно (Фауст), Бизе, Пуччини (Каварадосси, Калаф), Леонкавалло (Канио), *Масканьи* (Туридду) и Джордано (Андре Шенье, Лорис из «Федоры»), но и в технически сложных, требующих большой гибкости партиях из произведений более ранних композиторов — Спонтини (Лициний в «Весталке»), Мейербера (Рауль в «Гугенотах»), Доницетти (Полиевкт), Беллини (Поллион). К. — участник классических оперных записей, сделанных между 1960 и 1970 п/у *Серафина* («Норма» с *Каллас*), *Караяна* («Кармен» с Л. *Прайс*), Франческо Молинари-Праделли (Molinari-Pradelli, 1911—1996) («Турандот» с *Нильсон*), Ричарда Бонинга (Bonynge, p. 1930) («Фауст» с *Сазерленд* и *Гяуровым*), *Маазеля* («Тоска» с Нильсон и *Фишером-Дискау*, «Кармен»), *Меты* («Аида» с Нильсон).

Корея (Корса, Corea), Чик (наст. имя Армандо Энтони) (р. 12.6.1941, Челси, шт. Массачусетс). Американский джазовый пианист и композитор, сын джазового музыканта с итальянскими корнями. Профессиональную карьеру начал в 1962 пианистом латиноамериканского эстрадного оркестра и с тех пор особенно привержен экспансивным латиноамериканским и испанским мелодиям и ритмам. В 1968—70 играл на фп. с электронным усилением в составе бэнда Майлза *Дэвиса*, культивировавшего стиль фьюжн (англ. fusion — «сплав»), на стыке джаза и *рок-музыки*. В 1971—77 выступал во главе собственных джаз-рок-групп, носивших одно и то же название — Return to Forever («Возвращение в вечность»). Впоследствии основал еще несколько групп. Играет также соло и в ансамбле с видными джазовыми виртуозами, в т. ч. с вибрафонистом Гэри Бартоном (Burton, p. 1943) и вокалистом Бобби Мак-Феррином (McFerrin, p. 1950). Многие импровизации К., прежде всего ранние, достаточно смелы с точки зрения гармонического языка, местами звучат почти «авангардно»; со временем К. стал работать в более непосредственной, напевной манере, стремясь установить прочную духовную связь со слушателями (К. связывает этот стилистический сдвиг со своим обращением в т. н. сайентологическую веру). Исполняет и академический репертуар; в частности, записал концерты Моцарта п/у *Арнонкура*. Среди крупных композиций К. — несколько фортепианных концертов.

Корильяно (Corigliano), Джон (Пол) (р. 16.2.1938, Нью-Йорк). Американский композитор. Сын скрипача итальянского происхождения Джона К. (1901—1975), концертмейстера *Нью-Йоркского ФО* с 1943 по 1966. Учился в Колумбийском университете, в т. ч. композиции у Отто Люнинга (Luening, 1900—1996); педагогами К. были также известные композиторы Витторио Джаннини (Giannini, 1903—1966) и Пол Крестон (Creston, 1906—1985). В 1961—72 ассистировал *Бернстайну* в цикле музыкальных телепередач для юношества. С 1991 преподает в Джульярдской школе. Творчество К. — образец эклектического *неоромантизма*. Материал его произведений, как правило, основан либо на прямых заимствованиях из музыки прошлого, либо на едва завуалированных отсылках к конкретным жанрам, формам и стилям — от песен трубадуров, творчества мастеров Ренессанса, барокко и мангеймской школы до итальянского веризма и космополитического садово-паркового репертуара рубежа XIX—XX вв. Встречаются и элементы джаза, кантри и рок-музыки; в свое время К., в соавторстве с песенником и актером Дэвидом Хессом (Hess, p. 1942), даже сочинил рок-оперу — модернизированный вариант «Кармен». Консервативная основа — традиционные драматургические схемы, плотно организованная тематическая работа, квази-романтические гармонии и мелодии — оттеняется у К. такими знаками современного письма, как наложения разнородных фактурных пластов, деформация знакомых мотивов, двенадцатитоновые последования, коллективная импровизация, *микрохроматические интервалы, мультифоники* у духовых и др. С одной точки зрения такой подчеркнутый плюрализм воспринимается как свидетельство глубинной связи творчества К. с многовековой европейской традицией, с другой — как поверхностный и часто претенциозный, чреватый прямым *китчем* вариант *полистилистики*. Так или иначе, музыка К. исполняется

достаточно широко, в т. ч. музыкантами мирового класса; среди первых интерпретаторов его произведений — дирижеры Бернстайн, *Шолти*, *Мета*, *Баренбойм*, *Ливайн* и *Слаткин*, инструменталисты *Гэлуэй*, *Ма*, *Гленни*, гитаристка Шэрон Исбин (Isbin, p. 1956), скрипач Джошуа Белл (Bell, p. 1967). Среди наиболее известных работ К. — ранняя, отмеченная влиянием *Барбера* и *Копленда* Соната для скрипки и фп., партитуры концертных жанров на материале музыки к фильмам «Смещенное сознание» и «Красная скрипка», «Фантазия на остинато» для фп. и для оркестра (по ритмической фигуре из 2-й части 7-й симфонии Бетховена), патетическая 1-я симфония памяти друзей, погибших от СПИДа (ключевая цитата — танго *Альбениса* в обработке *Годовского*), концерты для деревянных духовых с оркестром. Значительный успех снискала опера К. «Версальские призраки» по мотивам пьесы Бомарше «Преступная мать», с антуражем из времен Великой французской революции; в этом произведении, написанном по заказу *Метрополитен-опера*, склонность К. к манипулированию всевозможными идиомами проявилась с особым размахом.

Оперы: «Обнаженная Кармен» (The Naked Carmen), электрическая рок-опера по Бизе, в соавт. с Д. Хессом (1970); «Версальские призраки» (The Ghosts of Versailles), опера-буффа в 2 актах, либр. У. М. Хофмана по мотивам пьесы Бомарше «Преступная мать» (1991, Нью-Йорк).

Орк. муз. (осн. произв.): «Элегия» (Elegy, 1965); «Турниры» (Tournaments, 1965); Концерт для фп. с орк. (1968); «Танцы в бельведере» (Gazebo Dances, 1974); Концерт для гоб. с орк. (1975); Концерт для клар. с орк. (1977); «Променад-увертюра» (Promenade Overture, 1981); «Три галлюцинации» (Three Gallucinations), на осн. муз. к фильму К. Расселла «Смещенное сознание» (Altered States) (1981); «Фантазия „Крысолов"» (Pied Piper Fantasy), концерт для фл. с орк. (1982); «Путешествие» (Voyage), фл. и стр. (1983); «Фантазия на остинато» (Fantasia on an Ostinato, 1986); 1-я симфония (1988); «Трубадуры» (Troubadours), вариации для гит. и кам. орк. (1993); «Красная скрипка» (The Red Violin), чакона для скр. с орк., на осн. муз. к одноим. фильму Ф. Жирара (1997); «Мангеймская ракета» (The Mannheim Rocket, 2000); «Фантасмагория» (Phantasmagoria), сюита из оперы «Версальские призраки» (2000); 2-я симфония, стр. (2000, на материале Стр. квартета, 1995); Концерт для скр. с орк. «Красная скрипка», на осн. муз. к одноим. фильму (2003); Circus Maximus («Большой цирк»), симфония № 3, большой дух. анс. (2004); «Заклинатель[ница]» (Conjurer), концерт для уд. с орк. (2007).

Вок. муз. (осн. произв.): «Монастыри» (The Cloisters), сопр. и фп. или орк., сл. У. М. Хофмана (1965); «Трилогия по Дилану Томасу» (A Dylan Thomas Trilogy), м.-сопр., тен., бар., хор и орк., сл. Томаса (1960—76, 2-я ред. 1999); «О ярости и воспоминании» (Of Rage and Remembrance), дискант, м.-сопр., муж. хор, стр. и уд., сл. У. М. Хофмана (1991); «Аминь» (Amen), двойной хор (1994); «Вокализ» (Vocalise), сопр., орк. и электр. (1999); Mr. Tambourine Man, 7 стихотв. Боба Дилана, сопр. и орк. (2000); разл. миниатюры.

Др. инстр. муз. (осн. произв.): Соната для скр. и фп. (1963); «Танцы в бельведере» (Gazebo Dances), версия для фп. в 4 руки (1972); «Этюд-фантазия» (Etude Phantasy), фп. (1976); «Фантазия на остинато» (Fantasia on an Ostinato), версия для фп. (1985); Стр. квартет (1995); Chiaroscuro («Светотень»), 2 фп., настроенных в отношении 1/4 тона друг к другу (1997); ок. собств. орк. произв. для сокращенных составов.

Корнгольд (Korngold), Эрих Вольфганг (29.5.189[illegible], Брюнн, ныне Брно, — 29.11.1957, Голливуд, Калифорния). Австрийский и американский композитор. С[illegible] известного венского музыкального критика Юлиуса [illegible] (1860—1945). Был вундеркиндом, рос и развивался [illegible] пристальным отцовским наблюдением. В 9 лет пр[illegible] монстрировал свою кантату «Золото» (Gold, утер[illegible] *Малеру*, который высоко оценил его дар; по рекомен[illegible] ции Малера К. стал учеником *Цемлинского*. Ранние о[illegible] сы К. производили сильное впечатление своей сме[illegible] стью и зрелым мастерством; о юном К. восторженно[illegible] зывались повлиявшие на него *Штраус* и *Пуччини*, а т[illegible] же *Сибелиус*, *Шнабель* и другие видные музыканты. П[illegible] вый балет К. (в инструментовке Цемлинского) был [illegible] ставлен на венской придворной сцене в 1910, пер[illegible] оперы — на мюнхенской придворной сцене в 19[illegible] В 1920 в Гамбурге и Кёльне состоялись триумфаль[illegible] премьеры оперы К. «Мертвый город» на либретто П[illegible] Шотта (совместный псевдоним К. и его отца) по ром[illegible] бельгийского писателя-символиста Жоржа Роденб[illegible] «Мертвый Брюгге» (Bruges-la-Morte, опубл. 1892), в [illegible] тором по следам Эдгара По (рассказ «Лигейя» и др.) [illegible] рабатывается тема «двойничества». В течение 192[illegible] «Мертвый город» шел во многих театрах Германи[illegible] других стран Европы, однако следующая, более м[illegible] штабная (и, возможно, не менее яркая) опера К. «Ч[illegible] Элианы» быстро сошла со сцены, не выдержав ко[illegible] ренции с более смелыми новинками *Хиндемита*, *Бер*[illegible] *Крженека*. В 1929 началось сотрудничество К. со зна[illegible] нитым австрийским режиссером Максом Райнхард[illegible] К. аранжировал для него оперетты И. Штрауса и О[illegible] фенбаха, а в 1934 по его приглашению переселил[illegible] Голливуд, где стал ведущим композитором крупней[illegible] кинокомпании Warner Brothers. Киномузыка К., по[illegible] но его операм и произведениям концертных жан[illegible] написана сочным романтическим языком, богата вы[illegible] зительными мелодиями, инструментована пышн[illegible] блестяще. В своих кинопартитурах К. придерживае[illegible] вагнеровского лейтмотивного принципа: каждый [illegible] сонаж снабжен собственным мотивом, который на п[illegible] тяжении фильма подвергается интенсивному симфо[illegible] ческому развитию. К. дважды (в 1936 и 1938) удос[illegible] вался премии «Оскар»; его новаторский для своего в[illegible] мени подход к сочинению киномузыки оказал замет[illegible] влияние на дальнейшую эволюцию жанра. Матер[illegible] музыки к фильмам был использован К. при создан[illegible] нескольких крупных оркестровых опусов, среди ко[illegible] рых выделяются написанный для *Хейфеца* Скрипич[illegible] концерт и Симфония, посвященная памяти прези[illegible] США Ф. Д. Рузвельта. После войны К. возобновил с[illegible] с Европой, премьеры его Симфонической серен[illegible] (п/у *Фуртвенглера*) и Симфонии состоялись в Вене, н[illegible] эпоху подъема *авангарда* полнокровный романт[illegible] ский стиль К. был воспринят европейской аудитор[illegible] как реликт давно ушедшей эпохи. В последние деся[illegible] летия XX в. интерес к личности и творчеству К. в м[illegible] заметно вырос, «Мертвый город» вернулся на сцены т[illegible] атров, а Симфония даже снискала определенную по[illegible]

[illegible]ность. Экспрессивный тематизм, точно рассчитан[illegible]архитектоника и напряженный драматургический [illegible] обеспечивают ей почетное место в ряду примеча[illegible]ых австро-немецких симфоний 1-й половины XX в. [illegible]еры: «Поликратов перстень» (Der Ring des Polykrates), од[illegible], либр. Ю. Корнгольда и Л. Фельда по Г. Тевелесу (1914, [illegible] 1916, Мюнхен); «Виоланта» (Violanta), одноакт., либр. [illegible]сера (1914, пост. 1916, там же); «Мертвый город» (Die [illegible]), в 3 актах, либр. автора и Ю. Корнгольда по Ж. Ро[illegible] (1920, Гамбург и Кёльн); «Чудо Элианы» (Das Wunder [illegible]), в 3 актах, либр. Г. Мюллера по Г. Кальтнекеру [illegible] Гамбург); «Катрин» (Die Kathrin), в 3 актах, либр. Э. Де[illegible] Г. Э. Якобу (1939, Стокгольм).

[illegible] свеннч. произв.: «Снеговик» (Der Schneemann), балет[illegible]ма, либр. К. (1908, пост. в оркестровке Цемлинского [illegible]ена, 2/1913); «Много шума из ничего» (Much Ado about [illegible]), муз. к комедии Шекспира (1919, пост. 1920); «Без[illegible] серенада» (Die stumme Serenade), комедия с муз., [illegible] К. и др. (1946, пост. 1951).

[illegible] орк., в т. ч. с хором и солистами (осн. произв.): «Театраль[illegible]увертюра» (Schauspiel Ouvertüre, 1911); Симфониетта (1912); [illegible] corda («Сердца ввысь»), увертюра (1919); Концерт для [illegible] левой руки) и орк. cis (1923); «Детская серенада» (Baby [illegible]de), мал. орк. (1929); Концерт для скр. с орк. D (1937—[illegible]; «Завтра» (Tomorrow), симф. поэма, м.-сопр., жен. хор и [illegible] ст. М. Кеннеди (1942); Концерт для влч. с орк. (1946), [illegible]мфония Fis (1947—52); Симфоническая серенада B, стр. [illegible] (1947).

[illegible] инстр. муз. (осн. произв.): 1-я соната для фп. d (1908); Фп. [illegible] D (1909); 2-я соната для фп. E (1910); «Сказочные карти[illegible] (Märchenbilder), 7 пьес для фп. (1910); Соната для скр. и [illegible] D (1912); Стр. секстет D (1916); Фп. квинтет E (1921); 1-й [illegible]квартет A (1923); Сюита для фп. (левой руки) и стр. (1930); [illegible] соната C (1931); 2-й стр. квартет Es (1933); 3-й стр. [illegible]ет D (1945).

[illegible] и вок. циклы для гол. с фп., в т. ч. 4 песни на сл. Шек[illegible] (1937), «Песни шута» (Songs of the Clown), сл. его же из [illegible]атой ночи» (1937); 5 песен на сл. Р. Демеля, Й. фон [illegible]ворфа, Х. Коха и Шекспира (1948).

[illegible] к кинофильмам, всего ок. 20 (1934—54), в т. ч. «Сон в [illegible] ночь» (A Midsummer Night's Dream) М. Райнхардта [illegible] на осн. муз. Мендельсона), «Капитан Блад» (Captain [illegible] М. Кертица (1935), «Энтони Эдверс» (Anthony Adverse) [illegible] Роя (1936), «Принц и нищий» (The Prince and the Pauper) [illegible] (1937), «Приключения Робина Гуда» (The Adventures [illegible]bin Hood) М. Кертица (1938), «Морской ястреб» (The Sea [illegible] его же (1940).

[illegible] оперетт И. Штрауса, Оффенбаха и др.

[illegible]: J. Duchen. E. W. Korngold (London, 1996); B. G. Carroll. [illegible] Last Prodigy (Portland, 1997); H. Pöllmann. E. W. Korngold. [illegible] seines Schaffens (Mainz, 1998).

[illegible]ворф, Николай Сергеевич (23.1.1947, Москва, — [illegible].2001, Ванкувер). Русский композитор. В 1972 окон[illegible] Московскую консерваторию по классу композиции [illegible] Баласаняна (1902—1982), там же в 1975—91 пре[illegible]вал инструментовку. Получил также дирижерское [illegible]ование. Своим первым достойным внимания опу[illegible] считал 1-ю симфонию (1975). Во 2-й половине [illegible]-х работал в экспрессивной диссонантной манере, [illegible]ой сталкивая разнородные идиомы ради повышения драматического тонуса; его главные партитуры этого периода — Confessiones для камерного ансамбля и магнитофона по «Исповеди» бл. Августина и 2-я симфония. Переломным для творческой эволюции К. стал получасовой фортепианный опус «Ярило» (имя древнеславянского божества солнца и плодородия) — картина солнечного восхода или весеннего расцвета, насыщенная имитациями птичьего пения. Отныне в музыке К. утвердились диатоника и длительные ритмические остинато. Некоторые работы 1980-х, еще более радикальные с точки зрения консонантности гармонии и строгости формообразующих приемов, принесли К. репутацию «минималиста», хотя как духовно, так и с точки зрения применяемых технических приемов он оставался далек от «классического» *минимализма*. В случае К. речь должна идти скорее о «минимализме состояния», когда музыкальное целое формируется как результат неторопливого, сосредоточенного развертывания исходной звуковысотной структуры. Процесс развертывания организуется широкими плотными волнами, не допускает разрывов и резких сдвигов; в звучании музыки ненавязчиво подчеркнут русский колорит (плавные диатонические мотивы, глубокие благозвучные гармонии, ассоциирующиеся с колокольным звоном). Наиболее последовательно и художественно убедительно этот подход реализован в двух оркестровых «Гимнах» К. — № 2 и № 3; по материалу и методам его развития им близка полуторачасовая 3-я симфония — самое масштабное произведение К., где к огромному оркестру присоединяются фп., 2 хора и чтец. В 1991 К. эмигрировал в Канаду. С этим временем совпал еще один стилистический поворот в его творчестве: он стал уделять еще больше внимания элементу театрализации концертного исполнения и, развивая собственный ранний опыт, более активно пользоваться приемом смешения всевозможных стилей, в т. ч. неакадемических (наиболее откровенный образец *полистилистики* К. — 4-я симфония «Музыка андерграунда»). Значительная часть наследия К., по существу, недоступна; его камерная опера «Марина и Райнер» (по мотивам переписки Цветаевой и Рильке, с привлечением других сходных сюжетов, известных по истории литературы) прозвучала лишь однажды, ряд партитур последних лет все еще остается неисполненным.

Осн. произв.: 1-я симфония (1975); Confessiones («Исповедь»), 14 инстр. и магн. (1979); 2-я симфония (1980); «Движения», анс. уд. (1981); «Примитивная музыка», 12 сакс. (1981); «Ярило», фп. и магн. (1981); «Да!!», ритуал для 3 певцов, кам. анс. и магн. (1982); «Пение», м.-сопр. и магн. (1982); «Жалобные песни», кам. хор и уд. (1983); Con sordino, 16 стр. и клав. (1984, тж. в ред. для 2 фп. под назв. «Колыбельная»); Квинтет, медн. дух. (1985); Concerto capriccioso, влч., стр. орк. и уд. (1986); Amoroso, 11 инстр. (1986); «Танец в металле в честь Джона *Кейджа*», уд. (1986); «В честь Альфреда *Шнитке* (AGSCH)», стр. трио (1986); «Гимн-1» Sempre tutti, орк. (1987); «Гимн-2», орк. (1987); «Марина и Райнер», одноакт. кам. опера (1989, пост. 1994, Мюнхен); 3-я симфония, с дет. и муж. хорами, фп. соло и чтецом (1989); «Гимн-3» памяти *Малера*, орк. и сопр. соло (1990); «Моцарт-вариации», стр. секстет (1990); Continuum, орг. и магн. (1991); «Пролог», орк. (1992); «Да произрастит земля», кам. анс. (1992); Стр. квартет (1992); ...si muove! («...оно вертится!»), сопр., тен., рок-певец, инстр. анс. (2 дири-

жера), актеры и танцовщики (1993); «Эпилог», симф. орк. (1993); «Виктор», орк. (1995); «Приветствуем Вас!» (Welcome!), жен. хор или 6 жен. гол. и инстр. (1995); «Пошли вон!!!» (Get out!!!), 4 или более инстр. (1995); «Готов ли ты, брат мой?» (Are You Ready, Brother?), фп. трио (1996); 4-я симфония «Музыка андерграунда» (Underground Music, 1996); «Музыка для Оуэна Андерхилла и его великолепной восьмерки» (Music for Owen Underhill and His Magnificent Eight), кам. анс. (1997); Пассакалья, влч. (1997); «Улыбка Мод Льюис» (A smile of Maud Lewis), орк. (1998); «Грустные песни» (Canzone triste), арфа (1998); Musica Nominis Expers, орк. (1998); In D, орк. (1998); Lament, Response and Glorification, влч. и фп. (1999); «Эхо» (Echo), хор и анс., сл. Дж. Херберта (1999); «Веселая музыка для очень хороших людей» (Merry Music for Very Nice People), клар., уд. и фп. трио (2000).

Лит.: Памяти Мастера [интервью К. и материалы о нем] // Муз. академия, 2002, 2.

Королевский филармонический оркестр (Royal Philharmonic Orchestra). Лондонский оркестр, основан в 1946 *Бичемом*, который дирижировал им до 1960. Постоянный оркестр оперного фестиваля в *Глайндбёрне* (1948—63) и *Эдинбургского фестиваля*. Одним из первых среди ведущих оркестров мира стал устраивать совместные концерты с поп-группами. Среди главных дирижеров и музыкальных руководителей — *Кемпе* (1961—75), *Дорати* (1975—78), *Превен* (1985—91), *Ашкенази* (1987—94), *Темирканов* (1992—98). Музыкальный руководитель с 1996 — Даниэле Гатти (Gatti, p. 1961).

«Король Рогер» («Король Рожер», Król Roger). Опера *Шимановского* в 3 актах, соч. 46, либретто Ярослава Ивашкевича (Iwaszkiewicz) и композитора. Действие происходит в Палермо в царствование норманского короля Сицилии Рожера II (1095—1154, правил с 1130). Исторический король Рожер был просвещенным правителем, славился религиозной терпимостью. В опере благочестие короля, его жены Роксаны, двора и подданных подвергается испытанию с появлением юного Пастуха, проповедующего религию Диониса — языческого бога красоты, радости и свободы. Архиерей требует осудить «ересника», королева Роксана и королевский советник, арабский мудрец Эдриси взывают к справедливому суду и милосердию, зачарованный Пастухом народ предается вакханалии. В конечном счете король преодолевает соблазн, но не отвергает Диониса, а находит для него место в своем сердце рядом с богом Солнца Аполлоном (Ивашкевич трактовал «К. Р.» как вариант «Вакханок» Еврипида, переработанный в свете воззрений Ницше). Культурный и конфессиональный плюрализм показанного в «К. Р.» мира отражается в названиях актов: 1-й — «Византия» (Imperium Bizantyjskie), 2-й — «Восток» (Orient), 3-й — «Греко-римский» (Grecko-rzymski). Опера была задумана и начата в 1918 (исходное название — «Пастух» [Pasterz]), завершена в 1924. Премьера — 19 июня 1926, Варшавская опера (Театр Вельки [Teatr Wielki]), дирижер Эмиль Млынарский (Młynarski, 1870—1935), с участием сестры композитора Станиславы Корвин-Шимановской (Korwin-Szymanowska, 1881—1938) в партии Роксаны. Продолжительность звучания музыки — ок. 90 минут. «Ориентальная» песня Роксаны из 2-го акта популярна как концертный номер для высокого прано.

Кортó (Cortot), Альфред (Дени) (26.9.1877, Нион, 15.6.1962, Лозанна). Французский пианист, дири Двоюродный брат *Вареза*. Учился в Парижской ко ватории у ученика Шопена Эмиля Декомба (Decom и выдающегося пианиста и клавесиниста Луи Дь (Diémer, 1843—1919). Концертировал с 1896. Как д жер совершенствовался в *Байройте;* пропагандир во Франции оперы Вагнера (провел парижскую пре ру «Заката богов», 1902). В 1905 вместе с *Тибо* и *Кас сом* сформировал знаменитое трио, выступавше конца 1930-х. В 1907—23 преподавал игру на фп. в рижской консерватории. В 1919 основал в Париже зыкальное учебное заведение Эколь-нормаль (École male de musique, букв. «нормальная музыкальная ла»), где до 1961 вел знаменитый курс интерпрета Среди учеников К. — *Хаскил*, Владо Перльмютер lemuter, 1904—2002), Джина Бахауэр (Bachauer, 19 1976), *Липатти*, Самсон Франсуа (François, 19 1970). В период немецкой оккупации Франции (19 44) работал в коллаборационистском правительстве ши и концертировал в Германии; после освобожде Франции был отлучен от концертной деятельност 1947, но затем возобновил карьеру гастролирую пианиста и до 1958 выступал в разных странах Ев в Японии и Латинской Америке. Обладал обши репертуаром, прославился прежде всего как испо тель Шопена, Шумана, французских композиторо совершенство крупной техники возмещал богатс пианистических красок, серьезностью и своеобра интерпретации. Самые ценные позиции диск фии К. датированы десятилетием 1926—35: Гайдна (G-dur), Бетховена («Эрцгерцог-трио»), берта (B-dur), Мендельсона (d-moll) и Шумана (d- с Тибо и Касальсом (1926—28), скрипичные со Франка, Форе и *Дебюсси* с Тибо (1927—29), много ленные пьесы Шопена (в т. ч. знаменитая запись людий соч. 28, 1926), Концерт для фп. с оркестром, «С фонические этюды», «Крейслериана», «Детские сц Шумана, сольные опусы Франка, *«Игры воды»* и С тина *Равеля*, 1-я тетрадь *«Прелюдий»* и *«Детский уг* Дебюсси. О выдающемся мастерстве К.-аккомпан ра свидетельствуют записи песен Дебюсси с *Тейт* и «Любви поэта» Шумана с *Сузе* (1956). К. написа сколько работ по истории и теории фортепианно кусства, редактировал и комментировал фортепиа произведения Шопена. Ему посвящены, в части 12 этюдов соч. 33 *Шимановского*.

Осн. работы: Principes rationnels de la technique pian («Рациональные принципы пианистической техники») 1928); La musique française de piano («Французская форте ная музыка») (Paris, 1930); Aspects de Chopin («Аспекты Ш на») (Paris, 1949); [сб.] А. Корто. О фортепианном иску Статьи, материалы, документы (М., 1965).

Лит.: B. Gavoty, Alfred Cortot (Paris, 1977); T. Manshardt, A of Cortot (Hexham, 1994).

Коссотто (Cossotto), Фьоренца (р. 22.4.1935, Крем но). Итальянская певица (меццо-сопрано). Соли

Скала с 1957. Ее первым крупным международным [illegible] стало выступление в роли Керубино п/у *Джу-* [illegible] (1959, Лондон). В 1960—80-х — одна из ведущих [illegible]нительниц итальянского репертуара на главных [illegible] Европы и Америки; голос К., с блестящими [illegible]ными верхами и насыщенным средним реги-[illegible], интересно звучал в партиях Розины, Адаль-[illegible], Леоноры («Фаворитка» Доницетти), Азучены, [illegible]. Амнерис, а также в Реквиеме Верди (все эти [illegible] К. увековечены в записях п/у выдающихся ди-[illegible]ров).

[illegible]рубаш (Котрубас, Cotrubaş), Илиана (р. 9.6.1939, Га-[illegible]). Румынская певица (сопрано). Училась в Бухарес-[illegible] и Вене. В 1968—71 была солисткой Франкфуртской [illegible], с 1971 — *Венской гос. оперы*. Выступала в ведущих [illegible] Европы и Америки. Оставила сцену в 1989. Об-[illegible] мягким лирическим голосом, способным на яр-[illegible]роникновенное звучание в forte, а также отчетли-[illegible]дикцией и гибкой, разносторонней техникой; ряд [illegible] работ К. был увековечен в 1970-х п/у видных [illegible]керов, в т. ч. К. *Дэвиса* (Деспина, мадемуазель [illegible]беркланг из зингшпиля Моцарта «Директор теат-[illegible]»), К. *Клайбера* (Виолетта, Мими), *Аббадо* (Микаэла), [illegible]ва (Сюзанна), *Джулини* (Джильда), *Ливайна* (Па-[illegible])

[illegible]ман (Коулман, Коулмен, Coleman), Орнетт [illegible].3.1930, Форт-Уэрт, Техас). Американский джазо-[illegible]ксофонист и композитор. После ряда неудачных [illegible]ток утвердиться в профессиональном джазе неко-[illegible] время работал лифтером в Лос-Анджелесе и само-[illegible]льно изучал основы музыкальной теории. В 1959 [illegible]ционно дебютировал в Нью-Йорке во главе своего [illegible]вого квартета. Уже ранние записи К., The Shape of [illegible] Come («Облик будущего джаза», 1959), Change of [illegible]Century («Смена веков», 1959) и Free Jazz («Свобод-[illegible] джаз», 1960), явились новым словом в искусстве [illegible], своеобразный модальный стиль эмоционально [illegible]щенных импровизаций К., независимый от стан-[illegible]ных аккордовых последований и нередко граничащий с *атональностью*, оказал решающее влияние на [illegible]риканский и европейский авангардный джаз (т. н. [illegible]-джаз) 1960-х. С середины 1960-х К. иногда выступал как трубач и скрипач. Сочиняет крупные композиции для ансамблей различных составов и симфоническую музыку (его самое известное произведение — сюита Skies of America [«Небеса Америки»] для джазового [illegible]бля и симфонического оркестра, 1972). В 1975 ос-[illegible]л ансамбль электронных инструментов Prime Time, [illegible]ертуар которого состоит из оригинальной танцеваль-[illegible] музыки, отмеченной влиянием джаз-рока, *ритм-[illegible]-блюза* и североафриканского фольклора. Среди позд-[illegible] записей К. выделяется альбом In All Languages («На [illegible] языках», 1987) с участием его квартета свободной [illegible]совой импровизации и ансамбля Prime Time. Стре-[illegible]сь обосновать причудливый стиль своего «свободно-[illegible] джаза», который многим кажется почти анархиче-[illegible]ом. К. разрабатывает специальную теорию соедине-[illegible] мелодии, гармонии и ритма, которую он именует «гармолодической» (harmolodic).

Кочиш (Kocsis), Золтан (р. 30.5.1952, Будапешт). Венгерский пианист и дирижер. Учился в Будапештской академии музыки, в т. ч. у Пала Кадоши (Kadosa, 1903—1983) — видного композитора и пианиста, известного своими интерпретациями *Бартока*, — и у *Куртага*. Уже на заре своей международной карьеры, в начале 1970-х, будучи студентом, заявил о себе как масштабный пианист и музыкант с сильной индивидуальностью, уверенной техникой и обширными интересами. Репертуар К.-пианиста универсален, особое место в нем занимают Бах, Моцарт, Бетховен, Брамс, *Дебюсси* и венгерская музыка, прежде всего Барток (К. записал все его произведения для фп.) и Куртаг. В 1970-х К. выступал в фортепианном дуэте со С. *Рихтером;* среди его других ансамблевых партнеров — ведущие венгерские музыканты, пианисты Дежё Ранки (Ránki, p. 1951) и А. *Шифф*, скрипач Андраш Келлер (Keller, p. 1960), виолончелист Миклош Перени (Perényi, p. 1948), певица Адриенна Ченгери (Csengery, p. 1946). В 1983 К. и дирижер Иван Фишер (Fischer, p. 1951) основали Будапештский фестивальный оркестр; К. оставался его художественным соруководителем до 1997, затем возглавил Венгерский нац. ФО. Выступает как приглашенный дирижер. Автор музыкальных произведений и виртуозных транскрипций для фп.

«Кошачьи колыбельные» — см. *«Колыбельные песни кота»*.

Крам (Крамб, Crumb), Джордж (Генри) (р. 24.10.1929, Чарлстон, Западная Виргиния). Американский композитор. Учился в Университете шт. Иллинойс, в Берлине у *Блахера*, в Мичиганском университете у Росса Ли Финни (Finney, 1906—1997), преподавал в университетах шт. Колорадо (1959—64) и Пенсильвания (1965—97). Стиль К. складывался под преимущественным влиянием *Малера, Дебюсси, Бартока, Мессиана*. Вокальные опусы 1960-х, вдохновленные поэзией Федерико Гарсиа Лорки, «Ночная музыка-1», 4 книги мадригалов, «Песни, бурдоны, припевы смерти», «Ночь четырех лун» и особенно *«Давние голоса детей»* — принесли К. репутацию одного из наиболее самобытных и серьезных композиторов США. Следуя примеру Гарсиа Лорки, К. прихотливо сочетает символизм с натурализмом, инфантильную наивность с откровенной чувственностью, изобретательность, выдающую руку современного мастера (необычные и изысканные сочетания тембров, тонкая игра динамических оттенков и *микрохроматических интервалов*, изломанные, сложные для вокального и инструментального воспроизведения мелодические линии, элементы *пуантилизма*), с простотой, местами доходящей до нарочитой примитивности. Произведения К., как правило, многочастны; между отдельными частями действуют разветвленные системы перекрестных тематических ссылок. Одна из заметных особенностей композиторского почерка К. — пристрастие к долгим вибрирующим органным пунктам («бурдонам») или аналогичным тянущимся звучаниям в высоком регистре. Звуковые события, разворачивающиеся на их фоне, нередко ассоциируются с некими воображаемыми обрядами и сменяют друг друга непредсказуемо, подобно снови-

дениям (один из лучших инструментальных опусов К. носит знаменательное заглавие «Ряд сновидений»). К. широко использует цитаты из произведений классиков, мелодические обороты и тембровые краски «экзотической» (в вокальных циклах на слова Гарсиа Лорки — испанской) музыки, разного рода иллюстративные эффекты, в т. ч. необычные способы пения и инструментальной игры, сценическое движение и другие элементы театрализации (К. не пишет специально для музыкального театра, однако многие его партитуры получили хореографическое воплощение), а также обороты с устоявшимся символическим значением (мотив Dies irae, тритон как «дьявол в музыке» и т. п.). Подобные приемы, безусловно повышая степень коммуникабельности музыки К., дают критикам основание упрекать его в чрезмерном увлечении внешними эффектами в ущерб более глубокой содержательности. Так или иначе, К. принадлежит к тем современным художникам, которые готовы поступиться чистотой стиля и условностями т. н. хорошего вкуса ради расширения спектра выразительных средств, служащих воплощению серьезных идей. Некоторые опусы К. представляют собой отклики на современные события: так, вокальный цикл «Ночь четырех лун» создавался под впечатлением от первого полета астронавтов на Луну, а в программе квартета «Черные ангелы» отразилась духовная драма, пережитая в связи с вьетнамской войной. Самой масштабной работой К. доныне остается апокалиптическая притча «Дитя-звезда», где его склонность к картинному, несколько прямолинейному символизму проявилась особенно откровенно («глас вопиющего в пустыне» поручен солирующему тромбону с сурдиной «уа-уа», семь труб Апокалипсиса изображаются «хором» семи оркестровых труб и т. п.). Особое место в зрелом творчестве К. занимает одно из его немногих произведений, не делящихся на части, и одновременно одна из его немногих партитур для большого оркестра: двадцатиминутная поэма «Зачарованный пейзаж», где присущий К. дар изобразительности служит созданию неуловимо-таинственной «импрессионистской» атмосферы. К числу оригинальных находок К., получивших широкую известность, относится нотация целых пьес в форме креста, круга, спирали и других фигур (так записаны, в частности, некоторые пьесы его двух фортепианных циклов под общим названием Makrokosmos).

Для гол. и инстр.: ранние песни и вок. циклы: «Ночная музыка-1» (Night Music I), сопр., фп. (чел.) и уд. (2 исполн.), сл. Ф. Гарсиа Лорки (1963, 2/1976); Мадригалы, кн. 1, сопр., вибр., кб., сл. его же (1965); Мадригалы, кн. 2, сопр., фл. (пикк., альт. фл.), уд., сл. его же (1965); «Песни, бурдоны, припевы смерти» (Songs, Drones and Refrains of Death), бар., эл.-гит., электр. фп. (клав.), электр. кб., уд. (2 исполн.), сл. его же (1968); Мадригалы, кн. 3, сопр, арфа, уд., сл. его же (1969); Мадригалы, кн. 4, сопр., фл. (пикк., альт. фл.), арфа, кб., уд., сл. его же (1969); «Ночь четырех лун» (Night of the Four Moons), м.-сопр., альт. фл. (пикк.), банджо, электр. влч., уд., сл. его же (1969); «Давние голоса детей» (Ancient Voices of Children), м.-сопр., дискант, гоб., мандл., арфа, муз. пила, электр. фп., игрушечный рояль, уд. (3 исполн.), сл. его же (1970); Lux aeterna для 5 музыкантов в масках, сопр., бас. фл. (также блокфл.), ситар, уд. (2 исполн.), сл. из католич. реквиема (1971); «Явление» (Apparition), сопр. и фп. с электр. усилением, сл. У. Уитмена (19[illegible]); «Спящий» (The Sleeper), м.-сопр. и фп., сл. Э. По (1984); «Д[illegible]ские песенки Федерико» (Federico's Little Songs for Child[illegible]), сопр., фл. и арфа, сл. Гарсиа Лорки (1986); «К холмам. Пес[illegible] уныния, тоски и невинности» (Unto the Hills. Songs of Sad[illegible] Yearning and Innocence), гол., уд. (4 исполн.) и фп. с эле[illegible] усилением, на осн. традиционных аппалачских песен (20[illegible]); «Река жизни» (River of Life), сопр., фп. и квартет ударны[illegible] из ревивалистских песен (2003); «Путешествие по ту сто[illegible] времени» (A Journey Beyond Time), сопр., фп. и квартет у[illegible]ных, сл. афроамериканских спиричуэлов (2003); «Ветры с[illegible]бы» (Winds of Destiny), сопр., фп. и квартет ударных, сл. из[illegible]сен гражданской войны (2004).

Для гол. и орк.: «Дитя-звезда» (Star-Child), притча для со[illegible] дет. хора, говорящего муж. хора, звонарей и орк. на библ[illegible] ср.-век. лат. тексты (1977).

Для орк.: ранние опыты; Диптих (1955); Вариации (19[illegible]); «Эхо времени и реки: 4 процессионала» (Echoes of Time and[illegible] River: Four Processionals, 1967); «Зачарованный пейзаж» ([illegible] Haunted Landscape, 1984).

Для клавишных инстр.: ранние неопубл. произв.; 5 пьес[illegible] фп. (1962); Makrokosmos I, 12 фантастических пьес по Зод[illegible] фп. с электр. усилением (1972); Makrokosmos II, 12 фанта[illegible]ческих пьес по Зодиаку, фп. с электр. усилением (1973); «[illegible]бесная механика» (Celestial Mechanics), фп. с электр. усил[illegible]ем в 4 руки (1979); «Маленькая сюита на Рождество 1979 г[illegible] (A Little Suite for Christmas, A. D. 1979), фп. (1980); «Гном[illegible]ские вариации» (Gnomic Variations), фп. (1981); «Пастуш[illegible]лынка» (Pastoral Drone), орг. (1982); «Процессионал» (Pro[illegible]sional), фп. (1984); Zeitgeist (Tableaux Vivants) («Дух вре[illegible] [Живые картины]»), 2 фп. с электр. усилением (1988); «[illegible]хальная заря» (Easter Dawning), карийон (1991); «Маленькая полуночная музыка» (Eine kleine Mitternachtmusik), фп. (20[illegible]); «Потусторонние резонансы» (Otherworldly Resonances), ф[illegible] 4 руки или 2 фп. с электр. усилением (2003).

Др. инстр. муз.: ранние неопубл. произв.; Соната для вл[illegible]ло (1955); 4 ноктюрна («Ночная музыка-2»), скр. и фп. (19[illegible]); «11 эхо осени» (11 Echoes of Autumn), скр., альт. фл., клар. [illegible] (1966); «Черные ангелы: 13 картин из страны тьмы» (Bl[illegible] Angels: 13 Images from the Dark Land), электр. стр. кв[illegible] (1970); Vox balaenae («Голос кита») для 3 музыкантов в ма[illegible] электр. фл., электр. влч., электр. фп. (1971); «Музыка для[illegible] него вечера» («Макрокосмос-3») (Music for a Summer Eve[illegible] [Makrokosmos III]), 2 фп. с электр. усилением и 2 исполн. [illegible] (1974); «Ряд сновидений» (Dream Sequence), скр., влч., фл[illegible] и стеклянная гармоника (1976); «Идиллия для незаконно[illegible]денных» (An Idyll for the Misbegotten), электр. фл. и 3 ис[illegible] на уд. (1986); «Поиск» (Quest), гит., сакс., арфа, кб. и 2 ис[illegible] на уд. (1990, 2/1994); Mundus Canis («Мир собаки»), 5 ю[illegible] сок, гит. и уд. (1997).

Лит.: D. Gillespie, ed. George Crumb: Profile of a Co[illegible] (New York, 1985); K. Gann. American Music in the Twe[illegible] Century (New York, 1997); S. Bruns, O. Ben Amots, eds. Ge[illegible] Crumb and the Alchemy of Sound (Colorado Springs, 2005); E.[illegible] бинец. Made in the USA: Музыка — это все, что звучит во[illegible] (М., 2006).

Крамб — см. *Крам.*

Краузе (Krauze), Зыгмунт (р. 19.9.1938, Варшава). По[illegible] ский композитор, пианист. В 1964 окончил Вар[illegible]

консерваторию по классу композиции Казимежа ского (Sikorski, 1895—1985), в 1966—67 совер- овался в Париже у *Буланже*. В 1967 основал в ансамбль Музыкальная мастерская (Warsztat ...ny — фп., кларнет, тромбон и виолончель), спе- ировавшийся на новейшей музыке и коллектив- провизации; до своего роспуска в 1988 этот ан- с К. в качестве пианиста, исполнил свыше ста ально написанных для него произведений поль- зарубежных композиторов. Важнейшим источ- вдохновения для К. долгое время служило твор- польского художника Владыслава Стшеминь- (Strzemiński, 1893–1952), создателя «унизма» — родственного абстракционизму и основанного торении одного и того же мотива, отсутствии стов, внутренней гомогенности каждого отдель- ого полотна. Соответственно значительная часть К., прежде всего ранней, выполнена примерно же формальным рецептам, что и основанные на идейных предпосылках образцы репетитивного *изма*. С конца 1960-х К. создал ряд «простран- ых» опусов в расчете на определенные помеще- Большинство этих работ предназначено для рас- оченных в пространстве музыкантов (в т. ч. иг- х на народных, архаических, экзотических, дет- струментах) и магнитофонов; самая известная — «Галантное и пасторальное празднество» (Fête et pastorale, 1-я редакция — 1974, Грац, замок Эг- ., есть и другие версии). Как в этом произведе- так и во многих партитурах концертных жанров, ных с начала 1970-х, К. опирается на фольклор- (не обязательно польский) материал. Для «нео- лоризма» в трактовке К. особенно характерна ге- ония движущихся с разной скоростью мелодиче- линий народно-песенного происхождения — еще вариант «унизма», объединяющий исходный ма- в статичное целое с нарочито размытыми, ли- ми определенности контурами (образец — четы- стная композиция для 10 солирующих струнных ...er Welt stammende [«Происходящие со всех кон- света»] по четырем польским народным песням,). Со временем К. отошел от статики радикального ма». Таким сравнительно часто исполняемым пар- рам, как «Квартет на рождение» (Quatuor pour la ance) для фп., кларнета, скрипки и виолончели), «Парижская симфония» (Symphonic parisienne) амерного оркестра (1986), Квинтет для фп. и струн- (1993), не чужд элемент поступательного развития; ную часть их материала составляют модальные, енные мелизмами мелодии и благозвучные гар- ии. Самые значительные работы К. последних лет — ры «Валтасар» (Balthasar) по С. Выспяньскому (2001) Ивонна, принцесса бургундская» (Iwona księżniczka unda) по одноименной гротесковой комедии В. Гом- ча (2006). Особая сфера творчества К. — музыка фп., от мелких пьес до фортепианных концертов концерт 1969, 2-й концерт 1996, Adieu для пианино естром 2001); К. пишет ее для собственных пиани- ческих выступлений, в программах которых часто урируют также произведения других композиторов, мущественно польских (в т. ч. Шопена), перемежаемые импровизациями. К. пользуется международной известностью как пропагандист новой музыки, педагог и музыкально-общественный деятель: в 1987—90 он был президентом *МОСМ*. С 2002 — профессор композиции Лодзинской академии музыки.

Лит.: K. Tarnawska-Kaczorowska. Zygmunt Krauze. Między intelektem, fantazją, powinnością i zabawą (Warszawa, 2001).

Краус (Kraus), Альфредо (24.9.1927, Лас-Пальмас, — 10.9.1999, Мадрид). Испанский певец (тенор). Дебютировал в 1956 в Каире. С 1958 пел в *Ла Скала*, затем и в других крупнейших оперных театрах мира. Обладал гибким лирическим тенором, способным на сильное и проникновенное звучание в драматических кульминациях; до преклонных лет сохранил превосходную вокальную и физическую форму. Блистал прежде всего в партиях из опер Моцарта (Дон Оттавио, Ферранло), Россини, Доницетти, Гуно (Ромео, Фауст), Массне (коронная роль К. — Вертер) и в испанском национальном репертуаре, а также в драматических партиях Герцога, Альфреда, Гофмана, Рудольфа. Среди самых примечательных позиций дискографии К. — «Травиата» с *Каллас* (1958) и с *Те Канауа* (п/у *Меты*, 1992), «Так поступают все женщины» п/у *Бёма* (1962), несколько записей «Риголетто» и «Вертера».

Краус (Krauss), Клеменс (31.3.1893, Вена, — 16.5.1954, Мехико). Австрийский дирижер. Учился в Венской академии музыки. Дебют К. как оперного дирижера состоялся в 1913 в Брюнне (ныне Брно). Затем он работал в Риге, Нюрнберге, Штеттине (ныне Щецин), Граце, Вене, а в 1924 возглавил Франкфуртскую оперу. В 1929—34 — директор *Венской гос. оперы*, на сцене которой осуществил, в частности, венскую премьеру *«Воццека»* (1930). В этот же период руководил сезонами *Венского ФО*. В 1935—36 — возглавлял Берлинскую гос. оперу (сменил уволенного нацистами Э. *Клайбера*), в 1937—44 — *Баварскую гос. оперу* (сменил *Кнаппертсбуша*, также отставленного по политическим причинам). В годы 2-й мировой войны работал также в Зальцбурге. В 1945—47, в наказание за сотрудничество с нацистами, был отстранен от работы. Дальнейшая деятельность К. была связана преимущественно с Венским ФО; он много выступал и как приглашенный дирижер в странах Европы, Южной и Центральной Америки. Дружил со *Штраусом*, был первым исполнителем его опер *«Арабелла»* (1933, Дрезден), «День мира» (1938, Мюнхен), *«Каприччо»* (1942, Мюнхен) и «Любовь Данаи» (1952, Зальцбург), принял участие в создании либретто «Каприччо». Искусство К. как интерпретатора Штрауса запечатлено в записях ряда симфонических произведений композитора, опер *«Саломея»* и *«Кавалер розы»*, оперных фрагментов. К. с успехом исполнял Бетховена, Шуберта, Вагнера (в 1953 блестяще провел «Кольцо нибелунга» в *Байройте*), а также И. Штрауса и другую легкую венскую музыку.

Жена К. — певица румынского происхождения Виорика Урсуляк (Ursuleac) (26.3.1894, Черновцы, – 22.10.1985, Эрвальд), известная исполнительница партий лирического сопрано в операх Штрауса, участвовала в премьерах «Арабеллы» и «Каприччо».

Крафт (Craft), Роберт (р. 20.10.1923, Кингстон, шт. Нью-Йорк). Американский дирижер, музыкальный критик и литератор. Окончил нью-йоркскую Джульярдскую школу (1946). С первых же шагов на профессиональном поприще проявил себя как энтузиаст новой и необычной музыки. В 1948, будучи дирижером Общества камерной музыки в Нью-Йорке, познакомился со *Стравинским* и вскоре стал его ассистентом, ближайшим сотрудником и постоянным спутником в гастрольных поездках. Дирижировал частью программы почти во всех авторских концертах Стравинского, был первым исполнителем ряда его партитур (в т. ч. цикла *«Памяти Дилана Томаса»*, балета *«Агон»* [1-е концертное исполнение], священной баллады *«Авраам и Исаак»*, *«Заупокойных песнопений»*). Стравинский считал К. лучшим интерпретатором своей музыки; по его мнению, ни один дирижер не сумел более убедительно передать «биологическое возбуждение» в финальной пляске *«Весны священной»*. Отчасти под влиянием К. Стравинский обратился к *серийной технике* (в начале 1950-х) и активно заинтересовался добаховской музыкой. Книги диалогов Стравинского и К. (их перечень см. при статье Стравинский) — важнейший источник информации о композиторе и его музыке. После смерти Стравинского К. опубликовал ряд материалов к его биографии, в т. ч. избранную переписку и эскизные тетради. Деятельность К. не ограничивается пропагандой творчества Стравинского. В 1950—68 он регулярно выступал с концертами старинной и современной музыки в Лос-Анджелесе и Оджее (Ojai, пригород Лос-Анджелеса, с 1947 место проведения ежегодного весеннего музыкального фестиваля), дирижируя обширным репертуаром, в т. ч. произведениями Монтеверди, Джезуальдо, Шютца, Баха, *Шёнберга*, *Веберна*, *Берга*, *Вареза*, *Булеза*, *Штокхаузена*. Под управлением К. в 1950-х были записаны первые собрания сочинений Веберна и Вареза, а в 1961 он первым исполнил 1-ю редакцию произведения Вареза «Ночное» (Nocturnal). Провел американские премьеры ряда опер XX в., в т. ч. *«Лулу»*. В последние годы записал ряд новых дисков с музыкой Стравинского, Веберна и Шёнберга. Перу К. принадлежит ряд книг и статей о музыке и литературе.

Осн. лит. работы: Stravinsky: Chronicle of a Friendship («Стравинский: хроника дружбы») (New York, 1972, дополненное изд. 1994); Prejudices in Disguise («Замаскированные предрассудки», сб. ст.) (New York, 1974); Current Convictions («Популярные мнения», сб. ст.) (New York, 1977); Present Perspectives («Нынешние перспективы», сб. ст.) (New York, 1984); Small Craft Advisories («Маленькие советы от Крафта» или «Маленькие советы насчет мастерства», сб. ст.) (London, 1989); The Moment of Existence: Music, Literature, and the Arts («Момент существования: музыка, литература и искусства», сб. ст.) (Nashville, TN, 1996); An Improbable Life («Невероятная жизнь», автобиогр.) (Nashville, TN, 2002).

Крейслер (Крайслер, Kreisler), Фриц (2.2.1875, Вена, — 29.1.1962, Нью-Йорк). Австрийский и американский скрипач, композитор. В 7 лет стал студентом Венской консерватории по классу скрипки Йозефа Хельмесбергера-младшего (Hellmesberger, 1855—1907), а в 1885—87 совершенствовался в Парижской консерватории под руководством влиятельного Жозефа Массара (Massart, 1811—1892). В 1889—90 гастролировал в США, затем [illegible] сколько лет не выступал. Мировая слава пришла к К. [illegible] 1899, когда он дебютировал с *Берлинским ФО* п/у *Н[illegible]ша*. До начала 1-й мировой войны концертиров[illegible] странах Европы и в США, затем был призван в ар[illegible] ранен и в конце 1914 переселился в Нью-Йорк, где [illegible] зобновил концертную деятельность лишь в 1919. В 192[illegible]34 жил в Берлине, затем эмигрировал в Париж, а в [illegible] поселился в США. Свой последний концерт дал в 19[illegible] до 1950 выступал по радио. Техника К., несмотря на [illegible] широко известную нелюбовь к повседневным упраж[illegible]ниям, была почти безупречной; его легко узнава[illegible] исполнительскую манеру отличали такие качества, [illegible] ритмическая свобода, необычайно мягкий и пев[illegible] тон и весьма интенсивное вибрато даже в быстрых [illegible] сажах. В репертуаре К. большое место занимали с[illegible] пичные транскрипции и пьесы его собственного со[illegible] нения, в т. ч. мастерские стилизации музыки прош[illegible] (некоторые из них К. выдавал за произведения масте[illegible] XVIII в., см. *Мистификации*) и обаятельные миниат[illegible] в стиле легкой венской музыки конца XIX в. (ва[illegible] «Радость любви» [Liebesfreud] и «Муки любви» [Lieb[illegible] leid], «Венский каприс» [Caprice viennois], «Прекрас[illegible] розмарин» [Schön Rosmarin], «Китайский тамбур[illegible] [Tambourin chinois]). Популярны каденции К. к конц[illegible] там Бетховена и Брамса (К. записал эти конце[illegible] п/у *Барбиролли*). Среди других выдающихся записей К. [illegible] Двойной концерт d-moll Баха (с *Цимбалистом*), ск[illegible] пичные сонаты Бетховена (G-dur соч. 30 № 3), Шуб[illegible] (A-dur) и Грига (c-moll) с *Рахманиновым*. К. — пер[illegible] исполнитель посвященного ему Скрипичного конце[illegible] *Элгара* (1910).

Лит.: И. Ямпольский. Фриц Крейслер: жизнь и творчес[illegible] (Москва, 1975); A. C. Bell. Fritz Kreisler Remembered: a Tri[illegible] (Braunton, 1992).

Кремер (Kremer), Гидон (Маркусович) (р. 27.2.1947, Р[illegible] га). Латышский и русский скрипач с немецкими ко[illegible] ми. Учился в Риге, в т. ч. у своих отца и деда, зате[illegible] 1965) в Москве у *Ойстраха*. Мировая известность п[illegible] шла к К. после того, как в 1970 он стал победите[illegible] 4-го международного *конкурса* им. Чайковского (Мос[illegible] ва), обнаружив качества законченного виртуоза и м[illegible] штабного, зрелого интерпретатора. С 1975 широко га[illegible] ролирует по всему миру; первой (и весьма удачной) [illegible] писью К., осуществленной на Западе, стал Скрипич[illegible] концерт Брамса п/у *Караяна*. В 1980 покинул СССР [illegible] 1981 учредил ежегодный фестиваль камерной муз[illegible] Kremerata в Локенхаузе (Австрия), неизменно прив[illegible] кающий виднейших музыкантов, с которыми К. охо[illegible] играет в ансамблях. В 1997 основал камерный орке[illegible] Kremerata Baltica, состоящий из молодых музыкан[illegible] Латвии, Литвы и Эстонии. В огромном репертуаре [illegible] значительное место занимает малоизвестная музыка пр[illegible] шлого и творчество современных композиторов. В [illegible] честве солиста и ансамблиста К. первым исполнил р[illegible] опусов *Ноно*, *Хенце*, *Денисова* (Скрипичный концер[illegible] *Губайдулиной* (*Offertorium*), *Шнитке* (1-й и 5-й Cono[illegible] grossi, 4-й скрипичный концерт и др.), *Канчели* (в т. [illegible] Lament памяти Ноно), *Пярта* (в т. ч. Tabula rasa) *Сильв[illegible] строва*, *Васкса*, *Саариахо*, а также полузабытых *Лур[illegible]*

...лофа и др. В своих интерпретациях серьезных сочинений произведений и скрипичной классики К., как правило, стилен и сдержан, однако ему не чужда изрядная эксцентричность, которая проявляется в его пристрастии — порой навязчивом — к легкой музыке (*Пьяццоллы* и др.), салонным транскрипциям, разбросала пародийным и юмористическим миниатюрам ...нтязательным «постмодернистским» поделкам, в ...творства петербургского композитора Леонида Десятникова (р. 1955). В последние годы в игре К. усилилась тенденция к чрезмерно медленным темпам и маньячески утонченным нюансам. Дискография К. охватывает все сферы его репертуара. Среди ее самых примечательных позиций — скрипичные концерты Моцарта, Бетховена и Брамса и сравнительно малоизвестный Концерт Шумана с *Арнонкуром*, скрипичные сонаты Бетховена, Шумана и Прокофьева с *Аргерич*, трио Чайковского и Шостаковича с Аргерич и *Майским*, Концерт Барта с К. *Дэвисом*, все скрипичные концерты Шнитке с *Кремером*, Offertorium Губайдулиной с *Дютуа*, симфония Сильвестрова «Посвящение» с дирижером Романом Кофманом (р. 1936), Концерт Адамса с *Нагано*. К. написал несколько автобиографических книг.

... — см. *Крженек*.

... (Crespin), Режин (23.3.1927, Марсель, — 5.7.2007, Париж). Французская певица (сопрано, затем меццо-сопрано). Училась в Парижской консерватории. В 1950 дебютировала в *Парижской опере* (Эльза), с 1956 была ведущей солисткой этого театра. Выступала и на других оперных сценах мира, в т. ч. в *Байройте* (с 1958), *Глайндборне* (с 1959), *Ковент-Гарден* (с 1960), *Метрополитен-опере* (с 1962). Обладала голосом благородного, легко узнаваемого тембра, способным как на блестящее forte (иногда не без некоторой резкости в верхах), так и на необычайно мягкое piano, а также безупречной французской, немецкой и итальянской дикцией, точным чувством стиля и незаурядным сценическим обаянием. Лучшие партии К. — Дидона («Троянцы»), Зиглинда, Кундри, Далила в одноименной опере Форе, Тоска, Маргарита, настоятельница г-жа Лидуан (*«Диалоги кармелиток»*). С начала 1970-х пела партии меццо-сопрано (Кармен, Графиня в «Пиковой даме» и др.). В концертном репертуаре К. преобладала музыка французских композиторов — Берлиоза, Оффенбаха, *Дебюсси, Сати, Равеля, Пуленка*. Оставила сцену в 1989. Преподавала в Парижской консерватории. О выдающихся достоинствах как певицы и музыканта лучше всего свидетельствует легендарная запись «Летних ночей» Берлиоза и «Шехеразады» Равеля, осуществленная в 1963 с Оркестром Романской Швейцарии п/у *Ансерме*. Среди оперных записей с участием К. выделяются «Валькирия» п/у *Солти* и *Караяна* (в первой К. поет партию Зиглинды, во второй — Брюнгильды), *«Кавалер розы»* п/у Шолти, «Тоска» п/у *Меты*.

...ек (Кшенек, Кренек, Křenek, Krenek), Эрнст (23.8.1900, Вена, — 22.12.1991, Палм-Спрингс, Калифорния). Австрийский и американский композитор с чешскими корнями. Учился у *Шрекера* в Вене, затем в Берлине, где общался также с *Бузони, Шнабелем, Шерхеном*, изучал труды *Курта* и музыку *Бартока* и быстро приобрел известность как один из самых перспективных молодых «модернистов» — приверженец линеарного диссонантного контрапункта, расширенной тональности и энергичной, четко акцентированной ритмики. В 1922 вошел в правление только что организованного *МОСМ*. Посетив в 1924 Париж, К. познакомился с представителями *Шестерки* и увлекся *неоклассицизмом*. Сохранив позднеромантическую и экспрессионистскую основу своего языка и переняв некоторые черты композиторского почерка *Стравинского*, К. пришел к эклектичному стилю, который наиболее ярко воплотился в операх «Прыжок через тень» и «Джонни наигрывает»; последняя снискала сенсационный международный успех, в т. ч. благодаря новаторским для того времени экскурсам в сферу джаза. Параллельно К. сочинял в более традиционном духе (романтический вокальный цикл «Дневник путешествия по Австрийским Альпам» — одно из немногих произведений К., относительно регулярно исполняемых доныне). В конце 1920-х К. вернулся в Вену, где сблизился с *Бергом* и *Веберном*. Под их влиянием освоил *додекафонию* и написал в этой технике свою самую значительную оперу «Карл V». В 1938 эмигрировал в США, где до 1970-х преподавал в различных учебных заведениях. После войны регулярно наезжал в Европу. До середины 1980-х продолжал активно заниматься композицией, внимательно следя за различными современными тенденциями и в огромных количествах продуцируя опусы, лишенные признаков индивидуального стиля. К числу его примечательных работ принадлежат выполненный в сложной *серийной технике* «Плач пророка Иеремии» для хора a cappella и Spiritus intelligentiae, sanctus («Дух разумный, святый», оратория на Пятидесятницу) — одна из первых значительных композиций *электронной музыки*. К. — автор многочисленных трудов по вопросам современной и старинной музыки, а также либретто собственных опер, стихов и прозы.

Оперы, либр. К.: «Прыжок через тень» (Der Sprung über den Schatten), в 3 актах (1924, Франкфурт-на-Майне); «Джонни наигрывает» (Jonny spielt auf), в 2 актах (1927, Лейпциг); «Диктатор» (Der Diktator), одноакт. (1928, Висбаден); «Жизнь Ореста» (Leben des Orest), в 5 актах (1930, Лейпциг); «Карл V» (Karl V), в 2 актах (1933, пост. 1938, Прага); «Афина Паллада плачет» (Pallas Athene weint), в 3 актах (1955, Гамбург); «Золотой козел» (Der goldene Bock), в 4 актах (1964, там же); «Сарлакаи» (Sardakai), в 11 сценах (1970, там же); ок. 15 др. опер. в т. ч. «Орфей и Эвридика» (Orpheus und Eurydike), в 3 актах, либр. О. Кокошки (1923, пост. 1926, Кассель).

Хор. муз.: «Плач пророка Иеремии» (Lamentatio Jeremiae prophetae), a cappella (1942); др. католич. церк. муз.; светские кантаты и хоры a cappella и с сопров.

Для орк.: 5 симфоний (1921—49); 4 фп. концерта (1923—50); 2 скр. концерта (1924, 1954); 2 влч. концерта (1953, 1982); Quaestio temporis («Исследование времени», 1959); «Окруженный горизонт» (Horizon Circled, 1967); «Дуга жизни» (Arc of Life), кам. орк. (1981); Концерт для орг. с орк. (1982); др. произв.

Вок. муз.: «Дневник путешествия по Австрийским Альпам» (Reisebuch aus den österreichischen Alpen), 20 песен, гол. с фп.,

сл. К. (1929); др. песни и романсы; «Медея» (Medea), драматич. монолог, м.-сопр. с орк., сл. Еврипида в англ. пер. (1951); др. произв. для гол. с орк.; Spiritus intelligentiae, sanctus («Дух разумный, святый»), 2 гол. и магн. (1956).

Кам.-инстр. муз.: 8 стр. квартетов (1921—81) и др.

Для фп.: 7 сонат (1919—88) и др.

Балеты, муз. к театр. постановкам, электр. муз.

Лит. работы, кн., ст., лекции о музыке, в т. ч. Über neue Musik («О новой музыке») (Wien, 1937); Horizons Circled: Reflections on my Music («Окруженные горизонты: размышления о моей музыке») (Berkeley, 1974); Franz Schubert: Ein Porträt (Tutzing,1990); Die amerikanischen Tagebücher, 1937—1942 («Американские дневники») (Wien, 1992).

Лит.: L. Knessel. Ernst Krenek (Wien, 1967); Ernst Křenek // Musik-Konzepte, 39—40 (1984); J. L. Stewart. Ernst Krenek: the Man and his Music (Berkeley, 1991); M. E. Von der Linn. Degeneration, Neoclassicism, and the Weimar-Era: Music of Hindemith, Krenek, and Weill (Ann Arbor, 2000).

Крипс (Krips), Йозеф (8.4.1902, Вена, — 13.10.1974, Женева). Австрийский дирижер. Учился в Венской академии музыки, в т. ч. у *Вайнгартнера*. Дебютировал в 1921. В 1933, после нескольких лет работы в Дортмунде и Карлсруэ, стал дирижером *Венской гос. оперы*, откуда в 1938 был уволен нацистами. С 1945 принимал активное участие в восстановлении музыкальной жизни Вены и возрождении *Зальцбургского фестиваля;* первый послевоенный фестиваль (1946) открылся «Дон Жуаном» Моцарта п/у К. В течение первых послевоенных сезонов К. неоднократно вывозил Венскую гос. оперу и *Венский ФО* на гастроли по странам Европы. В 1950—54 возглавлял *Лондонский СО*, в 1954—63 — ФО Буффало (США), в 1963—70 — *Сан-Францисский СО*. С 1966 был постоянным приглашенным дирижером *Метрополитен-опера*, а с 1970 — *Немецкой оперы*. С 1970 — главный дирижер *Венского СО*. До последних лет продолжал дирижировать и в Венской гос. опере. Видный представитель австро-немецкой дирижерской традиции, в строгом, сдержанном стиле исполнял венских классиков, Шуберта, Вагнера, *Малера*, *Штрауса*. Самые известные записи К. — «Дон Жуан» (со *Сьепи* и с *Делла Каза*) и поздние симфонии Моцарта, все симфонии Бетховена и его же фортепианные концерты (с *Рубинштейном*).

Его брат Генри К. (1912—1987) - дирижер, известный исполнитель венских оперетт. В 1938—72 работал преимущественно в Австралии, затем в Лондоне.

Кристи (Christie), Уильям (Линкольн) (р. 19.12.1944, Буффало, шт. Нью-Йорк). Французский дирижер, клавесинист и органист американского происхождения. Игре на клавесине учился у И. *Кипниса* в *Тэнглвуде*, затем у *Кёркпатрика* в Йельском университете; окончил также факультет истории искусств Гарвардского университета (1966). В 1970—71 возглавлял департамент музыки Дартмут-колледжа (шт. Нью-Гэмпшир), затем переехал в Париж, где в 1979 основал ансамбль старинной музыки Les Arts Florissants (франц. «Цветущие искусства» — название сценического произведения М.-А. Шарпантье, 1686). Выдающийся интерпретатор театральной и церковной музыки французских, итальянских, английских композиторов барокко; возродил ряд забытых произведений. С успехом исполняет также оперы Г[illegible]ка, Моцарта, эпизодически дирижирует симфони[illegible]скими оркестрами. В 1982—95 — профессор Парижс[illegible] консерватории.

Кроль-опера (Krolloper, официальное название — Г[illegible] опера на площади Республики [Staatsoper am Platz[illegible] Republik]). Филиал *Немецкой гос. оперы* (Берлин), сф[illegible]мированный в 1927 для экспериментальных пост[illegible]вок. Репертуар К.-о. состоял из произведений со[illegible]менных композиторов (в т. ч. *Яначека*, *Шёнберга*, *С[illegible]винского*, *Хиндемита*, *Вайля*) и из классических оп[illegible] нетрадиционной режиссуре и оригинальном сцен[illegible]ском оформлении. Спектакли проходили в театре Й[illegible]фа Кроля (открылся в 1844). Музыкальным руковод[illegible]лем К.-о. был *Клемперер*, постоянным дирижеро[illegible] *Немлинский*, ведущими сценографами — видные худ[illegible]ники-конструктивисты Эвальд Дюльберг (Dülberg), [illegible]кар Шлеммер (Schlemmer), Ласло Мохой-Надь (Mo[illegible]ly-Nagy). К.-о. закрылась в 1931 ввиду экономическ[illegible] кризиса.

Кронос-квартет (Kronos Quartet). Американский стр[illegible]ный квартет. Основан в 1973, 1-я скрипка — Дэвид Х[illegible]ррингтон (Harrington, p. 1949). Первоначально баз[illegible]вался в Сиэтле, с 1978 — в Сан-Франциско. Ансам[illegible]славится своим блестящим и разносторонним мас[illegible]ством, необычным репертуаром и нетрадиционн[illegible] стилем выступлений. Центральное место в програм[illegible] К.-к. занимает новая музыка. Специально для К.-к. [illegible]сали и пишут *Кейдж*, *Фелдман*, *Губайдулина* (4-й стр[illegible]ный квартет, 1993), *Гурецкий*, *Райли* («Саломея тан[illegible] ради мира», 1986—87, и др.), *Канчели* («Ночные мо[illegible]вы», 1992), *Пярт*, *Райч* («Разные поезда», 1988), *Г[illegible] Андриссен*, *Васкс*, *Адамс*, *Рим*, *Саариахо*, *Тан Дун*, вош[illegible]ший недавно в моду аргентинец Освальдо Голихов (G[illegible]lijov, p. 1960) и многие другие композиторы всевозм[illegible]ных стилистических направлений со всех континен[illegible] (впрочем, К.-к. оказывает заметное предпочтение [illegible]ронникам *минимализма* и *новой простоты*, представ[illegible]лям «экзотических» культур, композиторам, склонн[illegible] к эксперименту и смешению стилей и работающим [illegible] стыке академических и неакадемических жанров). З[illegible]чительная часть партитур, созданных для К.-к., пр[illegible]сматривает также участие других солистов (в т. ч. не[illegible]демических музыкантов и исполнителей на неевроп[illegible]ских инструментах) и электроники. К.-к. испол[illegible] также признанную классику XX в. — *Айвза*, *Шёнбер[illegible]*, *Бартока*, *Веберна*, *Берга*, *Шостаковича*, *Лютославск[illegible]*, *Шнитке* — и аранжировки джаза, рока, старинной и [illegible]нической музыки.

Кросли (Crossley), Пол (Кристофер Ричард) (р. 17.5.19[illegible] Дьюсбери). Английский пианист. Учился в Оксфор[illegible] Лидсе, а также в Париже у *Мессиана* и *Лорио*. Индив[illegible]альности К. особенно близки французская классик[illegible] музыка таких утонченных мастеров звукового колор[illegible] как *Лютославский*, *Такэмицу*, *Линдберг* и *Бенджа[illegible]*. Помимо последних трех композиторов для К. писал[illegible] частности, *Типпетт*, *Хенце* и *Адамс*. Дискография [illegible] наряду с произведениями упомянутых авторов (выд[illegible]

работы — *«Турангалила-симфония»* Мессиана и [illegible]ианный концерт Лютославского п/у *Салонена*, Такэмицу п/у *Нассена*), включает всю фортепианную музыку Франка, Форе, *Дебюсси, Яначека, Равеля,* [illegible]*ского* и *Пуленка*. В 1989—94 К. был художественным руководителем оркестра *Лондон-симфониетта*. [illegible] музыкальных произведений.

[illegible]рфорд — см. *Сигер*.

[illegible]кис (Xenakis), Яннис (29.5.1922, Брэила, — 4.2.2001, [illegible]). Французский композитор греческого происхождения родом из Румынии, один из самых бескомпромиссно радикальных представителей первого поколения европейского послевоенного *авангарда*. По возвращении в Грецию (1932) учился в частной школе и Афинском политехническом институте. В годы итальянской [illegible]мецкой оккупации участвовал в Сопротивлении, [illegible] в гражданской войне, был ранен, потерял глаз. [illegible] бежал из Греции во Францию, где вскоре начал профессиональную деятельность в качестве инженера и [illegible]ектора; с 1948 по 1959 был ближайшим сотрудником знаменитого Ле Корбюзье, лидера конструктивизма. Параллельно совершенствовал свое музыкальное [illegible]зование под руководством *Онеггера* и *Мийо*, а в [illegible]—52 посещал в Парижской консерватории класс [illegible], который одобрил опыты К. по адаптации математических идей и методов к музыке. В своем настойчивом стремлении восстановить глубинное единство [illegible]ки, точных наук и архитектуры К., называвший себя [illegible]тичным греком, который почему-то оказался в [illegible], следовал античной пифагорейской традиции. [illegible], не считая ранних опытов, партитурой К. стала [illegible] Metastaseis («Метастасис», греч. «после покоя») [illegible]ркестра из 61 музыканта-солиста. Здесь К. впервые [illegible]тил свою концепцию т. н. стохастической (вероятностной) музыки, где массы звуков уподобляются [illegible]ческим туманностям или галактикам; поведение [illegible]ьных элементов внутри таких масс подчиняется [illegible] вероятности, т. е. допускает определенную степень свободы, однако совокупность движений и взаимодействий в конечном счете закономерно порождает [illegible]стную форму. Конфигурация целого и характеристики отдельных звуковых событий рассчитывались математически, наносились на миллиметровую бумагу и [illegible] затем переводились в нотные знаки. Партитура [illegible]staseis моделирует известный в физике микро- и [illegible]мира процесс выхода из стабильного состояния [illegible]сиса») и возвращения к нему на другом уровне. Со[illegible], происходящие между двумя точками стабильно[illegible]— начальным унисоном на g и заключительным на [illegible]— делятся на две категории: сплошные и дискретные. [illegible]ым относятся длинные тянущиеся ноты и много[illegible]ные разнонаправленные, движущиеся с различ[illegible]скоростью glissandi, преимущественно у струнных, [illegible]орым — разбросанные в пространстве отдельные [illegible] и конгломераты звуков (звуковые «облака») раз[illegible]ой плотности. События первого типа преобладают [illegible]айних разделах пьесы, события второго типа — в [illegible]нем. В 1958 К. реализовал идею Metastaseis средствами архитектуры: в контурах созданного им павильона корпорации Филипс на брюссельской Всемирной выставке преобладают вздымающиеся и опадающие кривые линии — зрительные аналоги glissandi. Работая над этим проектом, К. сотрудничал с *Варезом* (павильон мыслился как «сосуд» для *«Электронной поэмы»* последнего); обоих композиторов связывали радикализм эстетических взглядов, скептическое отношение к настоящему и будущему западной музыки и стремление преодолеть сложившиеся в ней традиции, сочетая использование новейших технических средств с возвратом к архаическим истокам мышления и творчества.

Относительно простой и лаконичный (продолжительностью ок. 9 минут) Metastaseis остается самым известным произведением К. Лежащие в основе его замысла диалектические отношения между упорядоченностью и свободой, стабильностью и изменчивостью, континуальностью и дискретностью универсальны не только для природных процессов, но и для музыки. Форма пьесы — асимметричная, но близкая к трехчастной, с отчетливо выделенным средним разделом и главной кульминацией близ точки золотого сечения, — будучи результатом предкомпозиционного «бумажного» расчета, тем не менее вписывается в систему формальных схем европейской музыки. Т. о., в своем первом опусе К. не столь далек от западной традиции, как это может показаться на первый взгляд. В дальнейшем математический аппарат К. расширился, его расчеты стали более детализированными, а логические принципы его музыкального синтаксиса — более изощренными и абстрактными. Источниками идей для К. служили закон Максвелла-Больцмана (Pithoprakta), распределение Гаусса (ST/10, Atrées), цепи Маркова (Analogiques), теория игр (Duel и Stratégie для двух оркестров, управляемых разными дирижерами), теория множеств и Булева алгебра (Eonta), теория групп (Nomos gamma) и т. п. К началу 1960-х техника стохастической композиции была формализована до такой степени, что расчет характеристик будущих композиций мог производиться на компьютере; с помощью специально разработанной компьютерной программы К. создал группу опусов 1962 года под общим заглавием ST. Со временем математический аспект в творчестве К. отошел на второй план или, во всяком случае, стал подчеркиваться менее настойчиво. Достигнув определенного уровня владения композиционными алгоритмами, К. до 2-й половины 1990-х сочинял с неизменной интенсивностью. В итоге из-под его пера вышло внушительное количество весьма непохожих друг на друга опусов разного масштаба. С середины 1960-х К. много работал в синтетических жанрах; он создал две композиции для балетного театра (Kraanerg [греч. приблизительно «Первозданная энергия»] и Antikhton [«Противоземное»]), музыку к постановкам нескольких античных трагедий (Oresteïa, Medea Senecae и др.) и ряд пространственных аудиовизуальных («звукосветовых») композиций, предназначенных для исполнения на открытом воздухе или в специальных помещениях (Polytope de Montréal, Persépolis, Polytope de Cluny, Diatope). Интерес К. к синтезу искусств также связан с его «пифагорейством»: К. усматривал наличие у разных видов искусств общей «абстрактной структуры», поддающейся формализации методами математики. Более непосред-

ственная артистическая сторона натуры К. проявилась в его виртуозных опусах для солирующих инструментов (Herma для фп., Nomos alpha для виолончели, Khoaï для клавесина, Keren для тромбона, Dox-orkh для скрипки с оркестром, O-Mega для солиста-ударника и инструментального ансамбля и др.). Начиная с 1970-х К. неоднократно писал для необработанных голосов, используя элементы архаических или фольклорных ладов (характерный образец — N'shima). В его поздней музыке встречаются остинатные ритмы, которых он долгое время избегал, считая их, как и любые другие виды повторов, «музыкально бессмысленными». К. принял активное участие в развитии *электронной музыки*, однако число его электронных композиций невелико; помимо музыки к аудиовизуальным шоу это прежде всего слой синтезированных звучаний в партитуре балета Kraanerg — самого объемистого из всех произведений К. (свыше 70 минут музыки). В начале 1990-х К. обнародовал разработанную им компьютерную программу электронного синтеза звука GENDY.

В связи с искусством К. трудно говорить о внешней привлекательности или обаянии. Неповторимая специфика музыки К. заключается не в ее «математичности» (если это качество ассоциируется с точно выверенными соотношениями холодных и безжизненных точек, линий и плоскостей, то произведения К. значительно менее «математичны», чем современные им образцы *серийной техники*, которую К. не принимал, считая ее ненужным, не поддающимся слуховому контролю усложнением линеарно-полифонического принципа), а в ее стихийном напоре и жестком, резком, часто агрессивном тоне. В качестве важнейшего источника своего творчества К. называл юношеские впечатления от разгона политических демонстраций — когда мощное упорядоченное движение мгновенно превращается в хаотическую массу, и вслед за «звуковым адом» наступает «покой, полный отчаяния, пыли и смерти». Подобные события, подчиняющиеся универсальным стохастическим законам, стимулировали интерес К. к моделированию вероятностных процессов. Они же, по выражению К., убили в нем лирика, но, по-видимому, укрепили другие качества, в т. ч. твердость характера, которая порой оборачивается безжалостностью по отношению к слушателю.

К. основал центры по изучению связей музыки и математики в Париже (1966) и в США (при Университете шт. Индиана, где он читал лекции с 1967 по 1972), написал труды о математической формализации музыки, связи музыки и архитектуры, кризисе серийной техники и др. В 1983 (первым из представителей авангарда) был избран членом Института Франции.

Заглавия партитур К. часто восходят к древнегреческим корням, многозначны и трудно поддаются переводу. В следующем ниже списке произведений большинство греческих заглавий оставлено без перевода.

Балеты: Kraanerg, орк. (23 исполн.), магн. (1968, пост. 1969, Оттава); Antikhton, орк. (1971, пост. 1974, Бонн).

Для орк. и больших инстр. анс. (от 16 исполн.): Metastaseis (1954); Pithoprakta (1956); Achorripsis, 21 исполн. (1957); Duel, 2 мал. орк. (1959); Syrmos, 18 стр. (1959); Stratégie, 2 мал. орк. (1962); ST/48, стохастическая музыка для 48 исполн. (1962); Akrata, 16 дух. (1965); Terretektorh, орк., размещенный среди публики (1966); Polytope de Montréal, муз. для аудиовизуального шоу, 4 орк. группы (1967); Nomos gamma, орк., размещенный среди публики (1968); Synaphaï («Сочленения»), фп. и орк. (1969); Eridanos, 8 медн. дух., стр. (1973); Erikthon, фп. и орк. (1974); Noomena (1974); Empreintes («Оттиски», 1975); Jonchaies («Тростниковые заросли», 1977); Pour les baleines («Для китов»), стр. (1982); Lichens («Лишайники», 1983); [illegible] стр. (1983); Alax, 3 анс. по 10 исполн. (1985); Horos (1986); Keqrops, фп. и орк. (1986); Tracées («Трассы», 1987); Ata (1987); Tuorakemsu (1990); Kyania (1990); Dox-orkh, скр. и орк. (1991); Krinòïdi (1991); Troorkh, трбн. и орк. (1991); Roáï (1991); Mosaïques («Мозаики», 1993); Dämmerschein («Тусклый свет», 1993); Koïranoï (1994); Ioolkos (1995); Voile («Парус»), стр. (1995); Change (1997).

Вок. муз.: Polla ta dhina («Много есть чудес на свете»), хор и 48 инстр., сл. из «Антигоны» Софокла (1962); Hiketides, жен. хор, орк., сл. Эсхила (1964); Oresteïa, хор, 12 инструменталистов, сл. Эсхила (1966); Medea Senecae («„Медея" Сенеки»), муж. хор, орк., сл. Сенеки (1967); Nuits («Ночи»), 12 [illegible] (1967); Cendrées («Зола»), хор и орк. (1974); N'shima, 2 голоса, 2 влт., 2 трбн., влч. (1975); Akanthos, сопр. и 8 инстр. (1977); A Colone («В Колон»), хор, 5 влт., 3 трбн., 6 влч., 4 [illegible] сл. Софокла (1977); A Hélène («Елене»), м.-сопр., жен. [illegible] 2 клар., сл. Еврипида (1977); Anemoessa, хор, орк. (1979); [illegible] бар. с электр. усилением, уд., орк. (1980); Nekuïa, хор, орк. Ж.-П. Рихтера и К. (1981); Serment-Orkos, хор, сл. клятвы Гиппократа (1981); Pour la paix («Ради мира»), хор, чтецы, [illegible] сл. Ф. Ксенакис (1982); Pour Maurice («Для Мориса»), бас, фп. (1982); Chant des soleils («Песнь солнц»), смеш. и дет. [illegible] медн. дух., уд., сл. К. по П. дю Ману (1983); Idmen A/B, хор (1985); Kassandra, Oresteïa II, бар., псалтерий, уд., сл. Эсхила (1987); Knephas, хор (1990); Pu wijnuej we fyp, дет. хор, А. Рембо (1992); Bakxai Evripidou («„Вакханки" Еврипида»), бар., жен. хор, инстр. анс., сл. Еврипида (1993); Sea-Nymphs («Морские русалки»), хор (1994).

Инстр. муз. для 4—15 исполн.: Analogiques A/B, 9 стр. и [illegible] (1958); ST/4, стохастическая музыка для стр. квартета (1956); ST/10, стохастическая музыка для 10 исполн. (1962); Morsima-Amorsima, фп., скр., влч., кб. (1962); Atrées, 10 исполн. (1962); Eonta («Сущие»), фп. и 5 медн. дух. (1964); Anaktoria, 8 инстр. (1969); Persephassa, уд. (6 исполн.) (1969); Aroura («Земля»), 12 стр. (1971); Phlegra, 11 инстр. (1975); Ereï, 5 дух. (1976); Retours-Windungen («Возвращения — Извивы»), 12 [illegible] (1976); Pléiades, уд. (6 исполн.) (1978); Palimpsest, 11 исполн. (1979); Khall Perr, 5 медн. дух. и уд. (2 исполн.) (1983); Tetras, стр. квартет (1983); Thalleïn, 14 исполн. (1984); Nyûyô («Зашедшее солнце»), квартет япон. инстр. (1985); A l'île de Gorée («На острове Горé», клав. с электр. усилением и 11 инстр. (1986); Akea, стр. квартет и фп. (1986); Jalons («Вехи»), 15 инстр. (1986); XAS, 4 сакс. (1987); Waarg, 13 инстр. (1988); Échange («Обмен»), бас-клар. и 13 инстр. (1989); Epicycle, влч. и 12 инстр. (1989); Tetora, стр. квартет (1990); Plektó, фл., кл., уд., фп. трио (1993); Ergma, стр. квартет (1994); Mnamas Xenakis (памяти *Лютославского*), 2 влт. и 2 трубы (1994); Kaï, 9 инстр. (1995); Kuïlenn, 9 дух. (1996); Ittidra, стр. секстет (1996); Zyia, трбн. и уд. (6 исполн.) (1996); O-Mega, уд. и 13 инстр. (1997).

Инстр. муз. для 1—3 исполн.: Herma, фп. (1961); Nomos alpha, влч. (1966); Charisma, клар. и влч. (1971); Mikka, скр. (1971); Linaïa-Agon, влт., труба, трбн. (1972); Evryali, фп. (1973); Gmecoorh, орг. (1974); Psappha, уд. (1975); Theraps, кб.

Khoaï, клав. (1976); Mikka 'S', скр. (1976); Dmaathen, ... (1976); Kottos, влч. (1977); Ikhoor, стр. трио (1978); ... скр. и фп. (1979); Embellie («Просвет»), альт (1981); ...«Туманы»), фп. (1981); Komboï, клав. с электр. усилением (1981); Naama, клав. с электр. усилением (1984); Keren, ... (1986); À r. (в честь *Равеля*), фп. (1987); Rebonds («Отскоки»), уд. (1988); Okho, трио африканских уд. (1989); Oophaa, ... (1989); Paille in the Wind («Солома на ветру»), влч. и ... (1992); Hunem-Iduhey, скр и влч. (1996); Roscobeck, влч. и ... (1996).

Электр. муз. (в т. ч. для аудиовизуальных шоу): Diamorphoses ... Concret PH (1958); Orient-Occident (1960); Bohor (1962); ... Hana Ma (1970); Persépolis (1971); Polytope de Cluny ... Polytope II (1974); Diatope (La légende d'Eer) (1977); ... A (1978); Taurhiphanie (1987); Voyage absolu des Unari ... dromède (1989); GENDY3 (1991); S 709 (1994).

Лит.-теор. работы: Musiques formelles («Формализованная ...») (Paris, 1963, 2/1981); Musique. Architecture («Музыка. ...ектура») (Tournai, 1971, 2/1976); Arts/Sciences: alliages ...ества и науки: сплавы») (Paris, 1979); Kéléütha, сб. ст. ...лет (Paris, 1994); Musique et originalité («Музыка и оригинальность»), сб. ст. (Paris, 1996); анализы собств. произв., ст. ...м.

... D. Charles. La pensée de Xenakis (Paris, 1970); N. Matos-... Xenakis (Paris, 1981); E. Restagno, a c. di, Xenakis ... 1988); Dossier Iannis Xenakis, спец. вып. журнала ...ps, 1988, 6; M. Solomos. Iannis Xenakis (Mercuès, 1996); ...Xenakisa, спец. вып. журнала Muzyka, 1998, 4; Ю. Кон. ... Ксенакис // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. М., 2000); Iannis Xenakis, спец. вып. MusikTexte, 89, 90 ... Köln); M. Solomos, éd. Présences de Iannis Xenakis (Paris, ...; F.-B. Mâche, éd. Portrait(s) de Iannis Xenakis (Paris, 2001); ...y. Xenakis. His Life in Music (New York and London, 2004).

...к (Kubelik), Рафаэль (Иероним) (29.6.1914, Бихов... Праги, — 12.8.1996, Люцерн). Чешский и швейцарский дирижер, композитор, сын Я. *Кубелика*. Учился ...ражской консерватории. В 1934 дебютировал как ...ер с *Чешским ФО*, в 1942—48 был его главным дирижером. В 1948 дебютировал в *Глайндбёрне* и на *Эдинбургском фестивале*, после которого стал невозвращенцем. В 1950—53 возглавлял *Чикагский СО*. В 1955—58 — ...альный руководитель *Ковент-Гарден*, где осуществил, в частности, первые в истории этого театра постановки *«Енуфы»* и «Троянцев». В 1961—79 — главный ...ер СО *Баварского радио;* в 1973—74 занимал также ...ость музыкального руководителя *Метрополитен*. Концертировал с ведущими оркестрами мира. ...1985 выступал редко, но в 1990 приехал в освободившуюся от коммунизма Чехословакию, чтобы продирижировать «Моей родиной» Сметаны на открытии ...аля *Пражская весна*. К. был музыкантом в высшей степени ответственным, скрупулезным, способным на подлинные озарения, в т. ч. в Бетховене, Вагнере («Лоэнгрин», «Майстерзингеры»), Брамсе, *Малере* (симфонии, *«Песнь о земле»*); его записи, сделанные ...цертов и спектаклей, часто производят более сильное впечатление, чем студийные, среди которых, впрочем, также есть выдающиеся образцы исполнительского ...кусства (оперы Вебера, «Риголетто» с *Фишером*-..., непревзойденные *«Палестрина»* Пфицнера и *«Художник Матис»* Хиндемита и др.). К. — первый исполнитель *«Лестницы Иакова»* Шёнберга (1961), произведений *Мартину, Гартмана* и др. Среди его произведений — 2 оперы, 2 симфонии, концерты для скрипки и для виолончели с оркестром.

Кубелик (Kubelik), Ян (5.7.1880, Михле, близ Праги, — 5.12.1940, Прага). Чешский скрипач и композитор. Учился в Пражской консерватории у знаменитого воспитателя виртуозов Отакара Шевчика (Ševčík, 1852—1934); педагогом К. по композиции был Йозеф Богуслав Фёрстер (Foerster, 1859—1951), впоследствии написавший для него скрипичный концерт. С 1898 концертировал по всему миру. Сенсационные выступления молодого К. в Праге и Вене, а также в Лондоне (с 1900), России (1901), США (с 1902) и других странах принесли ему репутацию «второго Паганини». Блестящая карьера К. продолжалась до 1915, затем он решил отойти от концертной деятельности, чтобы сосредоточиться на композиции, но не снискал на этом поприще заметных лавров и в 1921 вернулся на эстраду. К этому времени вкусы публики изменились, и игра К., в которой техническое великолепие и салонное изящество превалировали над масштабностью и продуманностью интерпретации, перестала производить былое впечатление. Тем не менее К. продолжал с успехом концертировать до 1939. В дискографии К. преобладают Паганини, Венявский, Сарасате, популярные обработки; в некоторых записях 1930-х скрипачу аккомпанирует на фп. его сын Р. *Кубелик*. К. — автор симфонии, шести скрипичных концертов (1916—24) и других произведений для скрипки, а также каденций к концертам Бетховена, Брамса, Чайковского.

Куленкампф (Kulenkampff), Георг (23.1.1898, Бремен, — 5.10.1948, Цюрих). Немецкий скрипач. В 1912—15 учился в Берлинской ВМШ у Вилли Хесса (Hess, 1859—1939), в 1923—26 преподавал там же. Ведущий немецкий скрипач периода между двумя мировыми войнами, выступал как солист и ансамблист; в 1935 сформировал трио с Э. *Фишером* и виолончелистом Энрико Майнарди (Mainardi, 1897—1976). Был первым исполнителем «воскрешенного» Скрипичного концерта Шумана (1937). В 1943 эмигрировал в Швейцарию и сменил *Флеша* в Люцернской консерватории. Скоропостижно умер спустя несколько недель после своего дебюта на *Зальцбургском фестивале*. Считался выдающимся интерпретатором Бетховена, прежде всего Скрипичного концерта (знаменитая запись 1936 года с *Берлинским ФО* п/у Ганса Шмидта-Иссерштедта [Schmidt-Isserstedt, 1900—1973]). Среди других широко известных записей К. — концерты Брамса и Шумана с теми же оркестром и дирижером, Концерт *Сибелиуса* с тем же оркестром п/у *Фуртвенглера* и «Крейцерова соната» Бетховена с молодым *Шолти* в качестве пианиста.

Курран — см. *Каррен*.

«Курские песни». Произведение *Свиридова:* цикл семи песен для хора с оркестром продолжительностью ок. 15 минут (1964). Слова и напевы песен взяты из сборника «Народные песни Курской области» (М., 1957,

составитель Анна Руднева [1903—1983]). Части: 1. «Зеленый дубок»; 2. «Ты воспой, жавороночек»; 3. «В городе звоны звонят»; 4. «Ой, горе, горе»; 5. «Купил Ванька себе косу»; 6. «Соловей мой смутный»; 7. «За речкою, за быстрою». Песни, разнообразные по настроению и жанровым истокам, объединены в цикл темой «любви и жизни женщины» в русской деревне. Среди этапов развития «сюжета», помимо влюбленности (№ 1—2), замужества (№ 3) и рождения ребенка (№ 4), фигурируют измена мужа (№ 5) и домашняя неволя (№ 6); заключительная песня — энергичная застольная. Индивидуальность подразумеваемой героини и других персонажей никак не выявлена (ясно лишь, что мужа-изменника зовут Ванька). Местами из массы хора выделяются запевалы: альт (части 4 и 6), тенор и бас (часть 5), 3 баса в унисон (часть 7). В части 1 поют только альты в унисон, в части 3 (за исключением концовки) — басы в унисон, подражая церковному распеву. В частях 4 и 6 мужчины молчат. Музыка «К. п.» разворачивается так, как свойственно подлинным народным песням: лаконичными, слегка варьируемыми «попевками» неширокого диапазона, часто на фоне органных пунктов. Вертикаль и горизонталь строго диатоничны. Часть 1 всецело основана на лидийском тетрахорде (последовании трех целых тонов) — архаической структуре, характерной именно для песен Курской области; этот же тетрахорд преобладает в частях 3 и 7. Функция оркестра ограничивается в основном поддержкой и тембровым обогащением пения. Первое исполнение — 13 июня 1964, Москва, Республиканская русская хоровая капелла под руководством Александра Юрлова (1927—1973), СО Московской гос. филармонии, дирижер *Кондрашин*. Существует также авторская редакция «К. п.» для хора в сопровождении двух фп., органа и ударных (1-е исполнение — 7 мая 1987, Москва, Московский камерный хор п/у Владимира Минина [р. 1929]); эта версия особенно красноречиво свидетельствует о стилистической преемственности «К. п.» от *«Свадебки»* Стравинского.

Курт (Kurth), Эрнст (1.6.1886, Вена, — 2.8.1946, Берн). Швейцарский музыковед. Учился в Вене, в т. ч. у *Адлера*. С 1912 преподавал в Берне (с 1927 возглавлял университетскую кафедру музыковедения). Автор глубоких аналитических работ о полифонии Баха (Grundlagen des linearen Kontrapunkts) и гармонии романтизма (Romantische Harmonik...). В основе теоретической концепции К. — представление о звучащей музыке как о проекции энергетических процессов, протекающих в сфере бессознательного. Фактор мелодического развертывания К. уподоблял кинетической энергии, а фактор гармонических тяготений — потенциальной энергии. Различия между музыкальными стилями, по К., определяются взаимоотношением этих двух видов энергии. Если для старой полифонической музыки характерен примат кинетической энергии, то в «бесконечной мелодии» Вагнера (К. трактует ее как феномен гармонической природы — непрерывный поток неразрешенных напряжений) достигнута беспрецедентная концентрация потенциальной энергии, тогда как у импрессионистов энергия тяготений «рассеивается» в звучаниях, наделенных самодовлеющей колористической привлекательностью. В русле «энергетической» концепции К. находится и новаторская трактовка музыкальной формы не столько как устойчивой архитектонической конструкции, сколько как динамического взаимодействия между энергетическими и пространственно-временными факторами, направленными на ее обуздание (этот взгляд на музыкальную форму как на особого рода процесс был воспринят *Асафьевым*). К. написал также фундаментальную монографию Брукнера и труд по музыкальной психологии (Musikpsychologie).

Осн. работы: Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie (Bern, 1917, рус. пер.: Основы линеарного контрапункта. Мелодическая полифония Баха [М., 1931]); Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners 'Tristan' (Bern, 1920, рус. пер.: Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера [М., 1915]); Bruckner (Berlin, 1925); Musikpsychologie (Berlin, 1931).

Лит.: Л. Мазель. Концепция Э. Курта // Л. Мазель, И. Рукин. Очерки по истории теоретического музыкознания, 2 (Л., 1939); M. Vogel. Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre (Düsseldorf, 1962); L. A. Rothfarb. Ernst Kurth as Theorist and Analyst (Philadelphia, 1988).

Ку́ртаг (Kurtág), Дьёрдь (р. 19.2.1926, Лугож). Венгерский композитор. В 1946—55 учился в Будапеште в академии музыки у ведущих педагогов композиторов Шандора Вереша (Veress, 1907—1992) и Ференца Фаркаша (Farkas, 1905—2000). Подобно всем венгерским композиторам своего поколения, в молодости находился под сильнейшим влиянием *Бартока*. В 1957—58 в Париже, где занимался под руководством психолога искусства Марианны Штайн (Stein) и посещал композиторские курсы *Мийо* и *Мессиана*. Впечатления этого периода, прежде всего знакомство с новейшими западными течениями и творчеством *Веберна*, а также данный от Штайн совет ограничить свою творческую деятельность решением простых и ясных композиционных задач, предопределили дальнейшую эволюцию К. По возвращении в Будапешт он фактически начал свою композиторскую деятельность с чистого листа, обозначив написанный в 1959 и посвященный Шёнбергу шестичастный Струнный квартет как соч. 1. С тех пор создал немногим более сорока опусов, а также множество не обозначенных номером опуса миниатюр, в т. ч. для фп. (серия «Игры», начата ок. 1973) и для струн. (серия «Знаки, игры и послания», начата в 1989). Для середины 1980-х практически не сочинял для оркестра, а в области камерно-инструментальной музыки ограничивался преимущественно малыми формами; среди значительные достижения К. этого времени относятся к камерно-вокальному жанру. Наибольшую известность приобрели два вокальных цикла К.: концерт для сопрано и фп. *«Присловья Петери Борнемисы»* и *«Послание покойной Р. В. Трусовой»* для сопрано и инструментального ансамбля. Оба цикла показательны для стиля К., среди наиболее заметных особенностей которого — частое использование остинато (иногда нарочито механического рода), glissando, резко очерченных коротких фраз и мотивов, широких мелодических скачков, крайних инструментальных и вокальных регистров. Гармонические структуры музыки К. разнообразны — от резко дис-

ых (вплоть до *кластеров*) до подчеркнуто благо- ых; фактура может быть весьма густой, однако ча- прозрачна, а иногда разрежена до предела (К. писать для голоса соло, для голоса и одного ого инструмента и т. п.). Аналогичное сочетание ты и сложности отличает и инструментальное и ое письмо К. Так, фортепианная партия в «При- ...» и скрипичная партия в объемистом цикле енты из Кафки» для сопрано и скрипки в целом ляют исполнителям высочайшие технические ния, но содержат немало эпизодов, вполне дос- ачинающим музыкантам; труднейшие для во- го воспроизведения изломанные фразы из 12 не- ющихся звуков, разбросанных по разным реги- ходы по *микрохроматическим интервалам* и не- е тембровые эффекты нередко соседствуют с словатыми диатоническими мелодиями на не- их нотах. В вокальной музыке К., как правило, не труирует» слова и фразы, заботясь о понятности для слушателя, владеющего соответствующим язы- имо венгерских и немецких, К. часто исполь- ские тексты, в т. ч. авторства живущей в Венгрии Риммы Далош. Более или менее крупные про- ия К. обычно строятся как цепочки разнохарак- миниатюр — своего рода «микрокосмов», в каж- которых К., следуя примеру любимых им Барто- ерна, вкладывает концентрированный экспрес- заряд. Вообще говоря, К. сторонится фолькло- испытывает пристрастие к цимбалам — венгер- циональному инструменту, партии для которо- руют во многих его партитурах. Хотя премьера ого квартета (1961, Будапешт) принесла К. репу- ервого «авангардиста» социалистической Венг- имя долгое время оставалось почти неизвест- Западе. Премьера «Присловий...» в *Дармштад-*) прошла почти незамеченной. Положение К. в сте современной музыкальной жизни принци- изменилось лишь после первого исполнения ий...», созданных по заказу правительства Фран- *Ансамбля Энтерконтампорен* (1981, Париж). Вто- овина 1980-х и 1990-е годы стали временем позд- цвета К. В этот период появились его первые ические партитуры. Оркестр обычно трактуется совокупность рассредоточенных в пространстве ументальных ансамблей (...quasi una fantasia... с щим фп., «Надгробный камень Штефану» [сул- М. Штайн] с солирующей гитарой, Op. 27 no. 2 с со- ими фп. и виолончелью). Обычная для К. фраг- ость формообразования преодолевается в срав- о масштабной, драматургически цельной, про- ой внутренними тематическими взаимосвязями атиминутной пьесе «Стела», где большой оркестр ионирует как единый организм.

967—86 К. преподавал в Будапештской академии фп. и камерный ансамбль, активно способство- общению молодых венгерских исполнителей к музыке. Среди многочисленных воспитанников Кочиш, А. *Шифф*, скрипач Андраш Келлер (Keller,) и певица Адриенна Ченгери (Csengery, p. 1946), ный интерпретатор его вокальных циклов. С 1993 ет преимущественно за границей (в 1993—95 он был композитором-резидентом *Берлинского ФО*, с 1999 работает в Париже, ведет класс камерного ансамбля в Базельской академии музыки).

Орк. муз.: ранние и неоконч. произв.; «Надгробный камень Штефану» (Grabstein für Stephan) соч. 15c, гит. и инстр. группы (1978—79, 2/1989); ...quasi una fantasia... соч. 27 № 1, фп. и 2 кам. анс. (1987—88); Op. 27 no. 2 (Двойной концерт), фп., влч. и 2 кам. анс. (1989—90); «Стела» (Stele) соч. 33 (1994); «Послания» (Üzenetek) соч. 34 (1991—96); «Новые послания» (Új üzenetek) соч. 34a (1998—2000); ...concertante... соч. 42, скр., альт и орк. (2003); «Короткая симфония для струнных» (Sinfonia breve per archi, 2004).

Для хора: ранние произв.; «В честь Луиджи *Ноно*» (Omaggio a Luigi Nono), a cappella соч. 16, сл. Ахматовой и Р. Далош (1979, 2/1985); «Песни уныния и печали», с инстр. анс. соч. 18, сл. Лермонтова, Блока, Есенина, Мандельштама, Ахматовой и Цветаевой (1980—94); 8 хоров a cappella соч. 23, сл. Д. Тандори (1982, 2/1984).

Сольная вок. муз.: ранние и неопубл. произв.; 4 каприччо соч. 9, сопр. и кам. орк., сл. И. Балинта (1959—70, 2/1993); «Присловья Петера Борнемисы» (Bornemisza Péter mondásai), концерт для сопр. и фп. соч. 7 (1963—68, 2/1978); «В память о зимнем закате» (Egy téli alkony emlékére) соч. 8, сопр., скр. и цимбалы, сл. П. Гуляша (1969); 4 песни на стихи Я. Пилински соч. 11, бар. и кам. анс. (1975); «Шум воспоминаний о С. К.» (Eszká emlékzaj) соч. 12, сопр. и скр., сл. Д. Тандори (1975); «Послания покойной Р. В. Трусовой» соч. 17, сопр. и инстр. анс., сл. Р. Далош (1976—80); «Эвритмия Гердеке» (Herdecker Eurythmie) соч. 14a—c, чтец, фл., скр. и теноровая лира, текст Э. Лёш (1979); «Сцены из романа» соч. 19, сопр., скр., кб. и цимбалы, сл. Р. Далош (1979—82); «Фрагменты из Аттилы Йожефа» (József Attila-töredékek) соч. 20, сопр. (1981); 7 песен соч. 22, сопр. и цимбалы или фп., сл. Л. Каройи и Д. Тандори (1981); «Реквием по другу» соч. 26, сопр. и фп., сл. Р. Далош (1982—87); «Фрагменты из Кафки» (Kafka-Fragmente) соч. 24, сопр. и скр. (1985—87); «Три старые надписи» (Három régi felirat) соч. 25, сопр. и фп. (1986—87); «Фридрих Гёльдерлин: К...» (Friedrich Hölderlin: An...) соч. 25, тен. и фп. (1988—89); то же для голоса соло, соч. 29a (1989); «Сэмюэл Беккет шлет слово через Ильдико Моньёк в переводе Иштвана Шиклоша: Что есть слово?» (Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval: mi is a szó?) соч. 30a, сопр. и фп. (1990); «Сэмюэл Беккет: что есть слово?» (Beckett Sámuel: mi is a szó?) соч. 30b, чтица, вок. и инстр. анс. (1991); «Фридрих Гёльдерлин: В лесу» соч. 29 № 2, бар. (1993); «Песни на слова Гёльдерлина» (Hölderlin-Gesänge) соч. 35, 1—3 бар. с трбн. и тубой ad lib. (1993—97); «...шаг за шагом — никуда...» (...pas à pas — nulle part...) соч. 36, бас, стр. трио и уд., сл. С. Беккета (1993—97); «Несколько отрывков из „Книг чепухи" Г. К. Лихтенберга» (Einige Sätze aus den Sudelbüchern Georg Christoph Lichtenbergs) соч. 37, бар. и инстр. анс. (1996—98); то же в ред. для сопр. и кб., соч. 37a (1999); «Петер Эстергази: Фанчико и Пинта» (Esterházy Péter: Fancsikó és Pinta) соч. 40, сопр., пианино и чел. (1999).

Для 1—5 инстр.: Стр. квартет соч. 1 (1959); Дух. квинтет соч. 2 (1959); 8 пьес соч. 3, фп. (1960); 8 дуэтов для скр. и цимбал соч. 4 (1961); «Знаки» (Jelek) соч. 5, альт (1961, 2/1992, ред. для влч. соч. 5b 1999); 5 пьес (Cinque Merrycate) соч. 6, гит. (1962); «Осколки» (Szálkák) соч. 6c, цимбалы (1973, ред. для фп. соч. 6d 1978); «Памяти Дьёрдя Зильца» (In memoriam Zilcz György), 2 трубы, 2 трбн. и туба (1975); «В честь Андраша Ми-

хая» (Hommage à Mihály András), 12 микролюдий для стр. квартета соч. 13 (1977); «Маленькое затруднение» (A kis csáva) соч. 15b, фл.-пикк., трбн. и гит. (1978); 3 пьесы соч. 14e, скр. и фп. (1979); 6 багателей соч. 14d, фл., кб. и фп. (1981, на осн. фп. пьес цикла «Игры»); «Янош Пилински: Жерар де Нерваль» (Pilinszky János: Gérard de Nerval) соч. 5b, влч. (1986); «Краткий оффиций памяти Эндре Сервански» (Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky) соч. 28, стр. квартет (1988—89); «Лигатура: послание Фрэнсис-Мари (Ответ на вопрос, оставшийся без ответа)» (Ligatura: Message to Frances-Marie [The Answered Unanswered Question]) соч. 31b, влч. с 2 смычками или 2 влч., 2 скр. и чел. (1989); «Знаки, игры и послания» (Jelek, játékok és üzenetek), пьесы для скр., альта, влч. и кб. соло и в разных сочетаниях (с 1989 до наст. времени); «В честь Р(оберта) Ш(умана)» (Hommage à R. Sch.) соч. 15d, клар., альт и фп. (1990); «Лигатуры и версеты» (Ligature e versetti), орг. (1990); «Издалека-3» (Aus der Ferne III), стр. квартет (1991); «Жизнеописание» (Életút) соч. 32, 2 фп. и 2 бассетгорна (1992); «Памяти Тамаша Блюма» (In memoriam Tamás Blum), альт (1992); «Взгляд в прошлое, в честь *Штокхаузена*. Старое и новое для четырех исполнителей» (Rückblick, Hommage à Stockhausen, Altes und Neues für vier Spieler), труба, кб., фп., клав. и чел. (1993); 3 пьесы (3 pezzi) соч. 38, клар. и цимбалы (1996); 3 другие пьесы (3 altri pezzi) соч. 38a, клар. и цимбалы (1996); «Сцены для флейты» (Jelenetek fuvolára) соч. 39 (1999); «Издалека-5» (Aus der Ferne V), стр. квартет (1999); «Памяти Мириам Марбе» (Myriam Marbé in memoriam), 3 блокфл. (1999); «Шесть музыкальных моментов» (Six moments musicaux) соч. 44, стр. квартет (1999—2005); Hipartita, скр. (2000—04); Varga Bálint Ligatúrája, скр., влч. и пианино (2007); фп. пьесы, большей частью входят в цикл «Игры» (Játékok, создается с 1973 в соавт. с М. Куртаг, некоторые пьесы существуют в обр. для др. инстр.); транскрипции произв. разных комп. для фп. в 4 и 6 рук и для 2 фп.

Электр. муз. (в соавт. с Д. Куртагом-младшим): «Памяти Лайки» (Lajka-emlék), магн. (1990); «Диалог» (Zwiegespräch), стр. квартет и электр. (1999).

Лит.: P. Albèra, éd. György Kurtág: entretiens, textes, écrits sur son oeuvre // Contrechamps, 12—13 (1990); F. Spangemacher. 'What is the Music?' Kompositionswerkstatt György Kurtág (Saarbrücken, 1997); C. Stahl. Botschaften in Fragmenten: die grossen Vokalzyklen von György Kurtág (Saarbrücken, 1998); Contemporary Music Review, 20 (2001, спец. вып.); Ю. Галиева. «От встречи до расставания...» Дьёрдь Куртаг и русская культура // Муз. академия. 2006, 4.

Кусевицкий (Koussevitzky), Сергей Александрович (26.7.1874, Вышний Волочёк, — 4.6.1951, Бостон). Русский и американский дирижер, контрабасист, композитор, музыкальный издатель, меценат. Профессиональную деятельность начал в 1894 как контрабасист оркестра *Большого театра*. В 1901—07 выступал с сольными концертами в России и за границей, исполняя преимущественно собственные произведения и обработки для контрабаса. Карьере К. способствовала его женитьба в 1905 на Наталии Ушковой, дочери крупного торговца чаем. В 1905—08 К. жил в Берлине, где общался с *Никишем* и практиковался со специально нанятым студенческим оркестром. Его публичный дирижерский дебют состоялся в 1908 с *Берлинским ФО*. В том же году К. выступил с *Лондонским СО*, а по возвращении в Москву сформировал собственный оркестр, с которым гастролировал по городам России. В 1909 основал издательство современной русской музыки Éditions Russes de M[usi]que, которое в последующие годы выпустило ряд оп[усов] *Скрябина, Рахманинова, Метнера, Стравинского, [Про]кофьева*. В 1920 эмигрировал из России и в 1921 ос[новал] в Париже оркестр Концерты К. (Concerts Koussevitz[ky]), с которым до 1929 исполнял современную муз[ыку]. С 1924 до своей отставки в 1949 возглавлял *Бостонское СО*. В 1940 учредил школу для молодых музыкан[тов] Беркшире (ныне *Тэнглвуд*); среди его учеников — *Б[ернстайн]*.

Мало кто из дирижеров XX в. может сравниться [с К.] по своей преданности новой музыке и по стимулирующему влиянию на творчество композиторов. С[ам]. множества партитур, впервые исполненных К. за в[ремя] его работы в России, Париже и США, — «*Проме[тей]*» Скрябина, «По прочтении Псалма» *Танеева*, «*Симф[ония] духовых*», Концерт для фп. и духовых, «Ода» Стра[винс]кого (памяти Н. Кусевицкой), «Картинки с выст[авки]» Мусоргского—*Равеля*, 1-й концерт для скрипки с о[ркестром], кантата «Семеро их», 2-я и 4-я симфонии [Про]кофьева, «*Пасифик 231*» Онеггера, 3-я симфония *Р[ог]ля*, «Концертная музыка» для медных духовых и ст[унных], Концерт для виолончели с оркестром *Хиндем[ита]*, произведения *Респиги, Мартину, Копленда, Гери[мана], Харриса, Барбера*. Некоторые из названных парт[итур] создавались по заказу К., в т. ч. к 50-летию Бостонского СО (1931) (по тому же поводу были написаны «*Сим[фо]ния псалмов*» Стравинского и Концерт для фп. с орк[естром] G-dur Равеля). В 1942 в память о своей жене К. осн[овал] фонд (Koussevitzky Music Foundation) для раз[вития] новой музыки; среди произведений, созданных по заказу этого фонда, — Концерт для оркестра *Бар[тока]* (его премьеру также провел К.), опера Бриттена «*П[ит]ер Граймс*», «*Уцелевший из Варшавы*» Шёнберга, «*Турангалила-симфония*» Мессиана. Достоинства К. как инт[ер]претатора, особенно австро-немецкой классики, оц[ени]вались неоднозначно, а его репутация среди проф[ес]сионалов была невысока из-за его общеизвестной [не]способности самостоятельно разбирать сложные пар[ти]туры (для знакомства с новой музыкой К. пользов[ал]ся услугами ассистентов; некоторое время эту функ[цию] выполнял Н. *Слонимский*). Вместе с тем его увеков[ечен]ные в записях трактовки русской и французской м[уз]ыки (Чайковский, Прокофьев, Берлиоз, *Дебюсси*, Ра[вель] и произведений *Сибелиуса* темпераментны, выразит[ельны] и тщательно отшлифованы.

Лит.: A. Lourié. Sergei Koussevitzky and his Epoch (New [York], 1931); M. Smith. Koussevitzky (New York, 1947); N. Slonim[sky]. Perfect Pitch (New York, 1988); В. Юзефович. Сергей Кусе[вицкий], т. 1 (М., 2004).

Кутавичюс (Kutavičius), Бронюс (собств. Бронисл[ав] Вайдутис) (р. 13.9.1932, Молайняй). Литовский ком[по]зитор. В 1964 окончил Литовскую консерваторию (в[ыс]. Литовская академия музыки, Вильнюс) по классу ко[м]позиции Антанаса Рачюнаса (Račiūnas, 1905—1984), [с] же преподает. В своем зрелом творчестве апеллир[ует] национальной традиции в ее самых архаических про[яв]лениях, восходящих к язычеству (вплоть до индо-[ев]ропейских истоков). Стилистический прототип значитель[но]

музыки К. — реликтовое литовское многоголосие тине, которое характеризуется четкой акцентной кой, простыми диатоническими мелодиями и исленными наложениями секунд по вертикали; еский дух искусства К. оттеняется такими «авангчи» приемами, как фактурная *алеаторика* и эф- из арсенала *сонористики*. Сочетание диссонантгоники и гипнотизирующей остинатной (в т. ч. стинатной) ритмики сближает музыку К. с про- *минимализма*, хотя последняя имеет совершенные мировоззренческие корни. Другая возможная ель К. — *Орф*, чье творчество также было ориенно на стилизацию архаического (в т. ч. языческоуала. Исполнение многих произведений К. конжанров предполагает элемент ритуальной театции, раскрывающей символические подтексты; ичен и до известной степени архаичен и внешблик партитур К., фрагменты которых часто имеу круга, солнца, креста и т. п. В ряде партитур К. руют старинные литовские народные инстру-. из обычных оркестровых инструментов он изст звучания, ассоциирующиеся с фольклорным рованием. К. много пишет на слова близкого ему поэта Сигитаса Гяды (Geda, p. 1943); среди их х совместных работ — «Пантеистическая ората- (Panteistinė oratorija) для сопрано, чтеца, 4 мужских и 12 инструментов (1970), оратория «Последние ские обряды» (Paskutinės pagonių apeigos) для хора, о, 4 валторн и органа, с заключительным органрралом, возвещающим замену язычества новой ей (1978 — по-видимому, самое известное произе К.), опера-поэма «Зеленая птица Страшлис !» (Strazdas žalias paukštis) для сопрано, баритона, органа, струнных, народных инструментов и магфона (пост. 1981, Каунас), оратория «Древо мироPasaulio medis) для хора, духовых, клавесина, фп., и народных инструментов (1986) и «Магический ритский круг» (Magiškas sanskrito ratas) для ансамкалистов и народных инструментов (1990). Текст в латинском переводе использован и в масштабторории 1998 года «Эпитафия ушедшим временEpitaphium temporum pereunti) для хора и оркестчасти которой посвящены четырем моментам ис- Вильнюса (другие источники текстов — памятниературы XVI—XVII вв. и Ветхий Завет). Среди произведений К., принесших ему вначале всесо-, а затем и международную известность, — «Дзуские вариации» (Dzūkiškos variacijos) для струнного тра (1974), Соната для фп. (1975), «Часы прошло- » (Praeities laikrodžiai I) для гитары и струнного ета (1977), «Две птицы в лесной чаше» (Du paukgirių ūksmėj), кантата для сопрано, гобоя, *подготов- фп.* и магнитофона на слова Р. Тагора (1978), tuum mobile для струнного оркестра (1980), «Дис- с незнакомцем» (Disputas su nepažįstamuoju) для и магнитофона (1982), органная соната Ad patres 3), оратория «Из камня ятвяг» (Iš jotvingių akmens) самбля вокалистов и народных инструментов на фольклорные тексты (1983), «Танец журавлей» (Gervių šokiai) для кларнета и 2 фп. (1989). С начала 1990-х в творчестве К. заметное место заняли опусы, вдохновленные архетипами инонациональных традиций. Таковы цикл из 4 произведений для разных составов «Врата Иерусалима» (Jeruzalės vartai, 1991—95; каждая часть цикла соответствует стороне света и отличается от других интонационным строем музыки), пьеса для 5 саксофонов и струнного квинтета «Вдали, до полуночи» (Ten toli, iki vidurnakčio, 1995), стилизованная под индийский закатный рага, «Бой деревьев» (Kampf der Bäume) для сопрано и 5 инструментов на старинные кельтские тексты (1996), кантата «Я говорю — и губы леденеют» (Ištarių žodį — lūpos ledėja) для камерного хора, трубы, тромбона и фп. на слова Мацуо Басё в литовском переводе (1996) и пьеса для 13 инструментов «Часы прошлого-2» (Praeities laikrodžiai II, 2000), в структуре которой воспроизведен образ японского сада. Крупнейшие работы К. последнего времени — опера «Локис» («Медведь», Lokys) по одноименной новелле Проспера Мериме, действие которой происходит в Литве (пост. 2000, Вильнюс), оратория Ignis et fides («Огонь и вера») на слова Гинтараса Береснявичюса и К. (2003) и цикл из 4 произведений для разных составов «Времена года» (Metai), вдохновленный одноименной поэмой классика литовской литературы Кристийонаса Донелайтиса (2005—07). Перу К. принадлежит также множество вокальных и инструментальных миниатюр.

Лит.: R. Lampsatis. Bronius Kutavičius. A Music of Signs and Changes (Vilnius, 1998).

Кузн (Coin), Кристоф (р. 26.1.1958, Кан). Французский виолончелист, гамбист и дирижер. Учился в Парижской консерватории у известного виолончелиста Андре Наварра (Navarra, 1911—1988), в Вене у *Арнонкура* и в Базеле у *Саваля*. Играл в ансамблях *Concentus musicus Wien*, Hespèrion XX и Academy of Ancient Music под руководством, соответственно, Арнонкура, Саваля и *Хогвуда*. В 1984 основал оркестр старинной музыки Ensemble Mosaïques, а в 1985 — струнный квартет Quatuor Mosaïques, специализирующийся на *аутентичном исполнении* музыки классицизма вплоть до позднего Бетховена и Шуберта. В 1991 возглавил Лиможский барочный ансамбль (Ensemble Baroque de Limoges) — один из лучших и самых известных французских коллективов этого рода; во главе с К. и с его участием в качестве солиста ансамбль записал, в частности, ряд кантат Баха. Соблюдая верность аутентичной манере, К.-солист исполняет также сонаты Бетховена и Мендельсона (записал их с пианистом Патриком Коэном [Cohen]), произведения Шумана и другую относительно позднюю музыку. Ведет классы барочной виолончели и виолы да гамба в Парижской консерватории и базельской Schola cantorum.

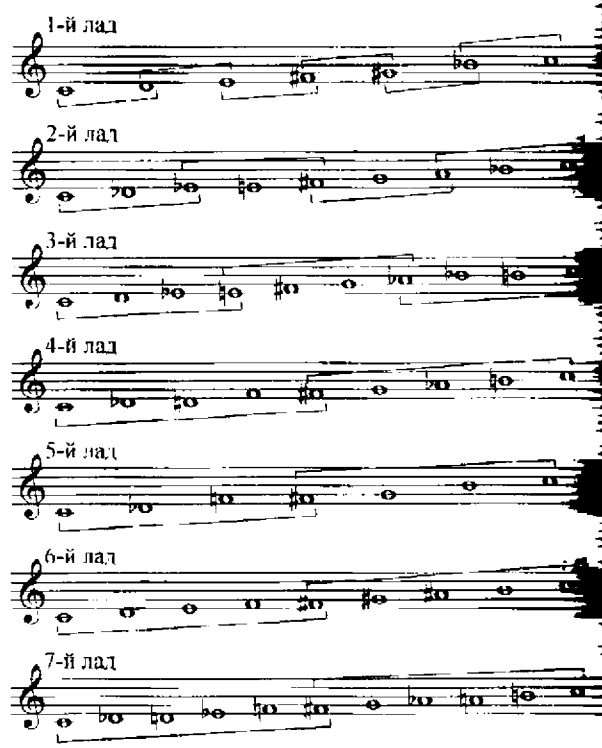
Кхан — см. *Хан*.

Кшенек — см. *Крженек*.

Л

Ла Барбара (La Barbara), урожд. Лоц (Lotz), Джоан (р. 8.6.1947, Филадельфия). Американская певица и композитор. Училась в Сиракьюсском университете, Нью-Йорке, Беркшире и др. С начала 1970-х — заметная фигура в экспериментальной музыке. В 1971—76 выступала с ансамблями под руководством *Райча* и *Гласса;* за эти годы в полной мере освоила комплекс необычных вокальных приемов (*мультифоники*, циркулярное дыхание, гортанные «щелчки» и др.), которым в значительной степени обязана своей известностью. Для Л. Б. писали *Кейдж* и *Фелдман*, с ней работают многие американские композиторы экспериментального направления, в т. ч. видный специалист по *мультимедиа*, автор видеоопер Роберт Эшли (Ashley, p. 1930), мастер компьютерной музыки Чарлз Додж (Dodge, p. 1942) и *Субботник* — муж Л. Б. Певица исполняет также собственные вокальные пьесы a cappella (обычно с электронным усилением) и в сопровождении инструментов и/или электроники, сотрудничает с другими художниками при создании мультимедийных композиций. Выступала и записывалась с джазовыми музыкантами. Ведет курсы нетрадиционного вокального мастерства и композиции в США и других странах.

Лады ограниченной транспозиции (франц. modes de transposition limitée). Категория музыкального языка *Мессиана:* искусственные лады октавной структуры, звукоряды которых складываются из нескольких одинаковых по интервальному составу групп, причем последний звук каждой группы служит первым звуком следующей. Мессиан выделяет семь таких ладов (см. нотный пример): лад из 6 групп по 2 звука (1), лад из 4 групп по 3 звука (2), лад из 3 групп по 4 звука (3), два лада из 2 групп по 5 звуков (4 и 6), лад из 2 групп по 4 звука (5) и лад из 2 групп по 6 звуков (7). В отличие от ладов «неограниченной транспозиции» (диатонических), Л. о. т., взятые от разных тонов хроматического звукоряда, дают меньше 12 разных вариантов. Так, лад 1 (целотоновый) существует только в двух вариантах — от c и от des/cis (лад от d по звуковому составу совпадает с ладом от c, л… es — с ладом от des и т. п.); лад 2 (октатонически… т. н. лад Римского-Корсакова «полутон—тон») во… жен только в трех вариантах (от c, des [cis] и d), лад 3… четырех (от c, des [cis], d и es [dis]), остальные — в ш… Подобные ладовые структуры, лишенные системы… ренних тяготений и, следовательно, не приспосо… ные к целеустремленному, динамичному развитию, … пользовались Мессианом для построения стати… «звуковых витражей», наделенных свойством «очар… ния невозможностей». Чаще других Мессиан испо… вал лады 2 и 3 и, как правило, избегал целотонового…



его чрезмерной характерности и отягощенности ...ическими ассоциациями (он часто встречается у ...). Различные Л. о. т. у Мессиана нередко накла...ются друг на друга (при этом слои фактуры, неодн...ные в ладовом отношении, различаются и по дру...казателям — скорости развертывания, ритмиче...) и мелодическому рисунку, динамике) и сочета...с тональностью (мажором).

...электроникс — см. *Живая электроника.*

...сдорф (Лейнсдорф, Leinsdorf), наст. фам. Ландауэр ...ер), Эрих (4.2.1912, Вена, — 11.9.1993, Цюрих). ...анский дирижер австрийского происхождения. ...кончании Венской академии музыки (1933) рабо...стентом *Веберна* в Вене, затем *Тосканини* и *Валь...Зальцбургских фестивалях*. В 1937 эмигрировал в ..., где занял должность ассистента дирижера *Мет...ен-опера*, а в следующем году успешно дебюти...«Валькирией». В 1939—43 вел в этом театре не...репертуар; в 1957—62 был его главным дириже...возглавлял *Кливлендский оркестр* (1943—46), Роческий ФО (1947—55), *Бостонский СО* (1962—69), СО ...ского радио (1977—80), выступал с *Лондонским ...ским ФО* и др. Провел премьеры ряда произведе...мериканских композиторов (в т. ч. *Барбера* и *Кар...*, а также оркестровой пьесы *Берио* «Впечатления». Среди многочисленных записей Л. выделяются ...тельные, академичные интерпретации Моцарта, ...ра (в т. ч. «Валькирия» с *Нильсон, Викерсом* и *Лон...*. Брамса, итальянских опер (в т. ч. «Макбет» с *Ри...*, «*Турандот*» с *Нильсон, Тебальди* и *Бьёрлингом*, ...*Баттерфлай*» с Л. *Прайс*), *Малера, Штрауса* (в ...«*Саломея*» с *Кабалье*). Присущие Л. основатель...ность и широта кругозора проявились и в его труде об ...стве интерпретации The Composer's Advocate (Cam...MA, 1981, рус. пер.: «В защиту композитора» [М., ...]).

...берт (Лэмберт, Lambert), (Леонард) Констант ...1905, Лондон, — 21.8.1951, там же). Английский ...озитор, дирижер и музыкальный писатель. Учился ...лонском Королевском музыкальном колледже, в ... у *Воан-Уильямса*. К 20 годам приобрел репутацию ...го из самых многообещающих музыкантов Англии. ...ым из британских композиторов написал балет для ... («Ромео и Джульетта», 1926). Следующий ба...«Помона», создавался по заказу Брониславы Ни...ской для ее буэнос-айресской труппы. Оба балета ...ю стилизованы под XVIII в. в духе «*Пульчинеллы*» ...инского. Музыка Л. концертных жанров, также в ...родственная французскому *неоклассицизму*, от...ется бо́льшим стилистическим разнообразием; в ...встречаются элементы джаза («Элегический блюз», ...ерт для фп. и нонета), экзотические мотивы («Во...стихотворений Ли Бо», вокально-симфоническая ... «Рио-Гранде»). В 1930—40-х Л. сочинял мало, со...точившись главным образом на дирижировании; в ...—47 он был музыкальным руководителем лондон...балетной труппы Вик-Уэллс (Vick-Wells), затем — ...левского балета (Royal Ballet). Его самое значительное произведение этого периода, «Последняя воля и завещание лета», представляет собой опыт возрождения старинного английского жанра маски — музыкально-поэтического представления на пасторально-аллегорический сюжет. Л. обладал широким кругозором и острым критическим умом, о чем свидетельствует его книга с многозначительным подзаголовком «Исследование музыки в состоянии упадка». Демонстрируя превосходное знание новой и новейшей музыки, а также литературы и других искусств, Л. доказывал, что музыка зашла в «технический и духовный тупик», откуда ее могут вывести только духовно свободные художники, не примыкающие ни к одному из модных направлений и умеющие сочетать твердую национальную основу с традиционным космополитическим мастерством конструирования формы (с этой точки зрения Л. особо выделяет *Сибелиуса*). Хотя суждения Л. о *Дебюсси*, Стравинском, *Шёнберге, Хиндемите, Прокофьеве*, других композиторах (а также о Дягилеве, абстрактном искусстве, сюрреализме, джазе) не всегда справедливы, остроумие аргументации, изящество слога, богатство ассоциативного фона и готовность признать серьезные достоинства за эстетически чуждыми явлениями делают книгу Л. выдающимся памятником музыкально-критической мысли своего времени.

Осн. произв.: «Ромео и Джульетта» (Romeo and Juliet), балет в 2 карт. (1926, Монте-Карло); «Восемь стихотворений Ли Бо» (Eight Poems of Li-Po), гол. и 8 инстр. (1926—29); «Помона» (Pomona), одноакт. балет (1927, Буэнос-Айрес); «Элегический блюз» (Elegiac Blues), орк. или фп. (1927); «Музыка для оркестра» (Music for Orchestra, 1927); «Рио-Гранде» (The Rio Grande), хор, фп., орк., сл. С. Ситуэлла (1927); Соната для фп. (1929); Концерт для фп. и нонета (1930—31); «Последняя воля и завещание лета» (Summer's Last Will and Testament), маска для бар., хора и орк., сл. Т. Нэша (XVI в.) (1932—35); «Гороскоп» (Horoscope), одноакт. балет (1938, Лондон); «Погребальная песнь из „Цимбелина"» (Dirge from Cymbeline), тен., бар., муж. хор, стр., сл. Шекспира (1940); «Героическая утренняя песнь» (Aubade héroïque), орк. (1942); «Тиресий» (Tiresias), балет в 3 карт. (1951, Лондон).

Кн. Music Ho!: a Study of Music in Decline («Музыку дайте! Исследование музыки в состоянии упадка») (London, 1934, неоднокр. переизд.).

Лит.: R. Shead. Constant Lambert (London, 1973).

Ланг (Lang), Пол Генри, собств. Пал Ланг (Láng) (28.8.1901, Будапешт, — 21.9.1991, Лейквилл, Коннектикут). Американский музыковед венгерского происхождения. Учился в Будапеште (где приобрел квалификацию фаготиста и дирижера), затем в Хайдельберге и Париже. С 1928 — в США. В 1933—69 преподавал в Колумбийском университете (Нью-Йорк), где создал один из крупнейших в США центров музыкальной науки; среди его учеников — известный историк музыки (прежде всего русской) и музыкальный критик Ричард Тарускин (Taruskin, p. 1945). Был одним из основателей Американского общества музыковедения (1934), главным редактором ведущего музыковедческого журнала The Musical Quarterly (1945—73), музыкальным обозревателем газеты New York Herald Tribune (1954—63), президентом *Международного общества музыковедения* (1955—58).

Главный вклад Л. в науку — фундаментальный обзор музыки западной цивилизации от античности до XX в., не превзойденный до недавнего времени (т. е. до публикации аналогичного труда Тарускина, 2004) с точки зрения полноты содержания, интеллектуальной глубины и ясности изложения. Рассматривая музыкальные феномены в широком культурно-историческом контексте, Л. в то же время демонстрирует незаурядный дар музыковеда-аналитика. Л. написал также книгу о Генделе, редактировал сборники статей по проблемам творчества Моцарта, Бетховена, *Стравинского*, по истории американской музыки и др., пользовался значительным влиянием как критик.

Осн. труды: Music in Western Civilization («Музыка западной цивилизации») (New York, 1941); George Frideric Handel (New York, 1966); Critic at the Opera («Критик в опере»), сб. муз.-критич. ст. (New York, 1971); A. Mann and G. J. Buelow, ed. Musicology and Performance («Музыковедение и исполнение»), сб. ст. (New Haven, 1997).

Лит.: E. Strainchamps, H. R. Maniates, C. Hatch, eds. Music and Civilization: Essays in Honor of Paul Henry Lang (New York, 1984).

Ланггор (Langgaard), Руд (Иммануэль) (28.7.1893, Копенгаген, — 10.7.1952, Рибе). Датский композитор и органист, сын и ученик известного в Дании композитора и пианиста, придворного музыканта Зигфрида Л. (1852—1914). Сочинял с детства, в 11 лет публично дебютировал как органист. Хотя отец воспитывал Л. в духе недоверия к новым течениям, молодой Л. не избежал влияния *Нильсена* (в 1907 взял у него несколько уроков контрапункта) и «прогрессивных» современников, прежде всего *Штрауса*. Первый (и на долгие годы единственный) большой успех пришел к Л. в 1913, когда в Берлине состоялся его авторский концерт с премьерой по-брукнеровски монументальной и по-штраусовски программной 1-й симфонии. Наиболее значительные и оригинальные партитуры Л. 1910-х — кантата «Музыка сфер», 4-я симфония «Листопад», 1-й вариант 5-й симфонии, 6-я симфония «Разрывающая небо», 2-й струнный квартет — свидетельствуют об экспансивности его темперамента (в этом он был близок Нильсену) и о его склонности к неожиданным композиционным решениям — нарушению привычной логики классических форм (сонаты, фуги, вариационного цикла), резким тематическим и фактурным сдвигам, прихотливому, «рапсодическому» методу развертывания материала. Своеобразны квази-сонористические эффекты (кластеры, игра на струнах рояля и др.) в «Музыке сфер», наложение взаимно независимых фактурных пластов в 5-й симфонии, подражание звукам поезда во 2-м струнном квартете. При этом как в молодости, так и позднее Л. сохранял верность вполне традиционному, умеренно «хроматизированному» мажорно-минорному гармоническому языку. В 1921—23 оркестровые опусы Л. неоднократно исполнялись в Германии и Австрии, в т. ч. под его управлением, но без особого резонанса. Тогда же он работал над своим главным произведением — оперой «Антихрист», аллегорически представляющей упадок современного мира, ставшего жертвой инфернальных сил, и его спасение путем Божественного вмешательства. Атмосферу греха и декаданса в «Антихристе» рисует пышно оркестрованная, гармонически «терпкая» музыка, с[тилизованная в духе *«Саломеи»* и *«Кавалера розы»*. В [произведение было отвергнуто Датской королевс[кой оперой из-за невнятного либретто. Л. существенно [переработал как текст, так и партитуру, усилив религ[иозно-проповедническое звучание оперы, но ее новы[й вариант, названный «Погибель (Антихрист)», постиг[ла же участь. Л. не желал мириться с торжеством безду[ховного, «материалистического» начала в современно[й музыке и с господствующими тенденциями музыкаль[ной жизни Дании, в т. ч. с непомерным, по его мне[нию, влиянием Нильсена (возможно, в экстравагантном [струнном квартете он специально задался целью «[карикатурить» нильсеновское направление), и после [удачи с «Антихристом» стал писать в еще более ст[модной, романтически приподнятой манере, ориен[руясь на Шумана, Листа, Вагнера и классика дат[ской музыки Нильса Гаде (Gade, 1817—1890). Подобн[ая демонстративная позиция привела к тому, что соотеч[ественники почти полностью утратили интерес к искус[ству Л.; его опусы концертных жанров, созданные с сер[едины 1920-х, либо не звучали вообще, либо исполн[ялись считанное число раз. Попытки Л. обеспечить себ[е сколько-нибудь сносное социальное положение долгое время остав[ались тщетными; лишь в 1940 он получил место соборного [органиста в провинциальном Рибе. С 1970—80-х му[зыка Л., консервативная по всем объективным параме[трам, но свободная от сентиментальности и *китча*, перež[ивает в Скандинавии, а отчасти и за ее пределами, з[ападный ренессанс. В ней усматривают нечто глубоко со[временное: выражение отчужденности от мира и экзи[стенциального отчаяния перед лицом охвативших мир[разрушительных процессов. Среди самых известных [характерных работ позднего Л. — шестиминутная, пос[троенная на незначительно варьируемом повторении о[дной и той же мысли, насыщенная движением, патетиче[ски громкая одночастная 11-я симфония «Иксион» для [оркестра с 4 тубами (названа по имени античного персо[нажа, привязанного Зевсом к бесконечно вертящемуся ог[ненному колесу в наказание за оскорбление богов).

Опера «Антихрист» (Antikrist), в 5 картинах, либр. [П. Э. Бенцону (1921—23); 2-й вариант под назв. «Пог[ибель (Антихрист)», в 2 актах с прологом, либр. Л. (Forta[len [Antikrist], 1926—29, пост. 1980, Копенгаген).

Симфонии: № 1, «Скальные пасторали» (Klippepas[toraler], 1908—11); № 2, «Приход весны» (Vaarbrud), с сопр., сл. Э[. Бергхауза (1912—14, 2/1926—33); № 3, «Расцвет юности (La[melodia)» (Ungdomsbrus [La melodia]), с фп. и хором ad lib. (1[9]16, 2/1925—33); № 4, «Листопад» (Løvfald, 1916, 2/1920); [1-й вариант (1917—18, 2/1926); № 5, 2-й вариант, «Ст[еп]пейзаж (Драма летней сцены)» (Steppenatur [Sommerscе[na]], 1917—20, 2/1931); № 6, «Разрывающая небо» (Det hi[m]rivende, 1919—20, 2/1926); № 7, «Близ Торденшельда, в Х[ель]синкирке» (Ved Tordenskjold i Holmens Kirke, 1925—26, 2/[19]32); № 8, «Воспоминания в Амалиенборге» (Minder ved A[ma]lienborg), с тен. и хором (1926—34); № 9, «Из города коро[левы] Дагмары» (Fra Dronning Dagmars By, 1942); № 10, «Се[мья] Торден-Болиг» (Hin Torden-Bolig, 1944—45); № 11, «Иксион» (Ixion, 19[44]—45); № 12, «Хельсингборг» (Hélsingeborg, 1946); № 13, «Ве[ликие] чудеса» (Undertro, 1946—47); № 14, «Утро» (Morgenen), [с хором (1947—48, 2/1951); № 15, «Морская буря» (Søstorm[en]

муж. хором (1938, 1949); № 16, «Солнечный ливень» od af Sol, 1950—51).

кор. муз. (осн. произв.): «Сон (Внутренняя симфония)» en [Sinfonia interna]), с сопр., тен. и орк. (1915—16, —); «Музыка сфер» (Sfaerernes musik), с м.-сопр., орг. и ел. Л. (1916—18); «Время конца» (Endens tid), с сопр., бар. и орк. (1921—23, 2/1939—40); «Карл Нильсен, наш композитор» (Carl Nielsen, vor store komponist), хор и (1949); «Из „Песни песней"» (Fra Højsangen), сопр., тен., хор и орк. (1949); «Из глубины» (Fra dybet), с орк. (1950,); светские и духовные хоры a cappella.

вок. муз. (осн. произв.): «Море и солнце» (Hav og Sol), . и орк. (1915); «Время цветения» (I blomstringstiden), и стр. квартет (1917); «Звуковые картины» (Tonebilleder), , гол. и орк., сл. Х. Дракмана, Е. Блихер-Клаусен, Тур- и Т. Ланге (1917); «Настроения Ленау» (Lenaustemn- м.-сопр. и стр. квартет (1917); песни для гол. с фп.

орк. муз. (осн. произв.): «На смерть Эдварда Грига» (Ved Griegs Død, 1907—09); «Смерть героя» (Heltedød); (Sfinx), симф. картина (1909—13); «Праздничная симфоническая пьеса» (Symfonisk Festspil, 1917—20); «Танец муз на Геликоне» (Musernes Dans paa Helikon), конц. увертюра (1925,); Концерт для скр. с орк., одночастный (1943—44); «От- » (Interdikt), орг. и орк. (1947—48); «Воскресная сона- dagssonate), скр., фп., орг. и орк. (1949—50); марши для .

2—7 инстр. (осн. произв.): Вариации на песню Mig nu længes (1914—15, 2/1931—40); 1-й стр. квартет (1915,); Дух. септет (1915); 2-й стр. квартет (1918); 4-й струнный квартет «Солнечные дни» (Sommerdage, 1914—18, 2/1931); горская игра» (Rosengaardsspil), стр. квартет (1918); 6-й ый квартет, на тему швед. нар. песни (1918—19); 2-я со- скр. и фп. «Вот идет хозяин» (Den store mester kommer, —21); «Юмореска» (Humoreske), 5 дух. и барабан (1922—); 8-струнный квартет (1924); 5-й струнный квартет (1914— 1926—38); 3-я соната для скр. и фп. (1945—49); 4-я соната . и фп. Parce nobis, Jesu! (1949); «Раздавите гадину» z l'infâme), скр. и фп. (1949); Andante religioso, скр. и (1950).

фп. (осн. произв.): «Цветочные виньетки» (Blomstervi- , 1913); «Безумная фантазия» (Vanvidsfantasi, 1914—16, —49); Фантазия-соната, 1-й вариант (1916); «Инсекта- (Insektarium, 1917); «Жизнь в тени» (Skyggeliv, 1917,); «Гимны Гитанджали» (Gitanjali-Hymner), по Р. Тагору —20); «Музыка бездны» (Afgrundsmusik, 1921—24); Sponsa tædium vitæ (1923—24, 2/1933); 1-я соната (1925—28,); Expression (1930, 2/1939); «Как тать ночью» (Som en Natten, 1930—31); «Осенью, при мерцающем свете ламп det blafrende Efteraarslygteskær, 1930—33); «Комнаты ог- Flammekamrene, 1930—37); «Поклонение» (Adorazione, 2-я соната Ex est (1934—35, 2/1941—45); 3-я соната «Вос- ние о времени урожая» (Minder fra Høstens Tid, 1941); -соната, 2-й вариант (1942); «Свободная фп. соната» versonate, 1945—46); «Мать Церковь» (Chiesa madre, —49); «Ханжество» (Le béguinage, 1948—49); «Цветочные тки-2» (Blomstervignetter II, 1951).

орг. (осн. произв.): Fantasia patetica (1907, 2/1910); Pre- patetico (1913); Nemo contra deum nisi deus ipse («Никто жет быть] против Бога, кроме Самого Бога», 1932—33); (Время урожая)» (Messis [Høstens tid]), драма на 3 вече- 1935—37); «Во тьме внешней (Погребен в аду)» (In tenebras exteriores [Begravet i Helvede], 1947); «Христос приходит вновь как молния» (Som lynet er Kristi genkomst, 1948); мелкие концертные пьесы; прелюдии к церк. службам.

Лит.: B. Viinholt Nielsen. Rued Langgaard: biografi (København, 1993).

Ландовска (Landowska), Ванда (5.7.1879, Варшава, — 16.8.1959, Лейквилл, Коннектикут). Польская клавесинистка, пианистка, музыковед, композитор. Училась в Варшаве и Берлине. В 1900 обосновалась в Париже, где до 1913 преподавала игру на фп. в Schola cantorum. С 1903 выступала как клавесинистка (до этого публично играла только на фп.). До и после 1-й мировой войны гастролировала во многих странах; в 1907 дала в Ясной Поляне концерт для Льва Толстого, который воспринял ее игру (в частности, исполнение ею старинной французской танцевальной музыки) как подтверждение своих эстетических взглядов. В 1909 опубликовала книгу Musique ancienne («Старинная музыка») — основополагающий труд по *аутентичному исполнению*. В 1912 на баховском фестивале в Бреслау (ныне Вроцлав) продемонстрировала большой двухмануальный концертный клавесин, изготовленный парижской фирмой Плейель (Pleyel) с учетом ее рекомендаций. Этот инструмент имел 16-футовый регистр (т. е. ряд дополнительных струн, позволявших удваивать басы в октаву) и отличался ярким, сильным и блестящим звуком; с точки зрения современных представлений об «аутентичности» он не выдерживает критики, однако в свое время он произвел сенсацию и долго считался оптимальной моделью. В 1913 специально для Л. в Берлинской ВМШ был учрежден класс клавесина. До конца 1-й мировой войны Л. вынужденно находилась в Германии, затем вернулась в Париж, где с 1919 вела класс фп. в основанном *Кортo* учебном заведении Эколь-нормаль (École normale de musique), а в 1925 основала собственную школу старинной музыки в предместье Сен-Лё-ла-Форе (Saint-Leu-la-Fôret). В 1940, спасаясь от нацистов, бежала на юг Франции, а в 1941 эмигрировала в США, где провела остаток жизни, продолжая концертировать, записываться, преподавать и публиковать музыковедческие статьи. Ее интерпретации музыки барокко (прежде всего Баха, а также Скарлатти, Куперена, Рамо и др.) зафиксированные в многочисленных записях, могут показаться чрезмерно вольными с точки зрения ритма, регистровки и орнаментики, а также излишне громогласными. Так или иначе, Л. фактически единолично заложила основы клавесинного исполнительства XX в., а многие ведущие клавесинисты следующих поколений, в т. ч. Руджеро Джерлин (Gerlin, 1899—1983), Эме ван де Вилс (Wiele, 1907—1991), *Кёркпатрик*, Рафаэль Пуйана (Puyana, р. 1931), были ее учениками. Благодаря Л. клавесин вернулся в сферу внимания современных композиторов; *Фалья* сочинил для Л. партию клавесина в «Балаганчике мастера Педро» и Концерт для клавесина и 5 инструментов, а *Пуленк* — «Сельский концерт» для клавесина с оркестром. Искусство Л.-пианистки увековечено в записях нескольких концертов и сонат Моцарта. Благодаря подчеркнуто мягкому туше и тонко детализированной фразировке ее Моцарт звучит заметно «аутентичнее», чем ее Бах.

Лит.: D. Restout, ed. Landowska on Music (New York, 1964, рус. пер.: Ванда Ландовска о музыке [М., 1991, перизд. 2005]).

Ласаль-квартет (LaSalle Quartet). Американский струнный квартет. Основан в 1949 студентами Джульярдской школы (Нью-Йорк). 1-я скрипка — Уолтер (собств. Вальтер) Левин (Levin, р. 1924). Распущен в 1988. Ансамбль славился своей преданностью новой музыке; он первым записал всю квартетную музыку *Шёнберга, Веберна, Берга* и *Цемлинского* и первым исполнил ряд крупных современных опусов, в т. ч. знаменитый Струнный квартет *Лютославского*, 2-й квартет *Лигети*, квартеты *Брауна, Кагеля, Пендерецкого* и произведение Ноно *«Фрагменты—Тишина, к Диотиме»*. Участники Л.-к. активно занимались и занимаются педагогической деятельностью; у них учились музыканты ряда известных коллективов, в т. ч. *Альбан-Берг-квартета* и *Хаген-квартета*.

Ла Скала (La Scala), полное название Teatro alla Scala (Театр Ла Скала). Оперный театр в Милане, построен на месте церкви Санта-Мария-делла-Скала, открылся в 1778. Расцвет Л. С. в XX в. связан с деятельностью таких дирижеров, как *Тосканини* (при нем в репертуаре этого общепризнанного центра итальянской оперной традиции появилось беспрецедентное число иностранных и современных произведений), *Серафин, Де Сабата, Джулини, Караян, Аббадо* (в 1982 основал ФО Л. С.), *Мути*. После ухода Мути (2005) театр остался без музыкального руководителя. Главный приглашенный дирижер с 2006 — *Баренбойм*. В 1955 открылся филиал Л. С. Piccola Scala («Малая Скала»), где ставятся преимущественно камерные оперы.

Ла́ури-Вольпи (Lauri-Volpi), Джакомо (11.12.1892, Рим, — 17.3.1979, Валенсия). Итальянский певец (тенор). Учился в римской консерватории Санта-Чечилия. Дебютировал в 1919 в Витербо (Артур в «Пуританах»). С 1922 пел в *Ла Скала*, в 1923—33 был ведущим тенором *Метрополитен-опера*, выступал и на других известных сценах. В 1935 переселился в Испанию, но продолжал петь в Италии. После войны возобновил международную карьеру, в 1959 оставил сцену (последнее выступление — Манрико в Римской опере), но в возрасте 81 года записал пластинку оперных арий. По сравнению со своим популярным современником *Джильи* Л.-В. обладал более разнообразной техникой и более тонким чувством стиля; до преклонных лет сохранил темперамент, артистизм и блестящие верхние ноты. Тяготел преимущественно к драматическому амплуа; среди его лучших партий — Рауль в «Гугенотах», Арнольд в «Вильгельме Телле», Герцог, Радамес, Отелло, Рудольф, Каварадосси, Калаф, Андре Шенье. Свои представления об искусстве пения и о том, как нужно исполнять итальянскую оперу, изложил в нескольких книгах.

Осн. труды: Voci parallele («Вокальные параллели») (Milano, 1955, рус. пер. Л., 1972); Misteri della voce umana («Таинство человеческого голоса») (Milano, 1957).

Лахенман (Lachenmann), Гельмут (Фридрих) (р. 27.11.1935, Штутгарт). Немецкий композитор. В 1955—58 учился в Штутгартской ВМШ, в т. ч. теор[ии] контрапункту у видного консервативного композит[ора] Иоганна Непомука Давида (David, 1895—1977). В 195[9]-60 в Венеции брал уроки у *Ноно*, которого считает с[воим] главным учителем (памяти Ноно посвятил произв[едение] «„...Два чувства...", музыка с Леонардо»). В 1966-[70] (с перерывом) преподавал в Штутгарте, в 1976—81 [в] Ганновере, с 1978 — также на летних курсах в *Д[ар]мштадте*; выступает с лекциями и ведет классы компо[зи]торского мастерства в разных странах. В своем зре[лом] творчестве стремится преодолеть инерцию слуша[тель]ского восприятия: красота для Л. есть «отрицание [ус]выч[ек]» к стереотипам, которые навязываются гос[под]ствующей культурой. На практике это означает пре[жде] всего радикальный отход от традиции в трактовке и[нст]рументов: демонстрируя незаурядную техническую [из]щренность, Л. «анатомирует» звук, чтобы предста[вить] слушателю конкретные «механические и физиче[ские] обстоятельства» его извлечения. В сущности, его [кон]цепция новой красоты (Л. называет ее «инструмен[таль]ной *конкретной музыкой*») сводится к тому, чтобы у[тве]рдить в правах музыкально отшлифованный, «пиви[ро]ванный» звук и тот род звуковой субстанции, кото[рую] принято именовать шумом. Л. полагает, что инстру[мен]тальная конкретная музыка, обогащая арсенал м[уз]ыкального искусства множеством звучаний, не от[ме]щенных исторически обусловленными, «привычны[ми]» и посему в той или иной степени изношенными ко[нно]тациями, создает новую «экзистенциальную ситуа[цию]» слышания: если обычные музыкальные звуки спло[шным] рядом проходят мимо внимания пресыщенного м[уз]ыкой современного слушателя, то необычное акус[тич]ское событие все еще способно вызвать у него непос[ред]ственную живую реакцию. Демонстративный эсте[тич]ский нонконформизм соединяется у Л. с приверже[нно]стью левой идеологии. В отличие от убежденного м[ар]ксиста Ноно, Л. не считает прямой социально-кр[ити]ческий пафос своей стихией. Вместе с тем ему не чу[жды] более или менее завуалированные формы критики [об]щественных устоев; так, в «Танцевальной сюите с п[ро]ном Германии» знаменитая мелодия Гайдна — этот [го]сударственный символ с неоднозначной историей — [под]вергается «дискредитации» путем дробления на м[ель]чайшие элементы, интегрируемые в состав инстру[мен]тальной конкретной музыки. В иных опусах Л., по[льз]ясь сходной техникой, «деконструирует» другие об[щ]признанные шедевры европейской музыки; так, в м[уз]ыкальной композиции «Вблизи» жертвой деконструкции стано[вятся] Концерт для кларнета с оркестром Моцарта, а в «Н[ат]хе» — 9-я симфония Бетховена. Самая крупная на с[ег]одняшний день работа Л. — бессюжетное музыка[льно]-театральное действо «Девочка со спичками». Его [ли]тературной основой служит святочный рассказ Ан[дер]сена, героиня которого — маленькая нищенка, по[гиб]шая от холода и всеобщего равнодушия, — символ[ичес]ски отождествляется в либретто Л. с почитаемой л[ев]ыми интеллектуалами западногерманской террорис[тко]й Гудрун Энслин (1940—1977; была приговорена к по[жиз]ненному заключению и покончила с собой в тюр[ьме]). Помимо текстов Андерсена и Энслин в «Девочке со с[пич]ками» использованы фрагменты из записных кн[ижек]

рдо да Винчи. Трех протагонистов действа — ни-ку, «революционерку» и художника-провидца — объ-ет, по мысли автора, принадлежность к категории налов: общество отвергает их, поскольку они не ляют ему окончательно закоснеть в умственном стствии. К той же категории принадлежат и такие Л., как Ницше, немецкий писатель-экспрессио-и политик-социалист Эрнст Толлер (1893—1939) и ский литератор левых взглядов Кристофер Кодуэлл (1908—1937), погибший на гражданской войне в ии (тексты Кодуэлла и Ницше декламируются в ном дуэте «Привет Кодуэллу» — едва ли не самом ко исполняемом произведении Л.).

рческие установки Л. — крайнее проявление т. н. вной диалектики, главным адептом которой был — влиятельнейший мыслитель времен его моло-. Исходя из тщательно отрефлексированного «не-зма» по отношению к тому, что принято считать ляемым и привлекательным с точки зрения ценно-и норм современного западного общества, Л. сочи-музыку, самым явным и осязаемым свойством ко-выступает редукция важнейших атрибутов музы-ого — таких, как звуки определенной высоты, ческая организация времени, внятная драматур-редования событий. Бескомпромиссный нонкон-изм Л. может вызвать уважение, однако ценность стетических и идейных «провокаций» неуклонно ается ввиду их чрезмерной серьезности и повто-ости: Л. лишен чувства юмора и скорее однообра-Хотя Л. считает провокацию главным фактором но-в искусстве, за сорок лет, прошедших со времени ервых опытов в области инструментальной кон-ой музыки, он не придумал ничего принципиаль-ого, а его идейный багаж, по существу, мало от-ется от того комплекса представлений, который моде среди т. н. шили («шикарных леваков», нем. Linke) рубежа 1960—70-х. Некоторые поздние ра-Л. (например, «Письмо» для оркестра) свидетель-от об известном смягчении его установок, о его лении к более глубокому и сжатому высказыва-к более многогранной экспрессии.

Для театра: «Девочка со спичками» (Das Mädchen mit den elhölzern), муз. с картинками, 2 сопр., чтецы, кам. хор, губной орг. сё, 2 фп., орк., 6 магн., либр. Л. на осн. тек-Х. К. Андерсена, Леонардо да Винчи, Г. Энслин и Ф. Ниц-1990—96, пост. 1997, Гамбург, 2/1999).

Для орк. (осн. произв.): Souvenir, 41 инстр. и магн. (1959); торн: музыка для Юлии» (Notturno: Musik für Julia), влч. орк. (1968, 2/1990); Air, уд. (1 исполн.) и орк. (1969, 94); Kontrakadenz (1971); «Звуковые тени — моя игра на ных» (Klangschatten — mein Saitenspiel), 48 стр. и 3 рояля Fassade, с магн. (1973, 2/1987); «Колебания на краю» akungen am Rand), муз. для меди и струн (1975); «Вбли-ccanto), муз. для кларнетиста с орк. (1976, 2/1982); «Тан-ная сюита с гимном Германии» (Tanzsuite mit Deutsch-cd), орк. и стр. квартет с электр. усилением (1980); Har-са, туба и орк. (1983); «Отзвук» (Ausklang), фп. и орк. 5, 2/1986); «Прах» (Staub, 1987); Tableau («Картина», 1989); смо» (Schreiben, 2003, 2/2004); «Дубль (Крик-2)» (Double o II]), 48 стр. (2004, ред. 3-го стр. квартета «Крик»); Con-, мал. орк. (2005); «Астронавт» (Raumfahrer, 2007).

Для 1—18 инстр. (осн. произв.): 5 вариаций на тему Шуберта (5 Variationen über ein Thema von Franz Schubert), фп. (1957, 2/1973); Echo Andante, фп. (1962); «Колыбельная музыка» (Wiegenmusik), фп. (1963); Стр. трио (1965, 2/1993); «Интерьер-1» (Intérieur I), ударник соло (1966); «Текучее трио» (Trio fluido), клар., альт и уд. (1967, 2/1968); «Давление» (Pression), влч. (1970); Guero, фп. (1970, 2/1988); «Из ничего (Интерьер-3)» (Dal niente [Intérieur III]), клар. (1970); Gran Torso («Большой осколок»), стр. квартет (1972, 2/1978, 3/1988); «Привет Кодуэллу» (Salut für Caudwell), 2 гитариста, декламирующие тексты К. Кодуэлла и Ф. Ницше (1977); «Детская игра» (Ein Kinderspiel), 7 пьес для фп. (1980); «Движение (—перед оцепенением)» (Mouvement [—vor der Erstarrung]), 18 инстр. (1984); «Третий голос к двухголосной инвенции И. С. Баха» (Dritte Stimme zu J.S. Bachs zweistimmiger Invention d-moll BWV 775), 2—3 любых одинаковых инстр. (1985); Токкатина, скр. (1986); Allegro sostenuto, клар. (тж. бас-клар.), влч. и фп. (1988, последняя ред. 1991); «Хоровод блаженных духов» (Reigen seliger Geister), 2-й стр. квартет (1989); Serynade, фп. (1998); «Сакура» (Sakura), вариации на япон. нар. песню, сакс., фп., уд. (2000); «Крик» (Grido), 3-й стр. квартет (2001, 2/2002).

Вок. муз. (осн. произв.): «Утешение-1» (Consolation I), 12 гол. и уд., сл. Э. Толлера (1967, последняя ред. 1993, включено в «Утешения», 1978); «Утешение 2» (Consolation II), 16 гол., текст Вессобрунской молитвы (IX в.) в пер. на современный нем. яз. (1968, включено в «Утешения», 1978); temA, м.-сопр., фл. и влч. (1968); «Утешения» (Les Consolations), 16 гол., орк. и 6 магн., сл. Х. К. Андерсена, Э. Толлера и Вессобрунской молитвы (1978); «„...Два чувства...", музыка с Леонардо» ('... Zwei Gefühle ...', Musik mit Leonardo), 1 или 2 чтеца и мал. орк., тексты Леонардо да Винчи и Ф. Ницше (1992, включено в «Девочку со спичками»); NUN, 8 муж. гол., фл., трбн., орк., сл. Китаро Нисиды в нем. пер. (1999, 2/2002).

Муз.-теор. работы, ст., интервью, в т. ч. в сб. Musik als existentielle Erfahrung: Schriften 1966—1995 («Музыка как экзистенциальное переживание: работы 1966—1995 годов») (Wiesbaden, 1996); Х. Лахенманн — Пауль Штейнейзен. Интервью // Трибуна современной музыки, 2005, 1.

Лит.: Helmut Lachenmann // Musik-Konzepte, 61—62 (1988); MusikTexte, No. 67—68 (1997); Contemporary Music Review, 23 (2004), 3—4: H.-P. Jahn, Hrsg. auf ( ) und zuhören, сб. эссе о Л. (Hofheim, 2005); Д. Альбертсон. В поисках прекрасного. Творческий портрет композитора Хельмута Лахенманна // Трибуна современной музыки, 2005, 1.

Левайн — см. *Ливайн*.

Левин (Levin), Роберт (Дэвид) (р. 13.10.1947, Нью-Йорк). Американский пианист и музыковед. Учился в Нью-Йорке, занимался также под руководством *Буланже* во Франции. Преподавал в Американской консерватории Фонтенбло (1979—83), во Фрайбургской ВМШ (1986—93). С 1993 — профессор Гарвардского университета. Пианистическая карьера Л. началась только в конце 1980-х. За короткое время он приобрел известность как интерпретатор венских классиков и Шуберта, исполняя их на молоточковых фп. XVIII — начала XIX в., с импровизированными мелодическими украшениями и каденциями. О вкусе, такте, виртуозности и раскованности Л.-пианиста ярко свидетельствуют, в частности, его записи всех концертов Моцарта (с *Хогвудом*) и Бет-

ховена (с *Гардинером*). Репертуар Л. включает и музыку XX в., в т. ч. произведения *Хиндемита, Шостаковича, Куртага*, современных композиторов США. Среди других примечательных записей Л. — «Хорошо темперированный клавир» Баха, исполняемый на клавикорде, клавесине, молоточковом фп. и органе (выбор инструмента для каждой прелюдии и фуги осуществляется самим Л. исходя из характера музыки). Перу Л. принадлежат оригинальные исследования о Моцарте: он обработал для концертного исполнения ряд черновиков Моцарта, реконструировал утраченную Концертную симфонию с духовыми K 297b, создал новый вариант окончания Реквиема.

Легар (Lehár), Франц (собств. Ференц) (Кристиан) (30.4.1870, Комаром, — 24.10.1948, Бад-Ишль). Австро-венгерский композитор. Сын военного капельмейстера и композитора, получил консерваторское образование в Праге (его учителем композиции был Зденек Фибих), затем, следуя примеру отца, поступил в армию, однако в 1902 подал в отставку и переселился в Вену. Здесь он работал театральным дирижером и быстро сделал блистательную карьеру автора оперетт. Особенно шумным успехом пользовались «Веселая вдова» (Die lustige Witwe, 1905), «Граф Люксембург» (Der Graf von Luxemburg, 1909), «Цыганская любовь» (Zigeunerliebe, 1910). В них Л. расширил рамки традиционной венской оперетты, приблизив ее к полноценной комической опере. Помимо умения сочинять легко запоминающиеся и при этом далеко не тривиальные мелодии обладал высоким профессионализмом: партитуры Л. изобретательно инструментованы (в отличие от большинства композиторов легкой музыки, он не прибегал к услугам оркестровщиков), в них мастерски воссоздан локальный колорит, местами используется достаточно сложная полифония. По качеству и разнообразию музыкального материала неувядающая «Веселая вдова» не имеет себе равных среди венских оперетт, созданных после «Летучей мыши» И. Штрауса-сына, а ее либретто, сочиненное Виктором Леоном (Léon) и Лео Штайном (Stein) на основе пьесы Анри Мельяка (Meilhac), пожалуй, менее нелепо, чем подавляющее большинство венских опереточных текстов. После 1-й мировой войны слава Л. померкла, однако с середины 1920-х началась новая полоса успеха, который он разделил с *Таубером* — исполнителем главных ролей в операттах «Паганини» (Paganini, 1925), «Царевич» (Der Zarewitsch, 1927), «Фридерика» (Friederike, 1928), «Страна улыбок» (Das Land des Lächelns, 1929) и единственной опере Л. «Джудитта» (Giuditta, 1934). В музыке Л. этого периода встречаются стилизации новомодных заокеанских жанров — *фокстрота, блюза, танго* и др. Сочинял также вальсы, марши, песни, киномузыку.

Легг (Legge), Уолтер (1.6.1906, Лондон, - 22.3.1979, Сен-Жан). Английский музыкальный продюсер. С 1927 — сотрудник британской звукозаписывающей фирмы His Master's Voice (HMV, подразделение корпорации EMI), которая по его инициативе организовала выпуск пластинок серьезной музыки по подписке. Среди выдающихся подписных серий, вышедших в 1930-х, — песни Вольфа в исполнении *Герхардт* и все сонаты для фп. Бетховена в исполнении *Шнабеля*. Сразу после 2-й мировой войны Л. организовал масштабный «импорт» дающихся исполнителей из Германии, Австрии и других стран континентальной Европы и специально записей с их участием создал оркестр *Филармония*. Благодаря Л. к сотрудничеству с HMV были привлечены *Фуртвенглер, Э. Фишер, Гизекинг, Караян, Джу... Шварцкопф* (жена Л.), *Липатти, Кантелли, Каллас; Анхелес, Фишер-Дискау;* Л. работал также с дирижер... *Бичемом* (до 1946) и *Клемперером*, а из советских ар...стов — с *Ойстрахом*. Деятельность Л. в качестве про...сера HMV, направленная на всемерное повышение ст...дартов студийного исполнительства, оказалась нео...чайно успешной как в коммерческом, так и в худо...венном отношении. Записи упомянутых артистов, с...ществленные под его руководством в конце 1940-х 1950-х, стали классикой фонографического искусс... постоянно переиздаются. В 1958—63 Л. был директо... театра *Ковент-Гарден*.

Лит.: E. Schwarzkopf. On and Off the Record: a Mem... Walter Legge (London and New York, 1982); A. Sanders, ed. W... Legge: Words and Music (London, 1998).

Леденёв, Роман Семенович (р. 4.12.1930, Москва). Р...ский композитор. Учился в Московской консер...рии, в т. ч. у Анатолия Александрова (1888—1982), ...же преподает композицию. Ранние опыты Л. отме... влиянием *Прокофьева* (характерна Соната памяти П... кофьева для фп., 1956). В трех концертах 1964 го... «Концерте-ноктюрне» для флейты с оркестром, «К...церте-поэме» для альта с оркестром и Концерте ... скрипки с оркестром — Л. все еще достаточно тр...ционен, но затем его стиль радикально меняется. В ...чение нескольких лет из-под его пера выходят ци... миниатюр, выполненных в манере, до известной ст...ни родственной афористическому (в терминах са... Л. — «эскизному») письму раннего (еще не пришед... к *додекафонии*) *Веберна:* 6 пьес для арфы и струн... квартета (1966), «Десять эскизов» и «Семь настро... для камерного ансамбля (1967), 3 ноктюрна для ка... ного оркестра (1968), «Попевки» для струнного квар... (5 пьес, 1969) и «Четыре зарисовки» для камерного ...самбля (1972). В ряде миниатюр, особенно из после... циклов, лаконизм изложения и изысканность фак... в духе Веберна соединяются с отчетливо русской д... ической интонацией. Следующий стилистиче... сдвиг произошел в середине 1970-х в результате сбл... ния со *Свиридовым;* отныне Л. ориентируется на р... скую классику и придерживается подчеркнуто «ст... модного» языка (кантата «Родная сторона» на слова ... красова и цикл «Некрасовских тетрадей» для баса с ... [1977], «Концерт-элегия» для виолончели с оркес... Es-dur [1980], «Концерт-романс» для фп. с оркес... a-moll [1981], «Элегический секстет» для струнных D... [1982], 3 поэмы для баса с оркестром на слова Н. Руб... ва [1988], ряд духовных песнопений и др.). По-вид... му, самые значительные работы Л. этого периода — ... «Времена года» для камерного и большого хоров ... слов) и камерного ансамбля (завершен в 1990, вкл... 24 поэмы-картины в 6 тетрадях) и симфония «Русь — ... леная, белоснежная» (завершена в 1991).

Лит.: О. Левко. Камерно-инструментальное творчество Леденева // Проблемы музыкальной науки, 7 (М., 1989); Лабиринты творчества Романа Леденева // Музыка бывшего СССР, 1 (М., 1994); М. Катунян, ред. Роман Статьи. Материалы. Исследования (М., 2007).

Макбет Мценского уезда». Опера *Шостаковича* в 4 картинах, 9 картинах, соч. 29, либретто композитора и Александра Прейса по одноименной, опубликованной повести Николая Лескова о несчастной в замужестве купчихе Катерине Измайловой, совершающей ради того, чтобы сохранить возле себя молодого любовника, и кончающей свои дни на каторге. Создавалась с октября 1930 по декабрь Следуя идеологическим тенденциям времени, авторы преобразовали лесковский очерк нравов в драму-сатиру»: трагедию яркой и сильной женщины, вынужденной терпеть старорежимные домостроевские порядки, и сатиру на отжившие общественные — купечество, полицию, духовенство. Идейному замыслу своего нового, «советского» взгляда на Лескова Шостакович посвятил несколько статей, выступлений. В первых двух актах либретто в основном следует лесковскому оригиналу, тогда как в 3-м и 4-м актах сюжет повести заметно изменен; сюжетные линии, добавленные ради того, чтобы усилить обличительный аспект произведения, неестественны или пропагандистски. В отличие от созданного несколькими годами ранее «Носа», «Л. М. М. у.» стилистически относительно традиционна. В партии героини подчеркнуто лирично-ариозное начало, партии ее антагонистов носят гротескные штрихи; сравнительно смелые, на грани натурализма, эффекты используются для обрисовки трагических моментов. В целом музыка «Л. М. М. у.» не содержит в себе почти ничего шокирующего или выдающегося, зато в ней есть немало экспрессивных, драматических, мелодически привлекательных страниц, свидетельствующих о блистательном мастерстве и театральном инстинкте молодого композитора; удачными местами особенно богата первая половина оперы. Премьера — 22 января 1934, Малый оперный театр (Ленинград), дирижер *Самосуд*, режиссер Николай Смолич, художник Владимир Дмитриев. Через день опера, переименованная в «Катерину Измайлову», прошла на сцене Московского Музыкального театра им. Вл. Немирович-Данченко п/у Григория Столярова; эта премьера была приурочена к открытию XVII съезда ВКП(б). Вся советская печать объявила «Л. М. М. у.» «победой музыкального театра». В 1934—36 опера ставилась в Праге, Чехословакии, Аргентины, США, Швеции, Югославии, Швейцарии и Дании. Ее третья советская премьера (под первоначальным названием) состоялась в филиале Большого театра 26 декабря 1935 п/у *Мелик-Пашаева*. Ровно через месяц спектакль Большого театра посетил Сталин, на которого опера произвела неблагоприятное впечатление; 28 января 1936 орган ВКП(б) газеты «Правда» напечатала редакционную статью «Сумбур вместо музыки», в которой автор «Л. М. М. у.» — несомненно, с санкции диктатора — осуждался за «мелкобуржуазные формалистические потуги», невнимание к требностям советской публики и стремление во что бы то ни стало добиться успеха у публики буржуазной. Опера была снята с репертуара советских театров, Шостакович попал в опалу и вынужденно отменил намеченную на осень 1936 премьеру 4-й симфонии (не исполнялась до 1961). Возобновление оперы в СССР, в новой редакции и под названием *«Катерина Измайлова»*, состоялось только в 1963. После смерти Шостаковича опера чаще исполняется в первоначальной версии. Продолжительность звучания музыки — ок. 2 часов 40 минут.

Лит.: Ю. Димитрин. «Нам не дано предугадать...» Размышления о либретто оперы Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» (СПб., 1998).

Лейбовиц (Leibowitz), Рене (17.2.1913, Варшава, — 29.8.1972, Париж). Французский композитор, музыковед, педагог, дирижер родом из Польши. Воспитывался в семье *Шнабеля*. По словам самого Л., ок. 1930—33 он учился в Берлине и Вене у *Шёнберга* и *Веберна*, однако подтвердить эту информацию не удается. С начала 1930-х (с перерывом на время нацистской оккупации) жил в Париже. Первым из французских композиторов обратился к *додекафонии*, после 1945 стал ее главным пропагандистом в странах французского языка и опубликовал фундаментальные труды о творчестве композиторов *Новой венской школы*. По инструкциям Шёнберга записал *«Уцелевшего из Варшавы»* в виде партитуры (1947). В 1947 организовал в Париже фестиваль камерной музыки, посвященный творчеству Шёнберга и его учеников. Под руководством Л. основы *серийной техники* в Париже, а также в *Дармштадте* (1948—49, 1954—55), изучали многие представители послевоенного европейского *авангарда*, в т. ч. *Булез* (который впоследствии критиковал Л. за догматическую привязанность к устарелому шёнберговскому варианту этой техники), Б. А. *Циммерман* и *Хенце*. Свою приверженность модной философии экзистенциализма Л. выразил в книге «Художник и его совесть», вышедшей с предисловием Ж.-П. Сартра. Среди более поздних трудов Л. выделяются сжатый очерк истории оперы (1957) и собрание эссе о музыкальной интерпретации (1971). Как дирижер Л. придерживался принципа максимальной верности букве партитуры и достаточно эффективно воплотил его в записи всех симфоний Бетховена, осуществленной в 1962 с СО Парижского радио. Был плодовитым композитором, эпигоном Шёнберга и *Берга;* среди его произведений — оперы, концерты, кантаты, струнные квартеты, хоровые и сольные вокальные опусы.

Осн. труды (изданы в Париже): Schönberg et son école («Шёнберг и его школа», 1947); Introduction à la musique de douze sons («Введение в 12-тоновую музыку», 1949); L'artiste et sa conscience («Художник и его совесть», 1950); L'évolution de la musique, de Bach à Schoenberg («Развитие музыки от Баха до Шёнберга», 1952); Histoire de l'opéra («История оперы», 1957); Schoenberg (1969); Le compositeur et son double («Композитор и его двойник», 1971); Les fantômes de l'opéra («Призраки оперы», 1973).

Лейнсдорф — см. *Лайнсдорф*.

Леман (Lehmann), Лотте (27.2.1888, Перлеберг, — 26.8.1976, Санта-Барбара, Калифорния). Немецкая и аме-

риканская певица (сопрано). Училась в Берлине. С 1910 пела в Гамбургской опере. В 1916 поступила в труппу Венской оперы, где одной из ее первых работ стала роль Композитора в премьере 2-й редакции *«Ариадны на Наксосе»*. Позднее Л. стала первой исполнительницей еще двух крупных штраусовских партий — Жены красильщика в *«Женщине без тени»* и Кристины в «Интермеццо». Штраус, высоко ценивший искусство Л., посвятил ей оперу *«Арабелла»*. До своей вынужденной эмиграции (1938) Л. оставалась ведущей солисткой Венской оперы; пользовалась неизменным успехом в партиях Елизаветы, Эльзы, Евы, Зиглинды и особенно Маршальши. С 1924 по 1938 почти ежегодно пела в *Ковент-Гарден* (Графиня в «Свадьбе Фигаро», Леонора в «Фиделио»). В 1930 дебютировала в Чикаго, в 1934 — в *Метрополитен-опера* (оба раза в партии Зиглинды). Оставила сцену в 1945, до 1951 выступала как камерная певица. Голос Л., сам по себе не очень сильный, был способен на яркое и экспрессивное звучание, ее исполнительская манера отличалась непосредственностью и импульсивностью, ее интонация была на редкость чистой, дикция — отчетливой. Лучшие оперные записи Л. периода ее расцвета — отрывки из *«Кавалера розы»* п/у Роберта Хегера (Heger, 1886—1978) с *Шуман* и *Майром* (1933), 1-й акт «Валькирии» п/у *Вальтера* с *Мельхиором* (1935), отрывки из «Фиделио» и «Майстерзингеров» п/у *Тосканини* (со спектаклей *Зальцбургского фестиваля* 1936 года). Искусство Л. как интерпретатора немецких песен увековечено в многочисленных записях, среди которых выделяются «Зимний путь» Шуберта с пианистом Паулем Улановски (Ulanowsky) и вокальные циклы Шумана с Вальтером за фп. Оставив исполнительскую деятельность, Л. преподавала в Санта-Барбаре, давала уроки высшего мастерства в Нью-Йорке, Лондоне и др. Среди ее учениц — известные оперные певицы Маттивилда Доббс (Dobbs, p. 1925), Грейс Бамбри (Bumbry, p. 1937), Жаннин Альтмейер (Altmeyer, p. 1948).

Автобиогр.: Anfang und Aufstieg («Начало и взлет») (Wien, 1937); My Many Lives («Несколько моих жизней») (New York, 1948).

Лемешев, Сергей Яковлевич (10.7.1902, Князево, Тверская губерния, — 26.6.1977, Москва). Русский советский певец (тенор). В 1921—26 учился в Московской консерватории у Назария Райского (1876—1958) и в Оперной студии *Большого театра* у Константина Станиславского. На профессиональной оперной сцене дебютировал в 1926 в Свердловске (ныне Екатеринбург), некоторое время работал в Харбине и Тбилиси. С 1931 — солист Большого театра. Наряду с *Козловским* был популярнейшим советским тенором своего времени, обладал голосом сходного, преимущественно лирического типа (впрочем, в пении Л. драматические нотки были выражены чуть сильнее), владел утонченным искусством вокальной нюансировки и с неповторимым вокальным и актерским обаянием исполнял роли Владимира Игоревича из «Князя Игоря», Левко из «Майской ночи» Римского-Корсакова, Индийского гостя из его же «Садко», Моцарта из его же «Моцарта и Сальери», Альмавивы, Герцога, Альфреда, Фауста, Надира из «Искателей жемчуга», Вертера, Рудольфа, русские романсы, народные песни и песни советских композиторов. Одн[а] вершиной репертуара Л. был Ленский. Его образцо[вое] своем роде интерпретация этой партии записыва[лась] дважды — в 1936 (дирижер Василий Небольсин [189[2]–1959]) и в 1958 (дирижер Борис Хайкин [1904—197[6]] *Вишневской* в партии Татьяны); в последний раз Л. [спел] Ленского в день своего 70-летия. Снимался в кино, [пре]подавал в Московской консерватории, пробовал си[лы] оперной режиссуре, написал книгу «Путь к искусс[тву]» (М., 1968, 2/1974).

«Ленинградская симфония». Название, под которым [ши]роко известна 7-я симфония соч. 60 C-dur *Шостак[ови]ча*, в 4 частях: 1. Allegretto; 2. Moderato (poco allegre[tto]; 3. Adagio—Largo—Moderato risoluto—Largo—Adagio; 4. [Al]legro non troppo—Moderato. Композитор начал рабо[ту] над ней в середине июля 1941, вскоре после начала [вра]ждебной Отечественной войны. Первые три части он [на]писал до своей эвакуации из блокированного нем[ца]ми Ленинграда (1—2 октября), а всю симфонию завер[шил] 27 декабря, будучи в Куйбышеве (ныне Самара). По[свя]щенная «городу Ленинграду», симфония наделена [про]граммным содержанием, связанным с начавшейся [вой]ной. Особенно выразителен большой центральный [раз]дел 1-й части (т. н. эпизод нашествия) — картина не[от]вратимо надвигающейся враждебной стихии, выпол[нен]ная, по модели *«Болеро»* Равеля, в виде нескольких [по]следовательных проведений простой (в данном случае — нарочито при[ми]тивной) мелодии, всякий раз в новой, более насы[щен]ной и тяжеловесной инструментовке на фоне не[пре]рывного crescendo малого барабана, воспроизводя[щего] одну и ту же ритмическую фигуру. Экспозиция 1-й ча[с]ти, предшествующая «эпизоду нашествия», воспри[ни]мается как картина сравнительно благополучной [жиз]ни; «эпизод нашествия» сменяется батальной сце[ной], по ходу которой «тема нашествия» сталкивается с [лир]ическим элементом — «темой отпора», а в репризе мате[ри]ал экспозиции дается в миноре, что символизирует ско[рбь] по жертвам войны. Части 2 и 3 — сравнительно ск[ромное] обаятельное лирическое интермеццо и большое [ада]gio — не обладают столь же откровенной програм[мной] подоплекой. Масштабный, складывающийся из [не]скольких разделов финал венчается апофеозом, вы[ра]жающим уверенность в конечной победе; в коде фи[нала] триумфально звучит начальная тема 1-й части. Про[дол]жительность «Л. с.» — 75—80 минут. Впервые она б[ыла] исполнена в Куйбышеве 5 марта 1942 оркестром [эва]куированного Большого театра п/у *Самосуда*. Он [же] 29 марта провел московскую премьеру симфонии с[илами] оркестров Большого театра и Всесоюзного ра[дио]. Советская пропаганда воспользовалась «Л. с.» для [де]монстрации всему миру высокого морального дух[а] ветских людей перед лицом фашистской агрессии. В [те]чение 1942 симфония прозвучала в странах-союзни[ках], вызвав исключительный интерес. Ее британской и [аме]риканской премьерами дирижировали, соответстве[нно], *Вуд* (22 июня, Лондон) и *Тосканини* (19 июля, Н[ью]-Йорк; концерт транслировался всеми радиостанц[иями] США). Большое пропагандистское значение имело [ис]полнение «Л. с.» в блокадном Ленинграде (9 авг[уста] 1942, дирижер Карл Элиасберг). Она поныне оста[ется]

из наиболее часто исполняемых симфоний Шос-ча, а «тема нашествия» сплошь и рядом исполь-в прикладных целях, как звуковой символ аг-рес-зла. *Барток* спародировал эту тему в предпо-ей (4-й) части своего Концерта для оркестра

ло (Leoncavallo), Руджеро (23.4.1857, Не-. — 9.8.1919, Монтекатини-Терме). Итальянский тор и либреттист. Музыкальное образование т в Неаполе, изучал также филологию в Болон-университете. В молодости увлекся Вагнером и по меру решил писать оперы на собственные либ-. Все значительные творческие достижения Л. от-к последнему десятилетию XIX в. Это прежде «Паяцы» (Pagliacci, 1892, Милан) — классический оперного веризма с мастерски выполненным эпизодом в стиле народной комедии масок dia dell'arte), — а также «Богема» (La bohème, Венеция), не выдержавшая конкуренции с одно-шедевром *Пуччини*, и сентиментальная коме-«Заза» (Zazà, 1900, Милан). Л. первым среди видных торов стал сотрудничать со звукозаписываю-индустрией: в 1904 *Карузо* записал на пластинку его рный романс «Рассвет» (Mattinata), а в 1907 го Л. были записаны «Паяцы». В 1900—1910-х историко-патриотические музыкальные дра-тковесные оперетты и мелодрамы в веристском самая значительная из последних — «Цыганы» по одноименной поэме Пушкина, пост. 1912,). Несколько оперных замыслов Л. остались не-ествленными.

ая, Елизавета Ильинична (р. 23.11.1945, Тбили-Русская и австрийская пианистка. Дебютировала с ром в 11 лет; в 1964—71 училась в Московской ватории у Якова Мильштейна (1911—1981). С — в Австрии. Артистическая индивидуальность Л. валась под сильным влиянием С. *Рихтера* (вно-тии Л. и Рихтер записали произведения Моцарта ботке Грига для 2 фп.). Ее духовное родство с Рих-проявляется в особой приверженности к круп-формам и монументальным концепциям, а также к блевому исполнительству, но прежде всего — в го рода бескомпромиссности, исключающей по-ностные эффекты и нейтральные или слишком ые» интерпретационные решения. В репертуаре обладает музыка XIX в., а из более поздних ком-торов — *Прокофьев* и *Шостакович*. Среди ее ан-евых партнеров — *Каган* (до середины 1970-х), *Аль-берг-квартет*, Квартет им. *Бородина*, *Фасбендер*, *ф*, немецкий баритон Маттиас Гёрне (Goerne, 7). О свойственном Л. точном ощущении музы-ой архитектоники, о ее чувстве меры и трансцен-ом пианистическом мастерстве убедительно сви-ствуют такие работы, как фортепианные концер-Шопена (п/у *Ашкенази*), Брамса, Чайковского и офьева (№ 2, п/у *Мазура*), последние сонаты Бет-на и Шуберта, квинтет Шуберта «Форель» (с участ-ми Альбан-Берг-квартета), ноктюрны Шопена, Со-Листа, сонаты и поздние пьесы Брамса.*

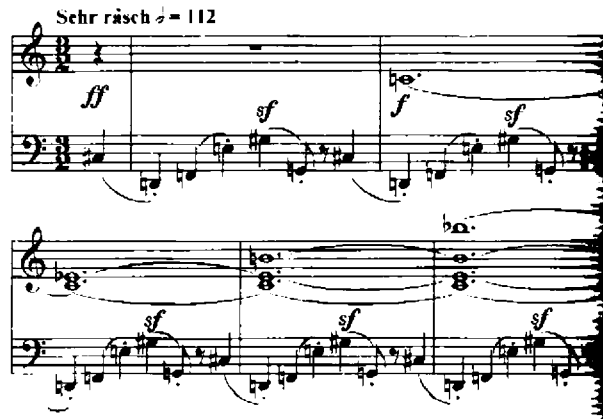
Леонхардт (Leonhardt), Густав (Мария) (р. 30.5.1928, Граveланд). Нидерландский клавесинист, органист и дирижер, авторитетнейший мастер *аутентичного исполнения* музыки барокко. В 1947—50 учился в базельской Schola cantorum у видного органиста Эдуарда Мюллера (Müller, 1912—1983). В 1950 дебютировал в Вене, исполнив на клавесине «Искусство фуги» Баха. Одним из первых в XX в. ввел в концертный обиход клавесины старинных конструкций, считавшиеся слишком слабыми для современных залов (с легкой руки *Ландовской* до Л. в концертной практике преобладали громкие и блестящие современные фабричные инструменты). В 1952—55 вел класс клавесина в Венской академии музыки, в 1954—88 — в Амстердамской консерватории. Служил также церковным органистом. В 1955 основал в Амстердаме ансамбль («консорт») старинной музыки Leonhardt Consort. Дирижирует и другими коллективами, в т. ч. ансамблем С. *Кёйкена* La Petite Bande и *Оркестром Века Просвещения*. В репертуаре Л. — музыка от Свелинка (чьи клавирные произведения были напечатаны под его редакцией), Фрескобальди и английских вёрджинелистов до Моцарта. В 1971—90 Л. и Leonhardt Consort вместе с *Арнонкуром* и его *Concentus musicus Wien* впервые осуществили «аутентичную» запись полного собрания духовных кантат Баха; ансамбль Л. в этой записи звучит в целом мягче, более ровно и просветленно, нежели ансамбль Арнонкура, склонного подчеркивать контрасты и драматические акценты. Выдающиеся достоинства Л. как интерпретатора Баха еще внушительнее проявились в его записях клавирных концертов с Leonhardt Consort (1968—69) и «Страстей по Матфею» с La Petite Bande (1989). В обширной дискографии Л. представлены и другие сферы его репертуара, в т. ч. сравнительно малоизвестная музыка английских, немецких, французских и итальянских мастеров XVII в., Телемана, К. Ф. Э. Баха и др. Школу Л. прошли многие видные современные «аутентисты», в т. ч. американский музыковед, клавесинист и дирижер Алан Кёртис (Curtis, p. 1934), *Хогвуд*, *Копман*, английский клавесинист Дэвитт Морони (Moroney, p. 1950), *Штайер* и *Руссе*.

«Лестница Иакова» (Die Jakobsleiter). Неоконченная оратория *Шёнберга*. Замысел оратории о духовном преображении современного человека возник у Шёнберга не позднее 1912, когда он обратился с просьбой о сотрудничестве к немецкому поэту Рихарду Демелю (Dehmel, 1863—1920), чьи стихи ранее вдохновили его на создание секстета «Просветленная ночь». Демель ответил отказом, и в 1917 Шёнберг сам написал либретто оратории, отталкиваясь от знаменитого образа лестницы между небом и землей (Быт. 28:12—13); библейские элементы сочетаются в этом тексте с отголосками буддистских идей о предопределении (карме) и реинкарнации и с представлениями, заимствованными у шведского визионера XVIII в. Эмануэля Сведенборга (в 1910-х Шёнберг серьезно увлекался Сведенборгом и ок. 1912 планировал создать оперу по мотивам вдохновленной его видениями «Серафиты» Бальзака). В конце 1917 либретто «Л. И.» было опубликовано венским издательством новой музыки Universal Edition.

«Л. И.» открывается призывом архангела Гавриила к бескомпромиссному духовному поиску. Люди (хор, разделенный на группы Недовольных, Сомневающихся, Радующихся, Безразличных и Покорных) реагируют на него по-разному. Затем к Гавриилу (баритон) по очереди обращаются аллегорические фигуры: Призванный (тенор), Мятежный (тенор), Борющийся (бас), Избранный (баритон), Монах (тенор) и Умирающий (меццо-сопрано). Эти персонажи, в зависимости от степени своего духовного развития, находятся на разных ступенях «лестницы Иакова», но все они пока далеки от совершенства. Архангел увещевает, упрекает, наставляет их. Душа последнего из перечисленных персонажей (колоратурное сопрано, без слов) возносится к небесам, сопровождаемая хором высоких женских голосов. Затем наступает большая симфоническая интерлюдия; после ее сочинения Шёнберг прекратил работу над «Л. И.» (в оставшейся части либретто разъединенные «Я», после нескольких реинкарнаций, очищаются от «кармы», и Гавриил объединяет их в высшую духовную целостность).

Шёнберг работал над музыкой «Л. И.» во 2-й половине 1917 (с перерывом на время военной службы между 19.9 и 7.12) и возвращался к ней в 1918, 1921 и 1922, а также в 1944. Всего он записал (эскизно) ок. 700 тактов. Оратория синтезирует и фактически завершает т. н. свободно-атональный период его творчества, в ней представлены характерные атрибуты этого периода — вязкая фактура, импульсивная ритмика, частые перепады темпа, динамики и экспрессии, постоянное обновление материала и т. п. Широко используется *речевое пение* — как хоровое, так и сольное; на нем построены монологи Мятежного, Борющегося и (в меньшей степени) Умирающего, а также значительная часть партии Гавриила. Монологи Призванного, Избранного и Монаха, напротив, по преимуществу ариозны; партия Души состоит из пассажей, достигающих предельно высокого регистра. Основной ячейкой звуковысотной структуры выступает гексахорд cis-d-e-f-g-as. Из него, путем разнообразных пермутаций («перетасовывания» звуков), извлечена значительная часть тематизма оратории; методы работы со структурным «ядром» предвосхищают *серийную технику*. В анналы истории *додекафонии* вошло начало «Л. И.», где на пассажи из «пермутированных» звуков исходного гексахорда наслаивается аккорд, дополняющий его до полного хроматического звукоряда (см. нотный пример): прообраз «абсолютного и целостного» пространства додекафонии, интегрирующего весь спектр *звуковысотных классов* и в известном смысле эквивалентного тому сведенборгианскому абсолюту, к которому, согласно либретто оратории, устремлена «лестница Иакова».

После смерти Шёнберга его ученик Винфрид Циллиг (Zillig, 1905—1963) объединил эскизы и наброски «Л. И.» в связное целое продолжительностью ок. 45 минут и инструментовал их для симфонического оркестра. Первое исполнение начальных 160 тактов этой версии — 12 января 1958, Гамбург, Северогерманское радио, дирижер *Розбауд*. Первое полное исполнение — 16 июня 1961, Вена, СО Кёльнского радио, дирижер Р. *Кубелик*.



Либерман (Liebermann), Рольф (14.9.1910, Цюрих — 2.1.1999, Париж). Швейцарский композитор и опер[ный] администратор. В 1930-х сочинял эстрадные пе[сни], учился дирижированию у *Шерхена*, в 1937—38 был [его] секретарем и ассистентом в Вене. По возвращени[и в] Швейцарию изучал основы *додекафонии* под рук[о]дством известного композитора и педагога русс[кого] происхождения, ученика *Бузони* Владимира Фог[еля] (Vogel, 1896—1984). С 1945 работал музыкальным р[е]дюссером на радио в Швейцарии и Германии, па[ра]лельно занимаясь композицией. Определенную изв[е]стность приобрели его «оперы-семисериа» на либр[е]то *Штробеля* «Леонора 40/45» (Leonore 40/45, пост. [в] Базель) и «Пенелопа» (Penelope, пост. 1954, *Заль[цбург]ский фестиваль*), «опера-буффа» на его же либр[е]то «Школа жен» (Die Schule der Frauen, по Мольеру, п[ост.] 1955, Луисвилл) и особенно Концерт для джаз-бэн[да] и симфонического оркестра (1954) — ранний опыт сос[тя]зания джаза с *серийной техникой*. В 1959—73 работ[ал] неральным интендантом (директором) *Гамбургско[й] оперы*. Будучи на этой должности, не только акт[ивно] развивал классический репертуар, но и стимулир[овал] творчеству современных композиторов для музы[кал]ного театра; за годы руководства Л. на гамбургской [сце]не прошли премьеры свыше 20 новых сценических [про]изведений, в т. ч. произведений *Хенце*, *Стравинского* («[Ан]тон»), *Шуллера*, *Сёрла*, *Менотти*, *Пендерецкого* и *Ка[ж]ля*. В 1973—80 занимал аналогичный пост в *Париж[ской] опере*, где также проявил себя как волевой и энерги[чный] организатор; при Л. в Париже состоялась премьера [ори]гиналь ной версии *«Лулу»*, Л. заказал *Мессиану* оперу *«Св. Ф[ран]циск Ассизский»*. В 1985—88 вновь возглавлял Гамбу[ргс]кую оперу. В 1980-х возобновил сочинение муз[ыки], среди его поздних работ — оперы «Лес» (La forêt, [по] А. Островскому, пост. 1987, Женева) и «Оправдание [Ме]деи» (Freispruch für Medea, пост. 1995, Гамбург), К[он]церт для фп. с оркестром (1995).

Ливайн (Левайн, Levine), Джеймс (р. 23.6.1943, Ци[н]циннати). Американский дирижер, пианист. В возр[а]сте 10 лет выступил как пианист с СО Цинциннати. Уч[ил]ся в нью-йоркской Джульярдской школе у ведущих пе[да]гогов Жана Мореля (Morel, 1903—1975) (дирижир[ова]ние) и Розины Левин (Lhévinne, 1880—1976) (фо[но]

[illegible]4—70 работал ассистентом *Сэлла* в *Кливлендском [illegible]ре*. Дальнейшая деятельность Л. связана главным [illegible]зом с *Метрополитен-опера;* в 1971 он дебютировал в [illegible] театре («Тоска»), в 1973 стал его главным дирижё[illegible], в 1976 — музыкальным руководителем, в 1986 — ху[illegible]ственным руководителем (первым в истории теат[illegible]1975 регулярно выступает на *Зальцбургских фес*[illegible] с 1982 — в *Байройте*. Дирижирует ведущими [illegible]ическими оркестрами США и Европы, работает [illegible]ежными оркестрами. В 1999—2004 возглавлял [illegible] Мюнхенский ФО, с 2002 — главный дирижер *Бос[illegible]ого СО*. Концертирует и записывается также как [illegible]ст-ансамблист и аккомпаниатор. Гигантский ре[illegible]р Л. охватывает практически всю оперную клас[illegible], многие оперы XX в. (вплоть до исполненных им [illegible]ые произведений *Гласса, Тан Дуна* и других совре[illegible]х композиторов США) и симфоническую музыку [illegible]звох. Л. — образец универсального, надежного, ком[illegible]кабельного современного исполнителя; его искус[illegible] присущи изящество, живость, блеск, аккуратно до[illegible]ванные пафос и экспрессия.

[illegible]гети (Ligeti), Дьёрдь (Шандор) (28.5.1923, Дичёсен[illegible]тон, ныне Тырнэвени, — 12.6.2006, Вена). Венгер[illegible] и австрийский композитор, внучатый племянник [illegible]нитого скрипача и педагога Леопольда Ауэра (Auer, [illegible]5—1930). В 1941—43 учился в консерватории г. Ко[illegible]р (ныне Клуж-Напока) у Ференца Фаркаша (Farkas, [illegible]5—2000), после войны продолжил обучение в Буда[illegible]ской академии музыки, где его педагогами были [illegible]аш. Шандор Вереш (Veress, 1907—1992) и Пал Яр[illegible] (Járdányi, 1920—1966). С 1950 преподавал там же [illegible]кально-теоретические дисциплины. В своем ран[illegible] творчестве Л., подобно другим венгерским компо[illegible]рам его поколения, следовал традициям *Бартока* и [illegible]; его относительно смелые и оригинальные парти[illegible] начала 1950-х, в т. ч. цикл пьес для фп. Musica ricer[illegible], 1-й струнный квартет, не могли быть обнародова[illegible] ввиду их несоответствия догмам *социалистического [illegible]зма*. В 1956 Л. эмигрировал в Вену, где, наконец, [illegible]удовлетворить свой интерес к новинкам западной [illegible]ки; во 2-й половине 1950-х опубликовал аналити[illegible]е работы о музыкальном языке *Булеза* и *Веберна*. [illegible]57—58 по приглашению *Аймерта* работал в студии [illegible]тронной музыки в Кёльне. Преподавал, в т. ч. в [illegible]тадте (1959—72), Стокгольме (1961—71) и Гам[illegible]—1973—89).

[illegible]личие от большинства авангардистов своего по[illegible]ления, Л. никогда не увлекался *серийной техникой*. [illegible]ектронной композиции «Артикуляция» наметились [illegible]овные признаки зрелого стиля Л., получившие раз[illegible]е в оркестровых пьесах «Явления» и «Атмосферы», [illegible]которых началась мировая известность композитора. [illegible]актерная черта этих и ряда других произведений Л. — [illegible]обладание чрезвычайно густой, насыщенной полу[illegible]ми, а иногда и *микрохроматическими интервалами*, [illegible]сивно вибрирующей многоголосной фактуры; Л. [illegible]л ее *микрополифонией*. Микрополифоническая [illegible]ь, как правило, вырастает из унисона путем мед[illegible]ного «расползания» линий, движущихся с различ[illegible]ой скоростью вблизи друг друга. Мелодия, гармония и ритм в условиях микрополифонии теряют свое значение, и музыка воспринимается как своего рода *кластер*, непрерывно меняющий плотность, окраску и динамику. Среди наиболее характерных образцов микрополифонического письма Л. — первые части (Requiem и Kyrie) Реквиема, Lux aeterna для хора a cappella, «Разветвления» для струнного оркестра, две группы которого настроены в отношении 1/4 тона друг к другу, оркестровая пьеса Lontano, 1-я часть двухчастного Двойного концерта для флейты и гобоя с оркестром. В некоторых других произведениях того же периода (например, в оркестровой пьесе «Мелодии») полифония относительно прозрачна, а составляющие ее линии наделены более или менее отчетливым мелодическим профилем. Для зрелой музыки Л. обычны и другие типы изложения материала: калейдоскопическое чередование отрывистых звуков или ярких, иногда кричащих, звуковых пятен (Dies irae из Реквиема) и подчеркнуто механические остинатные нагнетания, часто с полиритмическими наложениями (Continuum для клавесина, 3-я часть четырехчастного Камерного концерта, 2-я часть Двойного концерта, «Автопортрет» из триптиха 1976 года для 2 фп. — прямой «реверанс» в сторону современного американского *минимализма*). Последний, отчетливо ритмизованный, тип изложения Л. уподобил часам, тогда как ритмически аморфную микрополифонию — облакам. Заглавие хорового опуса 1973 года «Часы и облака» имеет символическое значение для музыки Л. в целом, поскольку отражает присущий его искусству дуализм четкой организованности и зыбкости, ясности и расплывчатости; в своих публичных высказываниях Л. подчеркивал, что ему чуждо все однозначное, недвусмысленное, раз и навсегда систематизированное и определенное («я стремлюсь к порядку, но к такому, в котором есть немного беспорядочности»). Различные приемы из арсенала Л. многообразно сочетаются в его самом крупном опусе — опере *«Великий мертвиарх»*, партитура которой вдобавок содержит многочисленные звукоизобразительные эффекты на грани натурализма.

После 1978 Л. написал сравнительно немного. В его позднем творчестве обнаруживаются неоромантические тенденции (примечательны четырехчастное Трио для скрипки, валторны и фп., снабженное подзаголовком «В знак уважения к Брамсу» [Hommage à Brahms], и этюды для фп., своеобразно продолжившие традицию «трансцендентной» виртуозности по следам Листа, Шопена, *Дебюсси* и *Сорабджи* и вместе с тем отмеченные влиянием ритмически изощренных этюдов *Нэнкэрроу*), возрастает значение венгерских и румынских фольклорных интонаций, неравномерной темперации, ритмических и мелодических идей, заимствованных из неевропейской музыки, а также пародийных и сатирических моментов. На склоне лет Л. вновь обнародовал свои ранние работы, стилистика которых оказалась созвучна его позднему увлечению фольклором и «примитивом»; впрочем, у позднего Лигети, в отличие от раннего, фольклорные и традиционные элементы представлены в смещенной перспективе, сквозь дымку «облаков». Намерение Л. сочинить оперу по одному из своих любимых литературных произведений, «Алисе в стране чудес» Льюиса Кэрролла, осталось неосуществ-

ленным; стихи из «Алисы» он использовал в позднем вокально-ансамблевом цикле «Бессмысленные мадригалы».

Опера «Великий мертвиарх» (Le grand macabre), в 2 актах, либр. автора и М. Мешке по М. де Гельдероду (1978, Стокгольм, 2/1997, Зальцбург).

Др. вок. муз.: ранние хоры a cappella и песни для гол. с фп.; «Приключения» (Aventures, 1962) и «Новые приключения» (Nouvelles aventures, 1965), 3 певца и 7 инстр., сл. на несуществующем яз. (первоначально обе пьесы предназначались для конц. исполнения, пост. на сцене в 1966); Реквием, сопр., м.-сопр., хор и орк. (1965); Lux aeterna, 16 гол. (1966); «Часы и облака» (Clocks and Clouds), жен. хор и орк. (1973); «Три фантазии по Ф. Гёльдерлину» (Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin), 16 гол. (1983); «Венгерские этюды» (Magyar Etüdök), 8, 12 и 16 гол., сл. Ш. Веёреша (1983); «Бессмысленные мадригалы» (Nonsense Madrigals), 6 пьес для 6 муж. гол., сл. У. Б. Рэндса, Л. Кэрролла и Г. Гофмана и буквы алфавита (1988—93); «Лето» (Der Sommer), гол. и фп., сл. Гёльдерлина (1989); «Со свистульками, барабанами и барабанчиками» (Síppal, Dobbal, Nádihegedüvel), м.-сопр. и уд. (4 исполн.), сл. Веёреша (2000).

Орк. муз.: «Старинные венгерские салонные танцы» (Régi magyar társas táncok, 1949), стр. орк., фл. или клар. ad lib.; «Румынский концерт» (Concert Românesc, 1952); «Явления» (Apparitions, 1959); «Атмосферы» (Atmosphères, 1961); Концерт для влч. с орк. (1966); Lontano («Вдали», 1967); «Разветвления» (Ramifications), стр. орк. (1969); «Мелодии» (Melodien, 1971); Двойной концерт для фл. и гоб. с орк. (1972); «Сан-Францисская полифония» (San Francisco Polyphony, 1974); Концерт для фп. с орк. (1985—88); Концерт для скр. с орк. (1989—92); «Гамбургский концерт» (Hamburg Concerto), влт. соло, 4 влт., кам. орк. (1999).

Для клавишных инстр.: ранние фп. произв.; Musica ricercata, 11 пьес для фп. (1952); 3 багатели, фп. (1961); Volumina («Объемы»), орг. (1962); 2 этюда для орг. (1967, 1969); Continuum, клав. (1968); «Монумент — Автопортрет (с *Райчем* и *Райли* на фоне Шопена) — Движение» (Monument — Selbstporträt [mit Reich und Riley und Chopin ist auch dabei] — Bewegung), 2 фп. (1976); «Венгерский рок» (Hungarian Rock), чакона для клав. (1978); «Венгерская пассакалья» (Passacaglia ungherese), клав. (1978); Этюды для фп., 1-я тетрадь (6 пьес, 1985); Этюды для фп., 2-я тетрадь (8 пьес, 1988—94); Этюды для фп., 3-я тетрадь, 4 пьесы (1995—2001).

Др. инстр. муз.: ранние и мелкие произв.; Соната для влч. соло (1948—53); 6 багателей, дух. квинтет (1953, обр. пьес из фп. цикла Musica ricercata); 1-й стр. квартет «Ночные превращения» (Métamorphoses nocturnes, 1954); «Фрагмент» (Fragment), 10 инстр. (1961); 2-й стр. квартет (1968); 10 пьес, дух. квинтет (1968); «Камерный концерт» (Chamber Concerto), 13 инстр. (1970); «Горизонт» (Horizont), блокфл. (1971); Трио для скр., влт. и фп. (1982); Соната для альта соло (1991—94).

Электр. муз.: Glissandi (1957); «Электронная пьеса № 3» (Pièce électronique no. 3, 1957—96); «Артикуляция» (Artikulation, 1958).

Др. произв.: «Будущее музыки» (Die Zukunft der Musik), лектор и аудитория (1961); «Симфоническая поэма» (Poème symphonique), 100 метрономов (1962); «Рондо» (Rondeau), театр одного актера (1976).

Учебные пособия по классической гармонии (опубл. 1954 и 1956, Будапешт); **статьи**, в т. ч. о новой венг. муз., о стиле Булеза и Веберна, о собств. творчестве, о перспективах электр. и компьютерной муз.; **интервью**, в т. ч. в сб. György Ligeti in Conversation (London, 1983).

Лит.: O. Nordwall. György Ligeti: eine Monographie (M… 1971); P. Griffiths. György Ligeti (London, 1983, 2/1996); P. M… György Ligeti: compositeur d'aujourd'hui (Paris, 1985); O.… leritsch, Hrsg. György Ligeti: Personalstil — Avantgardismus — pularität (Wien, 1987); H. Sabbe. György Ligeti: Studien zur … positorischen Phänomenologie // Musik-Konzepte, 53 (1987); C. … венко. Приключения в воображаемом пространстве. Зам… о творчестве Д. Лигети // Сов. муз., 1987, 6; Ю. Крейнин… Дьёрдь Лигети. Личность и творчество, сб. ст. (М., … W. Burde. György Ligeti: eine Monographie (Zürich, 1993); U. D… lius. György Ligeti: eine Monographie in Essays (Mainz, … C. Floros. György Ligeti: jenseits von Avantgarde und Postm… (Wien, 1996); M. Lobanova. György Ligeti: Style, Ideas, Po… (Berlin, 2002); R. Steinitz. György Ligeti: Music of the Imagi… (London, 2003).

Лидхольм (Lidholm), Ингвар (Натанаэль) (р. 24.2.… Йончёпинг). Шведский композитор. Учился в Стокг… ме, в т. ч. композиции у *Русенберга*, в *Дармштадте*… первым шведским слушателем летних курсов, 19… Лондоне у влиятельного педагога Матиаша Сей… (Seiber, 1905—1960). Работал оркестровым альтис… дирижером, продюсером на радио, редактировал м… кальный журнал, преподавал (в 1965—75 — профес… Стокгольмской ВМШ). В молодые годы вместе с *Б… далем* и некоторыми другими учениками Русенб… входил в композиторское объединение Monday Gr… представители которого активно осваивали новые … пейские тенденции; подобно своим коллегам, Л. эво… ционировал от подражаний *Хиндемиту*, отчасти … *Нильсену*, *Бартоку* и *Стравинскому* (характерны … нительно часто исполняемые оркестровые «Токка… песнь» и хоровые «Лауды»), к *атональности* и *сери… технике* (первая серийная работа — Пьеса для … 1949), а затем и к более радикальному авангард… письму — нетрадиционным приемам звукоизвлеч… *кластерам* и другим элементам *сонористики*, огр… ченной *алеаторике*. Главной сферой творчества Л… тается хоровая музыка, но его международная реп… ция основана преимущественно на музыке для ор… ра — нескольких не слишком броских, но изыска… по колориту, стилистически цельных партитурах. Ф… тура симфонических опусов, созданных на рубеже 19… 60-х, как правило, прозрачна и детализирована, бо… экспрессивными мелодическими оборотами и вне… ными «перепадами» динамики и ритма, в форма… концепциях угадываются модели органических про… сов и воображаемые квази-театральные сюжеты (… Poesis вдохновлена радиопьесой С. Беккета «Сло… музыка», опубл. 1961). В драматургии двух оркестр… партитур 1970-х, тематически связанных с США и … сией («Приветствие от Старого Света» посвящено 200-… тию США, «Кондак» написан для гастрольного т… Стокгольмского ФО п/у *Рождественского* по ССС… активную роль играют заимствования из музыки … кого прошлого — соответственно песня Генриха И… (ок. 1450—1517) Innsbruck, ich muß dich lassen («И… рук, я должен тебя покинуть») и кондак, который пос… во время православной панихиды. Сложное, утон… ное, экспрессивное, насыщенное причудливо изло… ными линиями письмо отличает и крупные сольные …

ные композиции зрелого Л. на тексты из шведской классики, трактующие о ночи, мраке и неизвестности — «Ночь поэта», «Навсикая одна» и «...час, когда душа». Богатством, разнообразием и изысканностью хоровой фактуры выделяется сравнительно небольшая по объему поэма «...вновь увидеть звезды» (...a riveder le stelle) на слова из «Чистилища» Данте. Заметно проще по языку две наиболее значительные работы музыкального театра — абстрактный балет «Обряды» и снискавшая в Швеции заметный успех опера «Игра снов» по одноименной пьесе Августа Стриндберга.

Для театра (осн. произв.): «Обряды» (Riter), одноакт. балет, муз., либр. Э. Линдегрена (1960); «Игра снов» (Ett drömspel), опера в 2 актах по А. Стриндбергу (1978—89, пост. Стокгольм); оперы для ТВ.

Для орк. муз. (осн. произв.): «Токката и песнь» (Toccata e canto), для скр. с орк. (1944); Концерт для скр. с орк. (1951); «Музыка для струнных» (Musik för stråkar, 1952); «Ритурнель» (Ritornell, 1955); Poesis (1959); «Движение—цвета» (Motus-colores, 1960); Poesis, концертным фп. (1963); «Приветствие от Старого Света» (Hälsning from an Old World, 1976); «Кондак» (Kontakion, 1979).

Для хора муз. (осн. произв.): «Лауды» (Laudi), хор, библ. тексты (6 песен, гол. с фп. (1946—48); «Песнь 81» (Canto LXXXI), хор, сл. Э. Паунда (1956); «Ночь поэта» (Skaldens natt), сопр., орк., сл. К. Ю. Л. Альмквиста (1957—58); «Навсикая одна» (Ensamma ensam), сопр., хор и орк., сл. Э. Юнсона (1963); «Вновь увидеть звезды» (...a riveder le stelle), хор, сл. Данте Алигьери; «Персы» (Perserna), тен., бар., чтец и муж. хор, сл. Эсхила (1968); 2 мадригала, хор, сл. А. Стриндберга (1981); De profundis, хор, сл. его же (1983); «Воображаемый мир» (Inbillningsvärld), муж. хор, сл. Ю. Х. Кельгрена (1990); «...час, когда душа» (...stund, när ditt inre), бар. и орк., сл. Э. Ю. Стагнелиуса (1998); др. хоры a cappella.

Для камерно-инстр. муз. (осн. произв.): Стр. квартет (1945, тж. в ред. для стр. орк.); Соната для фл. соло (1946); Соната для фп. (4 из 10 миниатюр, фп. (1948); Пьеса для фп. (Klavierstück, 1954); «Инвенция» (Invention), клар., альт/влч., фп. (1954); Stamp Music (1971, партитура на почтовой марке); «Фантазия на лауды» (Fantasia sopra Laudi), для орк. (1977).

Лит.: B. E. Brolsma. The Music of Ingvar Lidholm: a Survey and Analysis (Ann Arbor, 1981).

Линдберг (Lindberg), Магнус (р. 27.6.1958, Хельсинки). Финский композитор. В 1977—81 учился в Хельсинкской академии музыки, в т. ч. у *Раутаварры* и Пааво Хейнинена (Heininen, p. 1938). В 1977 вместе с *Саариахо*, *Сариаахо* и другими молодыми музыкантами основал общество Korvat auki! («Откройте уши!») для пропаганды достижений мирового *авангарда* в традиционно консервативной Финляндии. В конце 1970-х — начале 80-х совершенствовался в Дармштадте у *Фернихоу*, в Сиене у *Донатони* и в Париже у *Глобокара* и *Гризе*. Работал в студиях *электронной музыки* в Стокгольме и в парижском *Институте музыкальных и акустических исследований* (IRCAM). С начала 1980-х активно участвовал в деятельности финских музыкальных организаций авангардной ориентации, в т. ч. группы экспериментальной музыки Toimii («Действует») и камерного оркестра Avanti («Вперед!»). К середине 1980-х, преодолев юношеское увлечение *сериализмом* и инструментальной *конкретной музыкой* в духе *Лахенмана*, освоил нарочито резкую, агрессивную манеру, сочетая «сверхсложность с примитивом»; по словам тогдашнего Л., его интересовали «только крайности». Наиболее заметная работа раннего Л. — «Сила» для оркестра и пяти инструменталистов с электронным усилением; она принесла Л. несколько солидных международных премий и обратила внимание окружающего мира на существование в Финляндии молодой, динамичной и достаточно радикальной авангардной школы. После UR для квинтета и электроники манера Л., оставаясь в целом напористой и энергичной, несколько смягчилась. «Примитив», выраженный по большей части однообразно ритмизованными ударами и шумовыми эффектами, отошел на дальнюю периферию его музыки. Важнейшим носителем выразительности стала гармония (вертикаль у зрелого Л. рассчитывается исходя из природных свойств обертонового ряда, отсюда ее относительная консонантность, плотность и тембровое богатство), а важнейшим фактором поступательного развития — логически продуманная смена гармонических структур. Л. сочиняет в основном для оркестра и больших инструментальных ансамблей; в отличие от большинства современных композиторов, он владеет искусством писать сложную по фактуре музыку не только в медленных, но и в быстрых темпах, предоставляя оркестрантам широкие возможности для демонстрации виртуозности и артистизма. Первыми значительными образцами зрелого стиля Л. стали партитуры, образовавшие триптих «Кинетика», «Приливы и отливы» и «Веселье» (название последнего опуса может быть распространено на значительную часть творчества Л., проникнутого радостным, можно сказать мажорным духом). Для музыки Л. 1990-х и начала 2000-х показательна «Аура» — без малого 40-минутная фреска в 4 частях attacca, посвященная памяти *Лютославского* и обнаруживающая ряд точек соприкосновения с творчеством польского мастера. Как и в больших симфонических партитурах Лютославского, в «Ауре» постоянно ощущается присутствие сквозного драматургического «нерва», целеустремленное развитие время от времени прерывается каденциями отдельных инструментов или инструментальных групп, кульминации готовятся долго и тщательно, а самая мощная и насыщенная из них сдвинута ближе к концу произведения, которое завершается на длительном diminuendo (что также обычно для Лютославского). Подобно Лютославскому, Л. предпочитает «вязкую» ритмику, избегает длительных остинато, изобретательно работает со сжатыми, рельефно очерченными мотивами — своего рода арабесочными узорами в многослойной ткани. В более широком плане Л. объединяет с Лютославским чувство времени и пропорций, позволяющее сочетать масштабность концепции с интенсивностью и увлекательностью изложения, динамику сквозного развития — с неожиданными и интересными отклонениями от магистральной линии. В сходной живой, эффектной и многокрасочной манере выдержаны и более поздние оркестровые опусы Л., среди которых выделяются Fresco, Концерт для виолончели с оркестром и триптих симфонических поэм с испанскими заглавиями (и слегка на-

мечен ным испанским колоритом в отдельных тематических оборотах): Feria, Parada и Cantigas.

Для орк.: Drama (1981); Sculpture II (1981); «Сила» (Kraft), с клар., уд. (2 исполн.), влч., фп. и электроникой (1985); «Кинетика» (Kinetics, 1989); «Приливы и отливы» (Marea, 1990); Концерт для фп. с орк. (1991, 2/1994); Corrente II (1992, ред. произв. для 16 инстр.); «Аура» (Aura, 1994); «Прочь» (Away), клар./уд. (1 исполнитель), фп. и стр. (1994); Arena (1995); Feria («Праздник», 1997, 1-я часть триптиха); Fresco (1998); Campana in aria («Раструбом вверх»), влт. и орк. (1998); Cantigas («Песнопения»), с гоб. соло (1999, 3-я часть триптиха); Концерт для влч. с орк. (1999); «Большой дуэт» (Gran Duo, 2000); Parada («Парад», 2001, 2-я часть триптиха); Концерт для клар. с орк. (2002); «Хорал» (Chorale), дух. и стр., на осн. хорала Баха Es ist genug (2002); «Юбилеи» (Jubilees), кам. орк. (2002, ред. одноим. произв. для фп.); Концерт для орк. (2003); Ottoni («Медь»), медн. дух. (2005); Sculpture (2005); Концерт для скр. с орк. (2006); «Смотрите, солнце» (Seht die Sonne, 2007); фанфары, произв. на случай.

Для больших инстр. анс.: Tendenza, 21 исполн. (1982); «Портрет» (Ritratto), 18 исполн. (1983); «Веселье» (Joy), 23 исполн. и электр. (1990); Corrente («Куранта»), 16 исполн. (1992); «Койот-блюз» (Coyote Blues), 14 инстр. (1993); «Голоса языков» (Zungenstimmen), 20 дух., уд., арфа, фп. и кб. (ред. отрывка из «Ауры», 1994); «Двигатель» (Engine), 15 исполн. (1995); Arena II, 16 исполн. (1996, ред. орк. произв.); Ricorrente, 11 исполн. (2000, на осн. Corrente); Bubo bubo, 20 исполн. (2002).

Для 2—10 инстр.: «Музыка для 2 фп.» (Music for Two Pianos, 1976); 3 пьесы, влт. и стр. трио (1976); «Арабески» (Arabesques), дух. квинтет (1978); «Игра-1» (Play I), 2 фп. (1979); «Сонаты» (Sonatas), скр. и фп. (1979); «Летний квинтет» (Quintetto dell'estate), фл., клар. и фп. трио (1979); «Слои» (Layers), 4 клавишных инстр. (1979); ...de Tartuffe, je crois («...Тартюфа, я думаю»), фп. и стр. квартет (1981); «Линия тени» (Linea d'ombra), фл., клар., гит. и уд. (1981); «Действие—ситуация—значение» (Action—Situation—Signification), клар., фп., уд., влч. и магн. (1982); «Прохождение» (Ablauf), клар. и 2 больших барабана (1983, 2/1988); Zona, влч. и 7 инстр. (1983); «Работа на металле» (Metal Work), акрд. и уд. (1984); UR, клар., фп., скр., влч., кб. и электр. (1986); «Движение» (Moto), влч. и фп. (1990); «Пароход Билл-мл.» (Steamboat Bill Jr.), клар. и влч. (1990); Концертный дуэт (Duo concertante), клар., влч. и 8 инстр. (1990, на осн. предыд. произв., 2/1992); Decorrente, клар., гит., вибр., фп. и влч. (1992, на осн. Corrente для 16 инстр.); Квинтет для клар. и стр. (1992); Kiri, клар., влч., уд. и электр. (1993); «Родственные горные породы» (Related Rocks), 2 фп., 2 уд. и электр. (1997); «Два койота» (Two Coyotes), влч. и фп. (2002, ред. «Койот-блюза», 1993); «Возвращение к Фаусту» (Return to Faust), влч. и фп., в соавт. с Анси Карттуненом (Karttunen) (2004); Концертштюк (Konzertstück), влч. и фп. (2006).

Для 1 инстр.: «Пьеса для фп.» (Klavierstück, 1977); Espressione I, влч. (1978); 3 короткие пьесы, фп. (1978); Espressione II, скр. (1980); Ground, клав. (1983); «Удар» (Stroke), влч. (1984); «Переплетение» (Twine), фп. (1988); «Игра язычков» (Jeux d'anches), акрд. (1990); «Юбилеи» (Jubilees), 6 пьес для фп. (2000); Этюд, фп. (2001); Partia, влч. (2001); «Рука к руке» (Mano a mano), гит. (2004); 2-й этюд, фп. (2004).

Вок. муз.: «Я хочу расправить крылья» (Jag vill breda vingar ut), м.-сопр. и фп., сл. Г. Бьёрлинга (1978); «Без названия» (Untitled), хор, без сл. (1978); «Песни с Севера и Юга» (Songs from North and South), дет. хор, сл. э. э. каммингса[1] и из индейского фольклора (1993).

Муз. к спект., в т. ч. по «Кабале святош» Булгакова (198

Электр. муз.: «Чуть нежнее» (Etwas zarter, 1977); «Без в жения» (Ohne Ausdruck, 1978); «Фауст» (Faust), муз. к р пьесе (1986).

Лит.: P. Szersnovicz. Les horizons de Magnus Lindberg // monde de la musique, 213 (1997); C. Stenius. Chaconne: En bok Magnus Lindberg och den nya musiken (Helsinki, 2006).

Липатти (Lipatti), Дину (собств. Константин) (19.3.1 Бухарест, — 2.12.1950, Женева). Румынский пиан композитор. Родился в музыкальной семье, его кр ным отцом был *Энеску*. Учился в Бухаресте и в Пар в т. ч. у *Корто* (фп.) и *Буланже* (композиция). В 1944 преподавал в Женевской консерватории. За свою долгую жизнь успел завоевать славу уникального ниста и музыканта с безупречным чувством стиля, с собного к абсолютной духовной концентрации и со шенному воспроизведению всех деталей исполня музыки. Репутация Л. подтверждается его немного ленными записями; это прежде всего 21-й концерт царта и Концерт Шумана с *Караяном*, Концерт Гр Альчео Гальерой (Galliera, 1910—1996), 1-я партита Б и хорал из его 147-й кантаты в популярной транс ции *Хесс*, Соната a-moll Моцарта, 3-я соната, вальс немногие другие пьесы Шопена, отдельные пьесы берта и Листа, «Альборада» *Равеля*. Как композит готел к *неоклассицизму*, в некоторых произведе (преимущественно для фп., в т. ч. с оркестром) исп зовал румынский фольклор.

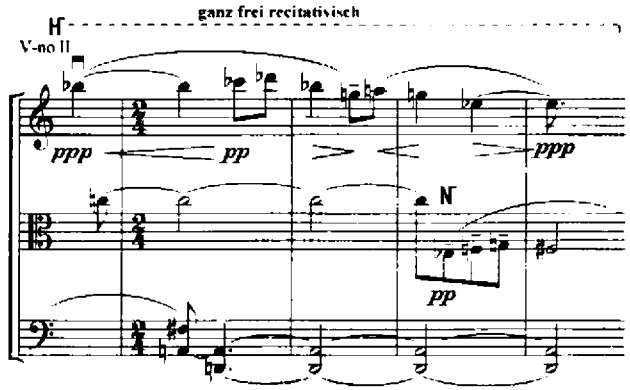
Лит.: A. Lipatti. La vie du pianiste Dinu Lipatti, écrite р mère (Paris, 1954); W. Legge. Dinu Lipatti // The Gramo Jubilee Book (London, 1973, 1-я публикация 1950).

«Лирическая симфония» (Lyrische Symphonie). Пр ведение *Цемлинского* для сопрано, баритона и бол го оркестра соч. 18 на стихи выдающегося бенгал го поэта Рабиндраната Тагора в немецком пер Ганса Эффенбергера. Симфония создавалась в 19 23 и состоит из 7 частей («песен»), сменяющих друга attacca; нечетные песни предназначены для ритона, четные — для сопрано. По признанию ко зитора, образцом для «Л. с.» послужила симфо кантата Малера *«Песнь о земле»* (1-е исполнение 1 оба произведения созданы на тексты из восточной эзии, трактующие о глубочайших вопросах чело ского бытия, в том числе об одиночестве, неутолен желаниях, мимолетности счастья, разлуке и смире «Л. с.», подобно «Песни о земле», а также 1-й *«Песен Гурре»* Шёнберга (1-е исполнение 1913), строена по принципу чередования вокальных ном для мужского и женского голосов; с «Песнями Г ее дополнительно сближает наличие оркестровых терлюдий между песнями. Вдобавок «Л. с.» напом ет «Песни Гурре» пышностью и изысканностью о стровки. Между отдельными песнями (в наиболе ной форме — между 1-й и 6-й) существуют темат ские «арки», а 7-я песня завершается большим об шающим оркестровым эпилогом; наличие эффек

[1] Поэт настаивал на том, чтобы его фамилия и инициалы пис со строчной буквы.

драматургического стержня придает этой необы-
экспрессивной партитуре симфонические мас-
б и цельность. Первое исполнение «Л. с.» состоя-
ь 4 июня 1924 года в Праге п/у автора. Продолжи-
ность — ок. 50 минут.

ческая сюита» (Lyrische Suite). Произведение *Бер-*
струнного квартета, в 6 частях (1925—26), посвя-
Цемлинскому и озаглавлено по образцу *«Лириче-*
симфонии» последнего. В 1977 американский ис-
ватель Берга Джордж Перл (Perle, 1915—2009) об-
ружил автограф «Л. с.» с пометками композитора, на
нии которых удалось восстановить программную
произведения — тайный роман композитора и
Фукс-Робеттин (Fuchs-Robettin), жены пра-
промышленника и сестры известного писателя
Верфеля. В 1-й части, Allegretto gioviale («радо-
»), запечатлен момент их знакомства, которое со-
лось в мае 1925; 2-я часть, Andante amoroso («с лю-
»), рисует портрет Ханны и ее двоих детей; 3-я
, Allegro misterioso («таинственно») — Trio estatico
ворженно»), — их объяснение; 4-я часть, Adagio
onato («страстно»), — кульминационный момент
ошений; 5-я, Presto delirando («неистово») — Tene-
(«мрачно»), — страдания и безнадежность после-
их дней; наконец, 6-я, Largo desolato («безутеш-
— отчаяние, вызванное невозможностью соеди-
ся. Судя по пометкам Берга в том же автографе, а
в более ранних набросках «Л. с.», последняя часть
основана на сонете Бодлера De profundis
vi («Из бездны взываю») в немецком переводе
фана Георге. В крайних частях, крайних разделах
асти и среднем разделе 5-й части «Л. с.» исполь-
на *серийная техника*, которую Берг трактует свобод-
стую весьма далеко отступая от основной серии
-a-g-d-as-des-es-ges-b-h, где 2-я половина — рако-
1-й в транспозиции на тритон (эту т. н. всеинтер-
ную серию, придуманную композитором школы
берга Фрицем Генрихом Кляйном [Klein, 1892—
]. Берг ранее опробовал в вокальной миниатюре
sse mir die Augen beide [«Закрой мне глаза»]). Су-
енную роль на протяжении всей сюиты играют
чия a-b и h-f — монограммы композитора и его
бленной (Alban Berg и Hanna Fuchs; ср. пример к
Мелодия). В каждой из частей «Л. с.», начиная со
проходит, иногда намеком, материал предшест-
ей части, а финал вдобавок содержит реминис-
и 1-й части. Близ точки золотого сечения 4-й час-
всей «Л. с.») имеется отчетливо распознаваемая
та из 3-й песни «Лирической симфонии» Цемлин-
— мотив, соответствующий словам Du bist mein
(«Ты принадлежишь мне!», см. нотный пример).
точки золотого сечения финала цитируется еще
мотив с легко угадываемой символикой — началь-
фраза «Тристана и Изольды» Вагнера, в составе ко-
объединяются обе монограммы: на интервал f-h в
ем слое фактуры накладывается ход a¹-b¹ (где b эн-
нически равно ais вагнеровского оригинала) в ме-
ческом голосе. Аналитики находят множество
олических смыслов и во всевозможных иных дета-
партитуры — например, в соотношении объемов



частей, в использовании тех или иных штрихов или метрономических обозначений и т. п.

Продолжительность «Л. с.» — 27—30 минут (согласно авторскому указанию в партитуре — 32 минуты): все четные (медленные) части длятся примерно по 5—6 минут, темп и объем нечетных возрастает с каждой очередной частью (≈3, 4 и 5 минут). Первое исполнение — 8 января 1927, Вена, квартет *Колиша*. В 1928 Берг переложил части 2—4 «Л. с.» для струнного оркестра. Премьера этой версии под названием «Три пьесы из „Лирической сюиты"» (Drei Stücke aus der 'Lyrischen Suite') состоялась 31 января 1929 в Берлине п/у *Хоренштейна*.

Лит.: G. Perle. Style and Idea in the Lyric Suite of Alban Berg (Stuyvesant, NY, 1995); Ж. Жисупова, В. Ценова. Драма сердца и 12 звуков. О Лирической сюите Альбана Берга (М., 1998).

«Литургическая симфония» (Symphonie liturgique). Третья симфония *Онеггера* (1946), которой он, по собственному признанию, стремился выразить «реакцию современного человека на поток варварства, глупости, страданий, механизации и бюрократизма, заливающий нас вот уже несколько лет», и передать «внутренний конфликт между готовностью уступить слепой силе и инстинктом счастья, любовью к миру и ощущением божественного покровительства». Драматургия симфонии отражена в заглавиях частей, заимствованных из католического церковного обихода: 1. Dies irae («День гнева» [название песнопения, входящего в состав Реквиема], Allegro marcato); 2. De profundis clamavi («Из глубины взываю» [начальные слова Пс. 130], Adagio); 3. Dona nobis pacem («Даруй нам мир» [заключительные слова Мессы], Andante). В конце каждой части, всякий раз в новой инструментовке, звучит напевная тема, символизирующая надежду (композитор назвал эту тему «птицей»). Примерная продолжительность частей — 7, 12 и 10 минут. Первое исполнение — 17 августа 1946, Цюрих, оркестр Тонхалле (Tonhalle), дирижер *Мюнш*.

Ллойд (Lloyd), Роберт (р. 2.3.1940, Саутенд-он-Си). Английский певец (бас). Окончил Оксфордский университет, затем учился в Лондонском оперном центре и у известного певца чешского происхождения Отакара Крауса (Kraus, 1909—1980). На оперной сцене дебютировал в 1969. С 1972 — ведущий солист театра *Ковент-Гарден* и один из самых востребованных басов в мировом масштабе. Обладатель сильного голоса глубокого и

благородного тембра, большой мастер звуковедения и яркий актер, блестяще проявил себя в самых разнообразных амплуа; среди его ролей — Сенека в «Коронации Поппеи», Осмин, Командор, Зарастро, Рокко, Дон Базилио, Банко в «Макбете», Фиеско, Филипп II и Великий инквизитор, Король Марк, Гурнеманц, Борис Годунов, Гремин, Аркель в *«Пелеасе и Мелизанде»*, персонажи второго плана в операх Беллини, Бёрлиоза, *Бриттена* и др. Поет сольные партии в кантатах, мессах и ораториях. Среди многочисленных записей с участием Л. — «Дон Жуан», Реквием Моцарта и «Севильский цирюльник» п/у *Мэрринера*, «Волшебная флейта» п/у *Макерраса*, «Сцены из „Фауста" Гёте» Шумана п/у Бриттена (с Л. в партии Pater profundus — «Отца углубленного»), «Макбет» п/у *Синополи*, «Дон Карлос» п/у *Хайтинка* и *Шайи*. Известнейшая работа Л. — Борис Годунов в спектакле Кировского/*Мариинского театра* (1990, дирижер *Гергиев*, режиссер Андрей Тарковский).

Ллойд-Уэббер (Lloyd Webber), лорд Эндрю (р. 22.3.1948, Лондон). Английский композитор, сын и ученик композитора консервативно-романтического направления Уильяма Л.-У. (1914—1982), долгие годы возглавлявшего лондонский Королевский музыкальный колледж. Умелый и разносторонний стилизатор, прославился *мюзиклом* «Иисус Христос суперзвезда» (Jesus Christ Superstar, либретто Тима Райса [Rice], запись на пластинки 1970, пост. 1971, Нью-Йорк). Пользуясь для воплощения евангельской истории Страстей Господних языком *рок-музыки* в сочетании с элементами более традиционных идиом, Л.-У. сумел избежать откровенной вульгарности и к тому же обнаружил хорошее владение техникой оперного письма и искусство поддерживать высокий драматический тонус чисто музыкальными средствами. Значительным успехом пользовались (и продолжают пользоваться) и другие «мега-мюзиклы» Л.-У., в т. ч. «Эвита» (Evita, об Эве Перон, либретто Райса, 1976, пост. 1978, экранизация 1996 включает песню You must love me), «Кошки» (Cats, по Т. С. Элиоту, 1981, включает знаменитую балладу Memory), «Звездный экспресс» (Starlight Express, 1984), «Призрак оперы» (The Phantom of the Opera, по Гастону Леру́, 1986), «Лики любви» (Aspects of Love, 1989, включает Love changes everything), «Бульвар Сансет» (Sunset Boulevard, 1993). Написал также Вариации (на тему 24-го каприса Паганини) для виолончели и рок-группы (1977), сентиментальный Реквием на канонический латинский текст для певцов-солистов, хора и оркестра (1984, исполнялся с участием *Доминго*) и гимн Олимпийских игр в Барселоне (1994). В 1992 был удостоен рыцарского звания, в 1997 — титула лорда. С конца 1990-х занимается преимущественно продюсерской деятельностью. В 2006 приступил к сочинению мюзикла по «Мастеру и Маргарите» Булгакова.

Его брат Джулиан Л.-У. (р. 1951) — известный виолончелист, ученик *Фурнье*.

Лит.: K. Richmond. The Musicals of Andrew Lloyd Webber (London, 1995); M. Walsh. Andrew Lloyd Webber: his Life and Works (London, 1997).

Локшин, Александр Лазаревич (19.9.1920, Бийск, — 11.6.1987, Москва). Русский советский композитор. С 1936 учился в Москве, в 1944 окончил Московск[ую] консерваторию по классу композиции *Мясковского*. 1945 там же преподавал инструментовку и чтение п[артитур], но в 1948 был уволен и в дальнейшем нигде [не] служил, сосредоточившись на композиции. Наслед[ие] Л. — это прежде всего симфонии, по преимуществу с [участ]нием (лишь 4-я чисто инструментальна), и другие кр[упные] вокально-оркестровые партитуры. Стихи, по[ложенные] Л. на музыку, как правило, богаты филосо[фскими] подтекстами. Зрелая музыка Л., с ее импульс[ивными] акцентами, резкими сдвигами и вторжениями [материа]ла, изменчивой ритмикой и диссонантн[ым] гармоническим языком, балансирующим между [расш]ире́нной *тональностью* и свободной *атональнос[тью]*, стилистически тяготеет к австро-немецкому позд[нему] романтизму и *экспрессионизму*. Ее часто ассоцииру[ют] музыкой *Малера* и *Берга*, но симфонизму Л. чужды [как] малеровская монументальность, так и берговский к[онс]труктивный рационализм. Даже крупные опусы Л. [в] большей части достаточно сжаты (лишь 1-я и 6-я с[имф]онии длятся не менее 40 минут); большинство пар[тит]ур Л. 1960—80-х основано на свободно трактуемом [вар]иационном принципе, иногда с элементами сонат[ной] диалектики и часто с драматургически подготовлен[ной] генеральной кульминацией перед медленно затух[ающ]им заключением (в самом конце возможен рез[кий] «отстраняющий» жест). В симфонизме Л. усматрив[ает]ся также известное влияние отдельных, наиболее «с[тат]ективных» симфоний его учителя Мясковского. [Бо]лее можно, более близкая параллель Л. — *Гартман*. Пос[ледо]вний также был привержен симфоническому жанру, [мета]физической поэзии и экспрессивным диссонант[ным] гармониям и избрал для себя позицию аутсайдера [по от]талитарной системе. Впрочем, Л., по сравнению с Г[артм]аном, был изысканнее в своих композиционных [реше]ниях и избегал эклектики; его зрелое творчество [стил]истически цельно. Музыку Л. высоко ценили *Шос[та]кович* (чье влияние особенно заметно в ранних фо[рте]пианных Вариациях Л.) и *Юдина*, премьерами его с[им]фоний дирижировали, в частности, *Рождественск[ий]*, *Баршай*, но в целом его музыка пришлась в СССР не [ко] двору: с точки зрения властей она была недостат[очно] «идейна» (крайний случай — 1-я симфония, напис[ан]ная на слова латинского Реквиема; ее запоздалое ист[оч]нение в 1967 стало возможно только благодаря за[мене] текста), с точки же зрения нонконформистов — не[до]статочно авангардна. Часть произведений Л. доныне [оста]ется неисполненной, остальные звучат крайне ре[дко]. В последние годы активно обсуждаются иные при[меры] изоляции Л., не имеющие отношения к искусству: [см.] книгу его сына [А. Локшин 2001] и сборник 2005 го[да].

Симфонии: № 1 «Реквием», м.-сопр., хор и орк., лат. [и] гич. текст (1957, 2/1974); № 2 «Греческие эпиграммы», [м.-]орк., сл. античных авт. (1962); № 3, бар., муж. хор и орк., [сл.] Р. Киплинга (1966); № 4 Sinfonia stretta (1968); № 5 «Со[нет] Шекспира», бар., стр. орк. и арфа (1969); № 6, бар., хор и [орк.], сл. Блока (1971); № 7, к.-а. и кам. орк., сл. из классич. япо[нской] поэзии (1972); № 8, тен. и орк., сл. Пушкина из «Песен зап[адных] славян» (1973); № 9, бар. и стр. орк., сл. Л. Мартынова (1[975]); № 10, к.-а., хор и орк., сл. Н. Заболоцкого (1976); № 11, со[чет.] кам. орк., сл. Л. ди Камоэнса (1976).

вок. муз.: «Цветы зла», симф. поэма, сопр. и орк., сл. ера (1939); «Жди меня», симф. поэма, м.-сопр. и орк., Симонова (1942); «Приветственная кантата», м.-сопр., хор и орк., сл. С. Острового (1949); «Тараканище», комич. , хор и орк., сл. К. Чуковского (1962); «Во весь голос», симф. поэма, бас и орк., сл. Маяковского (1968); «Песен-гариты», сопр. и орк., сл. Гёте в пер. Пастернака (1973, енная ред. под назв. «Три сцены из „Фауста"» 1980); скорбящая», кантата, м.-сопр., хор и орк., сл. Ахмато-из рус. заупокойной службы (1977); «Из лирики Франсуа », квинтет, тен. и стр. квартет, пер. И. Эренбурга (1981); ство поэзии», сопр. и кам. орк., сл. Н. Заболоцкого Симфониетта № 1, тен. и кам. анс., сл. И. Северянина «Три стихотворения Ф. Сологуба», сопр. и фп. (1983); ии для баса и орк. на ранние стихи Н. Тихонова (1983); иетта № 2, сопр. и кам. орк., сл. Сологуба (1985).

муз.: ранние утраченные произв.; Вариации, фп. (1953); рская фантазия», скр. и орк. (1952); Квинтет для клар. и 955); «В джунглях», сюита для орк., на осн. киномузыки Стр. квинтет (1982); Прелюдия и тема с вариациями, 982).

: Е. Чигарева. Заметки о симфонической драматургии ина // Сов. муз., 1974, 11; И. Карпинский. Неизвест-юзитор // Сов. муз., 1990, 7; А. Локшин. Гений зла 01, переиздавалась); А. А. Локшин, ред. А. Л. Локшин — тор и педагог (М., 2005).

(Long), Маргерит (13.11.1874, Ним, — 13.2.1966,). Французская пианистка. Училась в Париж-консерватории, в т. ч. у Антонена Мармонтеля ontel, 1850—1907). Там же преподавала в 1906—1920 основала собственную школу. У Л. учились ие видные французские пианисты, в т. ч. Жак Фев-(Février, 1900—1979) и Самсон Франсуа (François, —1970); ее последний ученик — бразильский вир-Бруно Леонардо Гельбер (Gelber, p. 1941). Счита-авторитетнейшим интерпретатором новой фран-ой музыки, была первой исполнительницей про-ений Форе, *Шмитта, Равеля* (*«Гробница Куперен»*, Концерт G-dur п/у автора), *Мийо* и др. С 1940 вы-ла в сонатном дуэте с *Тибо*, а в 1943 вместе с ним ла конкурс пианистов и скрипачей (с 1946 — ме-родный *конкурс* им. Л.—Тибо, проводится в Па-). Написала книги о фортепианном творчестве со-чавших с ней композиторов. Записывалась до 1950-х; в дискографии Л., помимо французской и. представлены Моцарт (23-й концерт), Бетхо-(3-й концерт п/у *Вайнгартнера*, 5-й концерт п/у *Мюн-*, Шопен и др.

: Le piano («Фортепиано») (Paris, 1959); Au piano avec Debussy («За роялем с К. Дебюсси») (Paris, 1960, рус. М., 1985); Au piano avec Gabriel Fauré («За роялем с Г. Фо-(Paris, 1963); Au piano avec Ravel («За роялем с Равелем»), сна П. Ломонье (Laumonier) (Paris, 1971); рус. пер. фраг-из трех книг в сб. Исполнительское искусство зарубеж-стран, вып. 9 (М., 1981).

: J. Weill. Marguerite Long: une vie fascinante (Paris, 1969).

он (London), наст. фам. Бёрнстайн (Burnstein), ж (5.5.1919, Монреаль, — 24.3.1985, Армонк, Нью-Йорк). Американский певец (бас-баритон) ро-дом из Канады, с российскими корнями. С 1941 пел в Калифорнии, гастролировал по США, исполняя преимущественно эстрадный репертуар, в 1949 дебютировал в *Венской гос. опере* (Амонасро), год спустя — в *Глайндбёрне* (Граф), в 1951 — в *Байройте* (Амфортас). С 1951 по 1964 был солистом *Метрополитен-опера*, выступал также в *Ла Скала, Ковент-Гарден*, на *Зальцбургских фестивалях* и др. Среди партий — Дон Жуан, четыре злодея из «Сказок Гофмана», Голландец, Вотан, Мефистофель, Эскамильо, Борис Годунов (в 1960 Л. исполнил эту роль в спектакле *Большого театра*), Скарпиа, Мандрыка. Разносторонний и самоотверженный артист, пел в экспрессивной манере, искусно варьируя оттенки голоса; о масштабном искусстве Л. как певца и интерпретатора особенно красноречиво свидетельствуют оперные записи п/у *Кнаппертсбуша* и К. *Крауса* («Парсифаль» с байройтских спектаклей 1950-х и начала 1960-х), *Клюитанса* («Сказки Гофмана»), *Караяна* («Свадьба Фигаро»), *Лайнсдорфа* («Свадьба Фигаро», «Валькирия»), *Шолти* («Золото Рейна», *«Арабелла»*), а также запись Реквиема Верди п/у *Орманди*. В середине 1960-х был вынужден отказаться от продолжения вокальной карьеры из-за болезни голосовых связок. С 1967 работал административным директором оперных театров (в 1975—77 возглавлял Вашингтонскую оперу) и занимался оперной режиссурой; среди осуществленных им постановок — «Кольцо нибелунга» в Сиэтле (1975).

Лондон-симфониетта (London Sinfonietta). Британский камерный оркестр, основан в 1968, специализируется на исполнении музыки XX в. Первый музыкальный руководитель (до 1973) — *Этертон*. Художественный руководитель в 1973—89 — Майкл Вайнер (Vyner, 1943—1989; его памяти посвящены опусы *Хенце, Такэмицу, Гурецкого, Дэвиса* и др.). Среди других художественных и музыкальных руководителей — *Кросли* (1989—94), *Нассен* (1998—2002, ныне почетный главный дирижер), Джиллиан Мур (Moore) (2002—06). С оркестром выступали и выступают *Рэттл*, Элгар Хоуарт (Howarth, p. 1935), *Шайи*, другие видные музыканты, в т. ч. композиторы, дирижирующие собственными произведениями. При оркестре функционирует вокальный ансамбль London Sinfonietta Voices. Л.-с. участвует в мультимедийных проектах и сотрудничает с неакадемическими музыкантами.

Лондонский симфонический оркестр (London Symphony Orchestra). Старейший из ныне существующих оркестров Лондона, создан в 1904. До 1911 им руководил выдающийся австро-венгерский дирижер Ганс Рихтер (Richter, 1843—1916). Среди других главных дирижеров Л. с. о. — *Крипс* (1950—54), *Монтё* (1961—64), *Превен* (1969—79), *Аббадо* (1979—88), *Томас* (1988—95), К. *Дэвис* (1995—2006), *Гергиев* (с 2007).

Лондонский филармонический оркестр (London Philharmonic Orchestra). Британский оркестр, основан в 1932 *Бичемом*, который возглавлял его до 1939. Среди других главных дирижеров — *Боулт* (1951—57), *Хайтинк* (1967—79, остается президентом оркестра), *Шолти* (1979—83), *Тенштедт* (1983—87), *Вельзер-Мёст* (1990—95), *Мазур*

(2000—07), Владимир Юровский (р. 1972 [с 2007]). С 1963 оркестр постоянно участвует в оперных фестивалях в *Глайндбёрне*.

Лоренц (Lorenz), наст. фам. Зюльценфус (Sülzenfuß), Макс (17.5.1901, Дюссельдорф, — 11.1.1975, Зальцбург). Немецкий певец (тенор). Учился в Кёльне и Берлине. В 1928 поступил в труппу *Дрезденской гос. оперы* и вскоре зарекомендовал себя как ведущий героический тенор своего поколения; популярности Л. дополнительно способствовал его атлетический внешний облик. Регулярно пел в Берлине, *Байройте* и *Венской гос. опере* (с 1933), выступал в *Метрополитен-опера* (неоднократно с 1931), *Ковент-Гарден, Ла Скала* и др. Помимо партий в большинстве опер Вагнера, от «Риенци» до «Парсифаля», в репертуаре Л. фигурировали Флорестан, Ричард, Радамес, Отелло, Ирод, Вакх, на позднем этапе карьеры также Тамбурмажор из *«Воццека»* и др.; он принял участие в премьерах нескольких современных произведений, в т. ч. оперы *Айнема* «Процесс» (1953). С середины 1950-х выступал редко, оставил сцену в 1962. Записи, сделанные со спектаклей п/у выдающихся дирижеров, в т. ч. *Фуртвенглера* («Майстерзингеры», Байройт, 1943, «Закат богов», Ла Скала, 1950, и др.), *Бёма* (*«Ариадна на Наксосе»*, Вена, 1944, и др.), *Де Сабаты* («Тристан и Изольда», Ла Скала, 1951), свидетельствуют о том, что Л. обладал мощным, подлинно героическим голосом, четкой дикцией и был склонен к форсированию экспрессии.

Лорио́ (Loriod), Ивонн (р. 20.1.1924, Уй). Французская пианистка. Училась в Парижской консерватории. Ученица и вторая жена *Мессиана*, первая исполнительница всех его произведений, содержащих партию фп., начиная с *«Образов слова Аминь»* (1943). Характер зрелого фортепианного письма Мессиана в значительной степени обусловлен способностью Л. точно воспроизводить сложнейшие ритмы, ее феноменальной пальцевой техникой, богатством доступных ей динамических оттенков. В репертуаре Л. фигурирует также музыка учеников Мессиана *Булеза* и *Барраке*, произведения других современных композиторов и классиков XX в. Ее записи всего фортепианного Мессиана, сонат Булеза и Барраке, Вариаций *Веберна* — документы непреходящей ценности, оказавшие влияние на последующих интерпретаторов этой музыки. Преподавала в Парижской консерватории и в *Дармштадте;* среди ее учеников — *Кросли*, Мишель Берофф (Béroff, р. 1950), Питер Донохоу (Donohoe, р. 1953), *Эмар*.

Ее сестра Жанна Л. (1929—2001) — исполнительница на *волнах Мартено*, также известна главным образом как интерпретатор Мессиана.

Лос-Анджелесский филармонический оркестр (Los Angeles Philharmonic Orchestra). Американский оркестр, основан в 1919. Первый дирижер — Уолтер Генри Ротуэлл (Rothwell, собств. Вальтер Генрих Ротшильд, 1872—1929), ученик Брукнера и бывший ассистент *Малера*. Среди главных дирижеров — *Родзинский* (1929—33), *Клемперер* (1933—39), Эдуард ван Бейнум (Beinum, 1901—1959 [1956—59]), *Мета* (1962—78), *Джулини* (1978—84), *Превен* (1985—89), *Салонен* (с 1992). В 2009 оркестр возглавил венесуэльский дирижер Густаво Дудамель (Dudamel, р. 1981).

Лос Анхелес (Los Ángeles), наст. фам. Лопес Гарсиа (López García), Виктория де (1.11.1923, Барселона, — 15.1.2005, там же). Испанская певица (сопрано и меццо-сопрано). Училась пению и игре на фп. в Барселонской консерватории. С 1945 пела в барселонском театре Лисео и вскоре приобрела широкую популярность как оперная и камерная певица. В 1950—69 регулярно выступала в Ковент-Гарден, *Метрополитен-опера*, *Ла Скала*, театре Колон (Буэнос-Айрес), других крупных оперных театрах. В голосе Л. А. характерная «средиземноморская» насыщенность низкого регистра сосединялась с мягкими, светлыми сопрановыми верхами. Своеобразие неповторимого вокального инструмента Л. А., в сочетании с неотъемлемыми от ее артистического облика коммуникабельностью и эмоциональной открытостью, предопределило ее успех как в лирическом амплуа (Графиня, Дездемона, Эльза, Ева, Маргарита, Манон в одноименной опере Массне, Шарлотта, Мими, Мелизанда), так и в партиях драматического и колоратурного сопрано-меццо-сопрано (Елизавета в «Тангейзере», Виолетта, Баттерфлай, Кармен, Розина). Певица солировала в мировой премьере сценической кантаты *Фальи* «Атлантида» (1961). Искусство Л. А. периода ее расцвета (1950-х и начало 1960-х) увековечено в ряде классических оперных записей, среди которых — «Севильский цирюльник» п/у *Серафина* и Витторио Гуи (Gui, 1885—1957), «Кармен» и «Богема» п/у *Бичема*, «Фауст» и *«Пелеас и Мелизанда»* п/у *Клюитанса*, «Манон» п/у *Монтё*. Оставив оперную сцену, Л. А. продолжала выступать с концертами, исполняя музыку испанских композиторов, французскую и немецкую вокальную лирику (в искусстве интерпретации Lieder совершенствовалась под руководством *Герхардт*, много работала с *Муром*).

Лубоцкий, Марк Давыдович (р. 18.05.1931, Ленинград, ныне Санкт-Петербург). Русский скрипач. Учился в Московской консерватории у Абрама Ямпольского (1948—1950) и *Ойстраха*. Концертирует с 1950. В 1967—76 преподавал в Московском музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных, с 1976 — в Консерватории им. Свелинка (Амстердам). С 1986 — профессор Гронингенской ВМШ. В репертуаре Л. значительное место занимает музыка XX в.; он записал Скрипичный концерт *Бриттена* п/у автора (1970), был первым исполнителем нескольких произведений *Шнитке* (который посвятил Л. свой 2-й концерт и три сонаты для скрипки и фп., его же «полистилистической» каденции к Концерту Бетховена, возродил к концертной жизни музыку для скрипки и фп. *Рославца*.

Ludus tonalis (лу́дус тона́лис, лат. «тональная игра», заголовок: «Упражнения в контрапункте, тональном письме и пианистической технике [Kontrapunkt, tonale und klaviertechnische Übungen]). Фортепианный цикл *Хиндемита:* 12 трехголосных фуг с прелюдией, интерлюдиями и постлюдией (1942). Тональный план цикла отражает теоретическое представление Хиндемита

родстве тональностей: степень родства между двумя ностями тем меньше, чем выше мера диссонантности интервала, разделяющего их основные тоны. В гармонической системе Хиндемита мажор и минор не различаются, тональность указывается по основному тону. Тональность 1-й фуги — C, тональности последующих фуг располагаются в порядке удаления от нее по шкале родства: G, F, A, E, Es, As, D, B, Des, H и Fis. Тональность каждой фуги рельефно демонстрируется в ее начале и конце, тогда как по ходу развертывания фуги затрагиваются прочие тональные сферы, вплоть до самых отдаленных. Все ответы — реальные. Фуга in C — двойная, фуга in A — двойная. В фуге in F вторая половина — ракоход первой. В фуге in H, озаглавленной «Канон», верхние голоса составляют канон в квинту, нижние — его обращение. Допускаются (и весьма многочисленны) параллельные квинты. Прелюдия, выдержанная в свойственной многим барочным прелюдиям и фантазиям импровизационной манере, с частыми сменами темпа и фактуры, начинается in C и завершается in Fis. Постлюдия цикла — ракоход прелюдии в обращении, и весь цикл замыкается возвращением к исходной тональности C. Интерлюдии — характерные пьесы (в т. ч. с программными заголовками: Пастораль, Марш, Вальс), тематически связанные с последующими фугами. Цикл следует исполнять целиком; его продолжительность — ок. 50 минут. Первое исполнение — 15 февраля 1944, Чикагский университет, Уиллард Мак-Грегор (Willard Mac Gregor).

Лулу (Lulu). Опера *Берга* в 3 актах на адаптированный либреттистом текст драматической дилогии немецкого драматурга Франка Ведекинда (Wedekind, 1864—1918) «Дух земли» (Erdgeist, трагедия в 4 актах, 1895) и «Ящик Пандоры» (Die Büchse des Pandora, трагедия в 3 актах, 1902). Героиня обеих пьес — олицетворение женской сексуальности. Мужчины всякого возраста и всевозможных сословий, не способные противиться ее аурам, льнут один за другим, она же, меняя любовников и мужей, возвышается до положения модной танцовщицы, затем великосветской дамы. Убив своего главного покровителя, газетного магната доктора Шёна, ставшего очередным мужем, она попадает в тюрьму, но бежит из нее с помощью влюбленных в нее графини Гешвиц и сына доктора Шёна, молодого драматурга Альвы (этот персонаж наделен автобиографическими чертами). Вместе с ними Лулу скрывается в Париже, где ведет жизнь дамы полусвета. Затем Лулу и Альва бегут в Лондон, где Лулу становится уличной проституткой. Альву убивает один из ее клиентов, а Лулу и нашедшая ее на лондонском дне Гешвиц погибают от руки Джека Потрошителя (прозвище неизвестного серийного убийцы, жертвами которого в 1887—89 стали несколько лондонских проституток).

В годы юности Берга дилогия Ведекинда считалась непристойной, на ее сценические постановки был наложен цензурный запрет. В 1905 Берг присутствовал на приватном спектакле по пьесе «Ящик Пандоры» с участием самого Ведекинда в роли Джека и с этого времени стал приверженцем творчества драматурга. Много лет спустя, уже будучи автором нашумевшего *«Воццека»*, он избрал дилогию в качестве основы для своей второй оперы. Составленное Бергом либретто включает 7 сцен (каждая сцена соответствует одному акту у Ведекинда); в 1-м акте три сцены, в двух других — по две. Первый акт и 1-я сцена второго акта, завершающаяся убийством Шёна, соответствуют «Духу земли» (восхождение Лулу по ступеням социальной лестницы, расцвет ее эротической привлекательности), дальнейшее — «Ящику Пандоры» (ее неуклонное соскальзывание на дно и физическое увядание). Симметричная, подобная арке драматургическая «кривая» дилогии Ведекинда продиктовала Бергу формальное решение оперы: симметричные структуры играют в «Л.» важную роль как в масштабе целого, так и на уровне отдельных сцен и эпизодов. Показательна оркестровая интерлюдия продолжительностью ок. 3 минут, разделяющая 1-ю и 2-ю сцены второго акта, т. е. находящаяся в середине всей оперы, на границе двух фаз упомянутой «кривой». По замыслу композитора, она должна сопровождать демонстрацию немого фильма об аресте Лулу, о суде над ней, ее пребывании в тюрьме и бегстве из тюрьмы (у Ведекинда эти события упоминаются, но на сцене не показаны). Музыка 1-й половины интерлюдии, иллюстрирующая процесс заключения героини в тюрьму, ракоходно повторяется во 2-й половине, иллюстрирующей процесс ее освобождения. Т. о., в ключевом эпизоде оперы, переломном с точки зрения судьбы героини, принцип зеркальной симметрии воплощен максимально строго. Элемент симметрии присутствует и в коротком прологе к опере, где Укротитель (аллегорический персонаж) представляет героев оперы в виде животных — тигра (Шён), крокодила (Гешвиц), змеи (Лулу) и др.; симметричная структура пролога предвосхищает аналогичную структуру оперы в целом. Начало и конец «Л.» связаны системой тематических «арок»; последняя сцена в основном состоит из материала, звучавшего в первой половине оперы. В эту же систему вписывается и исполнение ролей трех клиентов Лулу (Профессора, Негра и Джека Потрошителя) в последней сцене теми же актерами, которые исполняли роли трех ее мужей (Советника медицины, Художника и Шёна), погибших на протяжении первой половины.

Опера выдержана в технике *додекафонии*. Основная *серия* c-e-f-d-g-a-fis-gis-h-b-es-des функционирует как «лейтсерия» героини; с помощью разнообразных манипуляций из нее извлекаются производные серии, соответствующие другим персонажам. В опере имеются лейтмотивы, «лейттембры» (для Лулу таковым служит саксофон) и «лейтритм», наделенный «роковой» символикой (нотный пример 1). Широко использованы традиционные оперные формы — ария, каватина, аристта, ариозо, дуэт и другие ансамбли; в большинстве вокальных партий подчеркнуто кантиленное (а в партии Лулу — также виртуозно-колоратурное) начало. Формы инструментальной музыки не играют такой значительной роли, как в «Воццеке». Тем не менее эпизоды реши-

1



тельных объяснений между Шёном и Лулу во 2-й и в 3-й сценах 1-го акта выполнены в сонатной форме (с большим вставным эпизодом между экспозицией и разработкой); выбор этой формы обусловлен ее диалектической природой, подходящей для передачи напряженного диалога между двумя сильными личностями. Еще один пример использования инструментальной формы — вариации в начале 2-й сцены 3-го акта; их темой служит сочиненная Ведекиндом мелодия в C-dur, противоречащая остальному тематизму оперы своей нарочитой примитивностью (нотный пример 2).

2



Сделав в дилогии Ведекинда ряд купюр и превратив Альву из драматурга в композитора (оперный Альва, в отличие от Берга, специализируется на развлекательной музыке: в 3-й сцене 1-го акта звучат сочиненные им для Лулу *рэгтаймы* и вальс-бостон), Берг в остальном сохранил верность букве литературного первоисточника. Вместе с тем по духу «Л.» заметно отличается от ведекиндовских драм с их поверхностным «имморализмом». Низменная проза, вокруг которой вращается сюжет, оттеняется в опере экспрессивной, страстной музыкой; последняя придает целому романтическое измерение, отсутствующее у Ведекинда. Одним из центральных лейтмотивов оперы служит т. н. тема любви с характерными «тристановскими» хроматизмами и восходящей секстой (нотный пример 3). Она звучит не только в лирических кульминациях, но и во время торга между Лулу и ее будущим убийцей, т. е. когда сценическая ситуация выглядит особенно отталкивающе. Последнее слово в опере остается за умирающей Гешвиц, чье построенное на широких напряженных интервалах ариозо звучит возвышенным гимном красоте Лулу — этого декадентского воплощения «вечной женственности».

3



К работе над «Л.» Берг приступил в 1928. Летом 1929 он отложил ее, чтобы написать концертную арию *«Вино»*, ставшую своего рода этюдом к «Л.». Завершив эскиз партитуры оперы к весне 1934, он оркестровал несколько фрагментов для концертного исполнения в виде пятичастной «Лулу-сюиты» (полное название — «Симфонические отрывки из оперы „Лулу“» [Symphonische Stücke aus der Oper 'Lulu']; премьера — 30 ноября 19[illegible] Берлин, дирижер Э. *Клайбер*). Дальнейшая работа [illegible] партитурой «Л.» была прервана сочинением Скри[illegible] ного концерта (лето 1935). 11 декабря 1935 в прису[illegible] вии Берга состоялась венская премьера «Лулу-сю[illegible] (дирижер Освальд Кабаста [Kabasta, 1896—1946]), а с[illegible] тя 12 дней композитор умер, успев оркестровать пер[illegible] 2 акта и оставив неоконченной оркестровку боль[illegible] части 3-го. Вдова Берга обратилась к находившем[illegible] США *Шёнбергу* (которому посвящена опера) с прос[illegible] завершить работу, однако тот отказался. «Л.» с не[illegible] ным 3-м актом впервые прозвучала 2 июня 1937 в [illegible] рихской опере, дирижер Роберт Денцлер (Denzler, 18[illegible] 1972), режиссер Карл Шмидт-Блосс (Schmidt-Bloß); [illegible] эскизам и наброскам Берга оркестровую редакцию [illegible] акта осуществил *Церха*. Премьера «Л.» с 3-м актом [illegible] дакции Церхи состоялась на сцене *Парижской* [illegible] 24 февраля 1979 п/у *Булеза*, в режиссуре Патриса Ш[illegible] (Chéreau), со *Стратас* в заглавной роли. Первый [illegible] «Л.» (с прологом) длится около часа, два других — [illegible] мерно по 55 минут.

Лит.: F. Cerha. Arbeitsbericht zur Herstellung des 3. Ak[illegible] Oper Lulu von Alban Berg (Wien, 1979, рус. пер. в сб.: Сов[illegible] ная музыка Австрии. Очерки и документы [М., 1998]); см[illegible] при ст. *Берг*.

«Лунный Пьеро» (Pierrot lunaire). Вокальный цикл (21 [illegible] лодрама) *Шёнберга* соч. 21 для голоса, флейты (т[illegible] пикколо), кларнета (также бас-кларнета), скрипки [illegible] же альта), виолончели и фп. на слова бельгийского [illegible] эта Альбера Жиро (Giraud) в немецком переводе [illegible] то Эриха Хартлебена (Hartleben). Цикл состоит из 3 [illegible] тей, по 7 номеров в каждой (полное авторское з[illegible] вие — «Трижды семь стихотворений из „Лунного [illegible] ро“ Альбера Жиро» [Dreimal sieben Gedichte aus A[illegible] Girauds Pierrot lunaire]). Общая продолжительност[illegible] чания — ок. 35 минут. Стихотворения не рифмова[illegible] построены по единой схеме, родственной стари[illegible] французской форме рондо: последняя (13-я) ст[illegible] идентична первой и седьмой, а восьмая — второй. Г[illegible] цикла Пьеро — традиционный персонаж итальянс[illegible] народной комедии масок (commedia dell'arte), бе[illegible] дежно влюбленный в Коломбину (Pierrot — позд[illegible] ший французский вариант исходного итальянского [illegible] ни Pedrolino). У Жиро этот персонаж наделяется че[illegible] ми неврастеничного поэта-декадента конца XIX в.: [illegible] ными ночами его посещают причудливые, иногда [illegible] довые или кошмарные видения, описываемые в ст[illegible] Жиро с определенной долей иронии.

Созданный в Берлине весной и летом 1912. «Л.» [illegible] относится к тому периоду творчества Шёнберга, к[illegible] он уже отказался от тональности, но еще не при[illegible] *додекафонии* (этот период принято называть свобо[illegible] атональным). Импульсом к написанию цикла послу[illegible] ла просьба актрисы Альбертине Цеме (Zehme, 18[illegible] 1946), выступавшей с мелодекламациями и заинтер[illegible] ванной в расширении своего репертуара. Поскол[illegible] Цеме не была профессиональной вокалисткой, Ш[illegible] берг использовал в «Л. П.» особый вид вокального [illegible] полнения между речью и пением: звук атакуется то[illegible] соответствии с нотной записью, однако затем пе[illegible]

покидать его движением голоса в любом направ- (см. *Речевое пение*). Инструментальный ансамбль, ождающий мелодекламацию, по своему составу инает оркестр кабаре. Эстетика берлинских кабаре была чужда Шёнбергу, который в самом начале х сочинял и аранжировал музыку для одного из таведений. Речевое пение предоставляет исполнине дополнительные возможности для предпола- этой эстетикой обыгрывания эротических, устющих, саркастических моментов. Другой харакдля эстетики кабаре прием — пародийное, гроое или ностальгическое «остранение» популярных — в явной форме применен в № 2 и 5 (вальс), 19 ада), 20 (баркарола), 21 (лирический романс). Одостальном новаторский музыкальный язык Шёнлек от принятых в кабаре облегченных форм муирования. Среди гармонических структур «Л. П.» дают тонально неопределенные септ- и нонак- (часто содержащие в своем составе увеличенные учия), аккорды с уменьшенными и увеличенными ми и альтерированные *квартаккорды;* сфера маминорной тональности сравнительно часто заается ближе к концу произведения, по мере раз- эмоциональной атмосферы (ср. нотный пример к *Каданс*). Некоторые номера выполнены в строгих онических формах (№ 8 — пассакалья, № 17 и каноны, причем вторая половина № 18 представ- собой точное зеркальное воспроизведение пер- Состав инструментального сопровождения во всех рах различен, все 8 инструментов используются в последнем номере, и лишь в № 7 сопровождеграничивается одним инструментом — флейтой.

ьера «Л. П.» состоялась 16 октября 1912 в Берли- Вольную партию исполнила Цеме, ее сопровождали де Фрис (Vries) (флейта и пикколо), Карл Эсбергер rger) (кларнет и бас-кларнет), Якоб Мазиняк (Ма-) (скрипка и альт), Ганс Киндлер (Kindler) (вио- ль) и *Штойерман* (фп.). Ансамблем дирижировал . В конце 1912 тот же ансамбль под руководством берга, а затем *Шерхена* показал «Л. П.» в ряде горо- Германии и Австрии. Произведение быстро приобширокую известность и вызвало множество подра- . По существу именно ему обязаны своим появлебесчисленные партитуры композиторов XX в. для са (преимущественно женского) в сопровождении ьших инструментальных ансамблей нетрадициго состава. К числу самых ранних опытов принадт «Три стихотворения из японской лирики» *Страского* и «Три стихотворения Малларме» *Равеля*. Оба предназначены для сопрано, 2 флейт, 2 кларнефп. и струнного квартета и создавались в 1913 под средственным впечатлением от первого знакомст- «Л. П.». Среди более поздних циклов аналогичного — *«Молоток без мастера»* Булеза, *«Солнце инков»* сова и «Виссльные песни» *Губайдулиной;* во всех есть части для голоса и флейты, написанные по еру № 7 «Л. П.». В 1967 *Бёртуисл* и П. М. *Дэвис* ос- ли в Лондоне ансамбль современной музыки Pierrot ers, исходный состав участников которого — сопра- 5 инструменталистов и исполнитель на ударных — подобран по образцу «Л. П.» (с 1970 до своего роспуска в 1987 ансамбль именовался The Fires of London [«Огни Лондона»]).

Лупу (Lupu), Раду (р. 30.11.1945, Галаци). Румынский пианист. Учился в Московской консерватории у Г. *Нейгауза,* затем у С. Нейгауза. В 1969 стал победителем *конкурса* пианистов в Лидсе, после чего обосновался в Англии. Исполняет почти исключительно высокую классику — Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шумана, Брамса; для манеры Л. характерны несколько замедленные темпы, свободная ритмика, утонченная нюансировка в piano. Среди его лучших записей — скрипичные сонаты Моцарта (с Шимоном Гольдбергом [Goldberg, 1909—1993]), все концерты Бетховена (с *Метой*), отдельные сонаты и все экспромты Шуберта, его же песни (с сопрано Барбарой Хендрикс [Hendricks, p. 1948]) и произведения для фп. в 4 руки (с *Баренбоймом* и *Перайей*), некоторые фортепианные циклы Шумана, скрипичные сонаты Франка и Дебюсси (с К.-В. *Чунг*), поздние пьесы Брамса.

Лурье (Lourié), Артур Винсент (или Артур Сергеевич), собств. Наум Израилевич Лурия (14.5.1892[?], Пропойск, ныне Славгород, близ Могилёва, — 12.10.1966, Принстон, Нью-Джерси). Русский и американский композитор. Поступив в Санкт-Петербургскую консерваторию, вскоре оставил ее, т. к. не испытывал интереса к академическим формам. Молодой Л. был популярной фигурой в кругах санкт-петербургской богемы, дружил с покровителем русского *футуризма* Николаем Кульбиным, поэтами-футуристами и акмеистами, в т. ч. с Ахматовой. В 1914 Л., поэт Бенедикт Лившиц и художник Георгий Якулов выступили с манифестом «Мы и Запад», основная идея которого заключалась в противопоставлении «Востока» — «Западу» (в подтексте — русского футуризма итальянскому). В опубликованной год спустя заметке «К музыке высшего хроматизма» Л. обосновал необходимость обогащения музыки *микрохроматическими интервалами* (термин «высший хроматизм» он позаимствовал у Кульбина) и предложил способ их нотации. Самый смелый из сохранившихся опусов Л. этого периода — посвященный Пикассо фортепианный цикл «Формы в воздухе»; в его графике имитируется внешний облик кубистических картин, свободно-атональный язык ассоциируется с языком *Шёнберга* 10-х опусов, а многослойная фактура, обилие педали и преобладание различных оттенков piano — с *импрессионизмом*. В других ранних пьесах для фп. Л. достаточно откровенно подражал *Скрябину*. В 1918 был назначен на пост заведующего музыкальным отделом в первом правительстве Советской России (см. *Советская музыка*) и поначалу энергично взялся за реформирование концертной жизни и музыкального образования. Столкнувшись с противодействием значительной части музыкантов, он оставил свои начинания, в январе 1921 ушел в отставку, летом 1922 выехал в заграничную командировку и в Россию больше не вернулся. За время пребывания в должности Л. создал, в частности, мелодекламацию «Наш марш» на агитационный текст Маяковского и кантату «В кумирню золотого сна» на стихи Блока, насыщенные религиозной и эротической символикой.

Незадолго до отъезда Л. начал работать над балетом на либретто Ахматовой по мотивам Блока (материалы утеряны).

До 1924 Л. жил в Берлине, где сблизился с *Бузони*, с которым познакомился еще в 1912 (опубликованный тогда же русский перевод текста Бузони «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» повлиял на возникновение идеи «высшего хроматизма»). Затем обосновался в Париже. Дружил со *Стравинским*, переложил для фп. нескольких его партитур. Другим близким человеком для Л., еще в 1912 перешедшего в католичество, стал крупный религиозный философ Жак Маритен (Maritain, 1882—1973). Л. много выступал в печати со статьями о музыке (прежде всего о Стравинском), писал также на религиозно-философские темы, а в 1931 опубликовал книгу о *Кусевицком*. В 1941 эмигрировал в США, где со Стравинским больше не общался (по-видимому, их разрыв произошел в 1939 или 1940), вел малозаметную жизнь. Подобно Стравинскому, Л. тяготел к *пандиатонике* и четко акцентированной ритмике, предпочитал экономную и компактную инструментальную фактуру. Вместе с тем творчество Л. имеет мало общего с *неоклассицизмом;* в зрелой музыке Л. преобладает аскетический модальный стиль, ассоциирующийся со средневековыми духовными песнопениями и, возможно, с такой партитурой Стравинского, как *«Симфонии духовых»* памяти *Дебюсси* (характерны «Литургическая соната», «Духовный концерт», «Погребальные игры в честь Кроноса»). Недостаток ритмического и тембрового разнообразия и тенденция «склеивать» крупную форму из разрозненных фрагментов предопределили невысокий публичный успех музыки Л.: обе его масштабно задуманные симфонии выдержали считанное число исполнений, ни одна из его опер не была поставлена на сцене. Вместе с тем созданный Л. художественный мир наделен сдержанным, неброским своеобразием и отнюдь не лишен внутренней значительности; в нем обнаруживаются проблески юмора и яркие, запоминающиеся экспрессивные жесты (вокальный цикл «Литл-Гиддинг» на стихи из «Четырех квартетов» Т. С. Элиота, отдельные страницы «Камерного концерта» и «Арапа Петра Великого», некоторые вокальные и фортепианные миниатюры). Ряд произведений Л. был воскрешен к концертной жизни в 1990-х, прежде всего благоларя *Кремеру*, а колоритная личность и необычная биография Л. (в частности, его роман с Ахматовой) привлекают специалистов по Серебряному веку и русской эмиграции, а также литераторов.

Муз. театр: «Пир во время чумы», опера-балет в 2 актах по Пушкину (1935); «Арап Петра Великого», опера в 3 актах, либр. Ирины Грэм по мотивам Пушкина (1949—61).

Орк. муз. (осн. произв.): «Наш марш», дух. орк., с декламацией на сл. Маяковского (1918); «Маленькая камерная музыка» (A Little Chamber Music), стр. орк. (1924[?]); 1-я симфония «Диалектическая» (Sinfonia dialectica, 1930); 2-я симфония «Кормчая» (1939); сюита из оперы «Арап Петра Великого» (1961); «Камерный концерт» (Concerto da camera), скр. и стр. орк. (1947).

Для фп.: «Пять хрупких прелюдий» (5 Préludes fragiles, 1908—10); «Эстампы» (Estampes, 1910); 2 поэмы (1912); 4 поэмы (1912—13); «Маски» (Masques, 1913); «Синтезы» (Synthèses, 1914); «Формы в воздухе: Пабло Пикассо» (Formes en l'air: à Pablo Pic… 1915); «Дневной узор» (1915); «Японская сюита» (Suite ja… aise, 1915); 3-я сонатина (1917); «Рояль в детской», 8 пьес (19… франц. назв. Piano Gosse); Токката (1924); «Маленькая сю… (Petite suite, 1924); Жига (1927); др. пьесы.

Др. инстр. муз. (осн. произв.): 1-й стр. квартет (1915); «Во… ская пастораль» (Pastorale de la Volga), гоб., фаг., 2 альта и … (1916); 2-й стр. квартет (1924); Соната для скр. и кб. (19… Сюита для стр. квартета (3-й стр. квартет, 1924); Дивер… мент, скр. и альты (1929); «Флейта сквозь скрипку» (La fl… travers le violin, 1935); «Дифирамбы» (Dithyrambes), фл. (19… «Мим» (The Mime), клар. (1956); «Флейта Пана» (The Flu… Pan), фл. (1957); «Погребальные игры в честь Кроноса» (Fu… Games in Honor of Chronos), 3 фл., фп. и тарелки (1964).

Вок. муз. (осн. произв.): «Четки», 10 романсов, гол. с фп., … Ахматовой (1914); «Греческие песни», гол. с фп., сл. Са… пер. В. Иванова (1914); «Плач Богородицы», м.-сопр. и … трио, дух. стих XIII в. (1915); La dame chante dulcement («… сладостно поет»), 5 рондо, гол. с клав. или фп., сл. Крист… Пезан (1915); «Рождество Богородицы (Апокрифический ст… гол. с фп., сл. М. Кузмина (1915); Corona carminorum sacr… («Венец священных песнопений»), гол. с фп. (1915); «Три с… лых царя», гол. с фп., сл. Блока из Гейне (1915); Рондель, … фп., сл. С. Малларме (1917); 12 хоров на сл. из поэмы Б… «Двенадцать», с фп. (1918); 6 романсов на сл. П. Верлена, … фп. (1912—19); «В кумирню золотого сна», кантата, хор а … pella, сл. Блока (1919); «Болотный попик», гол. с фп., сл. Б… (1919); «Голос музы», чтец и жен. хор, сл. Ахматовой (1919… в обр. для гол., чтеца и стр. квартета); «Триолеты», гол. с … сл. Ф. Сологуба (1920); «Элизиум», 8 романсов, гол. с фп., … Пушкина (1920, 4 романса утеряны[?]); «Узкая лира», 7 ро… сов для гол. с фп., сл. Блока, Пушкина, Лермонтова, Ах… вой и Тютчева (1920—21); «Погребальный плач на смерть … эта», хор и 12 дух., сл. Ахматовой памяти Блока (1921); 2 к… бельные, гол. с фп., сл. ее же (1921); «Песни из Новой ж… Данте» (Canzone de la Vita Nuova de Dante), жен. хор (1921, … обр. для жен. хора и стр.); «Песни о России: коршун», хор… Блока (1921); Improperium, бар., 4 скр. и кб. (1923); «Песн… бойника» (Chant de brigand), бар. с фп. (1926); «Литургич… соната» (Sonata liturgica), жен. хор и кам. орк. (1928); Co… spirituale («Духовный концерт»), тройной хор, фп., медн… литавры, орг. и 10 кб., лат. богослуж. тексты (1929); «Про… сии» (Processions), 2 сопр. с фп., сл. Раисы Маритен (193… es Petrus, хор (1935); «Рождение красоты» (Naissance … beauté), кантата, сопр., 12 сопр. и 4 инстр., сл. Ж. Сюпер… (1937); A Cristo crucificado ante el mar («К Христу, расп… перед морем»), хор (1938); De ordinatione angelorum («О … ангельских»), бар., хор и 5 медн. дух. (1942); «Литл-Гид… (Little Gidding), 4 интонации, тен., дер. дух., тарелка, стр… Т. С. Элиота (1945[?]); сюита из оперы-балета «Пир во … чумы», сопр., хор и орк. (1947); «Анафема» (Anathema), … бар., бас, муж. хор и 8 дух. (1951); «После причастия» … communion), просодия и гимн, 5-гол. жен. хор (1952); «Г… св. Бенедикту Мавру» (Inno a San Benedetto il Moro), тен., … хор и орк. (1949—55); Sybilla dicit, кантата, жен. хор, 2 тр… 2 трбн., тарелки (1964); «Песня гёзов», сопр., м.-сопр. и … рожок, сл. Ахматовой (без даты); Ave atque vale («Здравст… прощай»), бар. с фп., сл. Ф. Ницше (без даты).

Лит. работы: К музыке высшего хроматизма // Стрел… 1915; Скрябин и русская музыка (Пг., 1921); На распут… Стрелец, 3, 1922; Две оперы Стравинского // Версты, 3, …

Koussevitzky and his Epoch («Сергей Кусевицкий и его ...) (New York, 1931); Почему они это сделали? // Новое ...е слово, 1948, 14 марта (отклик на *ждановщину*, перепе... в Сов. муз., 1991, 2); The De-Humanization of Music // ...rts. III/9, 1964—65; Profanation et sanctification du temps ...ернение и освящение времени»), сб. текстов (Paris, ... тексты в сб. Воспоминания о Серебряном веке (М., ... Русский футуризм: теория, практика, воспоминания ...1999); И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами, том III, 1923—1939 (М., 2003, включает письма Л. ...скому и выдержки из статей Л. о Стравинском); др.

...: D. Gojowy. Neue sowjetische Musik der 20er Jahre ..., 1980, рус. пер.: Д. Гойови. Новая советская музыка ...ов [М., 2006]); Б. Кац, Р. Тименчик. Анна Ахматова и ...а (Л., 1989); М. Кралин. Артур и Анна (Л., 1990); И. Не... Из истории русского музыкального авангарда. Артур ...ич Лурье // Сов. муз., 1991, 1; F. Roziner. The Slender ...Artur Lourie and his Music // Bostonia, 8, 1992; D. Gojowy. ...r Lourié und der russische Futurismus (Laaber, 1993); ...ром. Орфический реквием // Нева, 1996, 3; Л. Белякае... ...нская. Эхо Серебряного века (СПб., 1999); И. Вишне... Евразийское уклонение в музыке 1920—1930-х годов ...2005, содержит публикации ряда текстов Л.); И. Воробь... А. Синайская. Композиторы русского авангарда (СПб., ...).

...берт — см. *Ламберт*.

...джж (Langridge), Филип (Гордон) (р. 16.12.1939, ...серст, Кент). Английский певец (тенор). Учился иг... скрипке в Королевской академии музыки (Лон... и лишь в 1962 начал брать уроки пения у Брю...йса (Boyce). Голос Л. наделен характерной для ...их британских теноров слегка назальной (напоми...ей засурдиненную виолончель) окраской, обладает ...ьшой гибкостью и подвижностью и несколько ...ен в верхнем регистре, дикция Л. в высшей степе...четлива, а исполнительская манера, при всей сво...посредственности и выразительности, исключает ...ую аффектацию. Репертуар Л. частично совпадает с ...ертуаром *Пирса*, чьим «наследником» его иногда ...ают: это теноровая музыка (оперные партии и во... ...ые циклы) *Бриттена*, роль Эдипа в *«Царе Эдипе»*, ... Гендель, Lieder Шуберта, английская вокальная ...ссика. Среди других оперных партий, исполненных ... главных сценах мира, — Нерон («Коронация Поп...»), моцартовские Идоменей, Дон Оттавио и Тит («Милосердие Тита»), Логе («Золото Рейна»), Шуйский («Борис Годунов»), Лаца (*«Енуфа»*), Пеллеас, Аарон («Моисей и Аарон»), Том Рэйкуэлл (*«Похождения повесы»*), множество менее значительных характерных пар... Л. участвовал в премьерах ряда английских опер, в ...ч. «Маски Орфея» *Бёртуисла* (заглавная роль). Среди ...ающихся записей с участием Л. — «Милосердие Ти... п/у *Арнонкура*, «Моисей и Аарон» п/у *Шолти*, «Царь ...» п/у *Ливайна* и *Озавы*, «Похождения повесы» ... *Шайи*.

Жена Л. — ирландская певица (меццо-сопрано) Энн ...рри (Murray, p. 27.8.1949, Дублин), известная испол...льница Генделя, Моцарта, Шуберта и др.

Любимов, Алексей Борисович (р. 16.9.1944, Москва). Русский пианист, клавесинист, органист. В 1963—68 учился в Московской консерватории у *Нейгауза* и Льва Наумова (1925—2005). Рано зарекомендовал себя как приверженец новой музыки; первым в СССР сыграл ряд произведений *Шёнберга, Айвза, Стравинского, Кейджа, Булеза, Штокхаузена, Райли* и др. Для Л. писали *Денисов, Губайдулина, Пярт, Сильвестров, Мансурян* и другие композиторы-нонконформисты СССР. Значительное место в репертуаре Л. занимает и музыка XVII—XVIII вв. Он одним из первых в России начал практиковать исполнение музыки прошлого на инструментах соответствующей эпохи и с 1976 организовал в Москве несколько ансамблей *аутентичного исполнения*. Возродил к концертной жизни клавирную музыку русских композиторов доглинкинского периода, пропагандирует творчество современных «постмодернистов», в т. ч. *Мартынова*. Музыкант высокой культуры и твердых творческих принципов, выступает и в более традиционном пианистическом репертуаре, от Моцарта до Брамса, *Дебюсси, Скрябина* и *Рахманинова*. С 1968 (с перерывом) преподает в Московской консерватории; с 1997 — декан созданного по его инициативе факультета исторического и современного исполнительского искусства. Преподает также в зальцбургском Моцартеуме. Инициатор фестиваля современной музыки Альтернатива (проводится в Москве ежегодно с 1988). Многочисленные записи Л. — солиста и ансамблиста — неизменно изысканны и стильны; к его выдающимся работам, помимо опусов названных композиторов XX в., относятся все сонаты Моцарта, отдельные сонаты Бетховена, пьесы Шуберта и Шопена, исполненные на «аутентичных» роялях.

«Любовь-волшебница» — см. *«Колдовская любовь»*.

«Любовь к трем апельсинам». Опера *Прокофьева* в 4 актах (10 картинах) с прологом, соч. 33, либретто композитора по одноименной комедии венецианского драматурга XVIII в. Карло Гоцци в вольной сценической обработке Константина Вогака, Всеволода Мейерхольда и Владимира Соловьева (опубл. 1914). В прологе разворачивается спор между приверженцами четырех театральных жанров — Трагиками, Комиками, Лириками и Пустоголовыми; их разнимают Чудаки, которые в дальнейшем комментируют развитие действия, а иногда и вмешиваются в него. Собственно сюжет — история страдающего ипохондрией юного Принца, чью судьбу разыгрывают в карты добрый маг Челий и злобная Фата Моргана. Последняя заклинает Принца влюбиться в три апельсина; Принц в сопровождении весельчака Труффальдино отправляется на их поиски. Друзьям удается похитить апельсины из кухни великанши Креонты, в каждом апельсине обнаруживается по девушке, две из них умирают в пустыне от жажды, а третья, Нинетта, становится избранницей Принца. По ходу действия посланцы сил зла постоянно мешают героям, но те, не без помощи Чудаков, выходят победителями. Музыка оперы, под стать модернизированной трактовке сюжета, сочетает в себе элементы всех четырех жанров в ироничном преломлении. Замысел оперы по комедии «Л. к т. а.» (с музыкой «ясной, живой и, по возможности, простой») возник у

Прокофьева в апреле 1918, незадолго до его отъезда из Советской России; работа над либретто и музыкой продлилась с конца 1918 до осени 1919. Премьера (во французском переводе под названием L'amour des trois oranges) состоялась 30 декабря 1921 в Чикаго, дирижировал автор. Российская премьера — 18 февраля 1926, Ленинград, Гос. академический театр оперы и балета (ныне *Мариинский театр*), дирижер Владимир Дранишников (1893—1939). Продолжительность музыки - ок. 1 часа 20 минут.

В 1919 Прокофьев составил оркестровую сюиту по опере соч. 33bis, в 6 частях продолжительностью ок. 20 минут: 1. «Чудаки»; 2. «Маг Челий и Фата Моргана играют в карты»; 3. «Марш»; 4. «Скерцо»; 5. «Принц и принцесса»; 6. «Побег» (окончательная редакция 1924, 1-е исполнение — 29 ноября 1925, Париж, дирижер *Кусевицкий*). В 1922 он переложил «Марш» и «Скерцо» для фп. (соч. 33ter). Популярный «Марш» исполняется и в многочисленных неавторских аранжировках.

Людвиг (Ludwig), Криста (р. 21.3.1928, Берлин). Немецкая певица (меццо-сопрано). Дочь оперных певцов, училась у своей матери Эугении Безалла (Besalla). В 1946—52 пела во Франкфурте-на-Майне. В 1954 дебютировала на *Зальцбургском фестивале*, с 1955 на протяжении 30 лет была ведущей солисткой *Венской гос. оперы*. В 1959—90 регулярно пела также в *Метрополитен-опера*, выступала в *Байройте*, *Ковент-Гарден*, других ведущих театрах. Наряду со *Шварцкопф* и *Фишером-Дискау* Л. олицетворяет расцвет немецкой вокальной школы первых послевоенных десятилетий. В искусстве Л. богатство вокальных красок, мастерство фразировки, темперамент и артистизм сочетаются с многообразием художественных интересов. Ей одинаково удавались партии всевозможных (в т. ч. сопрановых) амплуа не только в немецких, но и во французских и итальянских операх; среди ее лучших работ — Керубино, Донна Эльвира, Дорабелла, Леонора («Фиделио»), Адальджиза, Венера, Ортруда, Брангена, Фрика, Вальтраута («Закат богов»), Кундри, леди Макбет, Азучена, Амнерис, Далила, Кармен, Шарлотта, Клитемнестра, Октавиан, Маршальша, Жена красильщика (*«Женщина без тени»*), Юдит (*«Замок герцога Синяя Борода»*). Л. исполнила роль главной героини на премьере оперы *Айнема* «Визит старой дамы» (1971). Ее обширный концертный репертуар включал партии в кантатах и ораториях и романтические Lieder. С конца 1970-х Л. чаще выступала во второстепенных ролях (Ульрика в «Бале-маскараде», миссис Куикли в «Фальстафе», мать Антонии в «Сказках Гофмана», Графиня в «Пиковой даме», Женевьева в *«Пелеасе и Мелизанде»*). Оставила исполнительскую деятельность в 1993 после концертного турне по Европе и США. Непреходящую ценность имеют осуществленные с участием Л. записи п/у *Клемперера* («Дон Жуан», «Фиделио», «Рапсодия» соч. 53 Брамса, *«Песнь о земле»* и песни *Малера*), *Бёма* («Свадьба Фигаро», «Так поступают все женщины», «Тристан и Изольда», «Кавалер розы» [где Л. поет Маршальшу]), *Караяна* («Торжественная месса» Бетховена, «Тристан и Изольда», «Кольцо нибелунга», «Кавалер розы» [с Л. в роли Октавиана], песни Малера), *Шолти* («Тангейзер», «Парсифаль»), *Джулини* (Реквием Верди), *Бернстайна* («Волшебный рог мальчика», 2-я и 3-я симфонии Малера). В многочисленных записях сохранились также ее интерпретации песен Шуберта, Брамса, Вольфа, Малера, Штрауса для голоса с фп. С 1957 по 1971 Л. была замужем за *Берри*.

Автобиогр. ...und ich wäre so gern Primadonna gewesen («...и я была б охотно примадонной...») (Berlin, 1994).

Лютославский (Lutosławski), Витольд (25.1.1913, Варшава, — 7.2.1994, там же). Польский композитор. С детства обучался игре на фп. и скрипке. В 1936 окончил Варшавскую консерваторию по классу фп. Ежи Лефельда (Lefeld, 1898—1980), а год спустя — по классу композиции ученика Римского-Корсакова Витольда Малишевского (Maliszewski, 1873—1939). Вскоре приобрел определенную известность как пианист и композитор, однако в годы 2-й мировой войны и нацистской оккупации был вынужден ограничить свою публичную деятельность игрой на фп. в варшавских кафе, в т. ч. в дуэте с *Панufником*. Из предвоенных произведений Л. сохранились Соната для фп., «Симфонические вариации» для оркестра и Lacrimosa (часть неоконченного Реквиема), из произведений военного времени — популярные «Вариации на тему Паганини» для 2 фп. и песни антифашистского Сопротивления. Музыка Л., созданная в первое десятилетие после войны, тональна и в значительной степени основана на польском фольклоре; стилистически она примыкает к фольклорному направлению в творчестве *Бартока* и *Шимановского*, а также к *неоклассицизму* позднего *Русселя* и отчасти *Стравинского*. Даже в условиях несвободы, вызванной необходимостью подчиняться догмам *социалистического реализма*, композитору удалось создать немало свежих, оригинальных страниц («Маленькая сюита», «Силезский триптих»). Вершины раннего стиля Л. — 1-я симфония, Концерт для оркестра; если первая тяготеет скорее к неоклассицизму (в 1949 она была осуждена как «формалистическая»), то во втором отчетливее выражена связь с народной музыкой. В обеих партитурах проявились черты, получившие развитие в дальнейшем творчестве Л.: виртуозная оркестровка, обилие контрастов, избегание симметричных и регулярных структур, тенденция строить крупную форму по принципу повествования с относительно нейтральной экспозицией, увлекательными поворотами в развертывании «сюжета», нагнетанием напряженности и эффектной развязкой.

В середине 1950-х Л. экспериментировал с элементами *додекафонии* («Траурная музыка»). Тем же периодом датированы 5 песен на слова Казимеры Иллаковичувны, примечательные широким использованием 12-тоновых аккордов или, скорее, *гармонических полей*, колористических определяется соотношением интервалов, складывающихся в целостную вертикаль; аккорды подобного рода, используемые не в серийном контексте, а в правах самостоятельных структурных единиц, играют важную роль во всем позднейшем творчестве Л. Новый этап эволюции Л. начался с *«Венецианских игр»*, завершенных в год 48-летия композитора. Здесь Л. впервые испытал новый метод организации оркестровой фактуры, при котором различные инструментальные партии синхронизированы не полностью. В исполнении ис-

разделов произведения дирижер не участвует; он указывает момент начала раздела, после чего каждый музыкант играет свою партию в свободном ритме следующего знака дирижера. Эту разновидность алеаторики, не влияющую на форму опуса в целом, иногда именуют «алеаторическим контрапунктом». В большинстве партитур Л. 1960—80-х эпизоды, исполняемые в строгом ритме (a battuta, итал. «под палочку [дирижера]»), чередуются с эпизодами в алеаторическом контрапункте (ad libitum, лат. «по желанию»). Эпизоденты ad libitum статичны и инертны, часто ассоциируются с оцепенением, разрушением или хаосом, тогда как активное поступательное развитие осуществляется в разделах a battuta.

Форма по общему композиционному замыслу произведений Л. весьма разнообразны (в каждой очередной партитуре он стремился решать новые задачи), преобладающее место в его зрелом творчестве заняла схема, впервые опробованная в тех же «Венецианских играх», наиболее четко и впечатляюще реализованная в Струнном квартете: первая, меньшая по объему и фрагментная часть служит развернутым вступлением ко второй части, насыщенной целеустремленным движением, кульминационная точка которого достигается незадолго до конца произведения. Части Струнного квартета в соответствии с их драматургической функцией, названы Introductory Movement (англ. «вступительная часть») и Main Movement («главная часть»). В большем или меньшем объеме та же схема воплощена во 2-й симфонии, где 1-я часть озаглавлена Hésitant (франц. «колеблясь»), 2-я — Direct («прямолинейно»). На модифицированных или усложненных вариантах той же схемы основаны также *«Книга для оркестра»*, Концерт для виолончели с оркестром, *«Прелюдии и фуга»*, более опосредованно — *Mi-parti* и 3-я симфония. Зрелый гармонический язык Л. глубоко индивидуален и основывается на виртуозной работе с 12-тоновыми «полями» и выделенными из них конструктивными интервалами и аккордами (ср. нотный пример к статье *Гармония*). Начиная с Концерта для виолончели в музыке Л. возрастает роль протяженных, экспрессивных мелодических линий (см. нотный пример к статье *Мелодия*), поздней усиливаются элементы гротеска и юмора (Novelette, финал Двойного концерта для гобоя и арфы, *«Цветы и песнесказки»*). Гармоническое и мелодическое письмо Л. исключает функциональные тональные тяготения, но допускает т. н. тоникализацию — выделение того или иного тона на «привилегированную» роль локального полюса притяжения (своего рода «мини-тоники»), о чем свидетельствуют указанные выше примеры. Некоторые крупные поздние опусы ассоциируются с жанровыми моделями инструментальной музыки романтизма; так, в 3-й симфонии — наиболее масштабной из всех оркестровых партитур композитора — оригинально претворен принцип монументальной одночастной монотематической композиции, Концерт для фп. с оркестром продолжает линию блестящего пианизма «большого стиля». К позднему периоду относятся и три произведения под общим названием «Цепи». В первой и третьей «Цепях» существенную роль играет принцип «сцепления» (частичного взаимного наложения) коротких разделов, различающихся по фактуре, тембровым и мелодико-гармоническим характеристикам (аналогичным образом связываются друг с другом прелюдии из более раннего цикла Л. «Прелюдии и фуги»). С точки зрения формы более традиционна «Цепь-2» — по существу, четырехчастный скрипичный концерт (медленное вступление и 3 части, чередующиеся по схеме «быстро—медленно—быстро», причем обе быстрые части исполняются a battuta, а обе медленные — преимущественно ad libitum). Все вокально-оркестровые опусы Л. 1960—80-х — *«Три стихотворения Анри Мишо»*, *«Вытканные слова»*, *«Пространства сна»* и «Песнецветы и песнесказки» — созданы на стихи франкоязычных поэтов-сюрреалистов: художественному мировоззрению композитора была близка характерная для сюрреализма многозначность и неуловимость смыслов.

Музыка Л. наделена концертным блеском, в ней ярко выражен виртуозный элемент. Неудивительно, что с композитором охотно сотрудничали выдающиеся артисты. Среди первых интерпретаторов произведений Л. — *Пирс* («Вытканные слова»), *Ласаль-квартет* (Струнный квартет), *Ростропович* (Концерт для виолончели, Novelette, «Захеровская вариация»), Х. и У. *Холлигер* (Двойной концерт), *Фишер-Дискау* («Пространства сна»), *Шолти* (3-я симфония), *Цукерман* (Партита для скрипки и фп.), *Муттер* («Цепь-2», оркестровая версия Партиты), *Цимерман* (Концерт для фп.). Сам Л. выступал как дирижер с исполнением собственной музыки. С 1962 читал лекции и вел классы композиторского мастерства в разных странах.

Орк. муз.: «Симфонические вариации» (1938); 1-я симфония (1947); Увертюра, стр. орк. (1949); «Маленькая сюита» (Mała suita), кам. орк. (1950); Концерт для орк. (1954); «Танцевальные прелюдии» (Preludia taneczne), клар. и кам. орк., обр. произв. для клар. и фп. (1955); «Траурная музыка» (Muzyka żałobna) памяти Бартока, стр. орк. (1958); 3 постлюдии (1959—60); «Венецианские игры» (Jeux vénitiens), кам. орк. (1961); 2-я симфония (1967); «Книга для оркестра» (Livre pour orchestre, 1968); Концерт для влч. с орк. (1970); Mi-parti (1976); Novelette (1979); Двойной концерт для гоб., арфы и кам. орк. (1980); Grave, влч. и стр. орк., обр. произв. для влч. и фп. (1982); 3-я симфония (1981—83); «Цепь-2» (Chain 2), диалог для скр. с орк. (1985); «Цепь-3» (Chain 3, 1986); Концерт для фп. с орк. (1988); Партита для скр. с орк., обр. произв. для скр. и фп. (1988); Интерлюдия (для исполнения между «Цепью-2» и Партитой для скр. с орк. в одном концерте, 1989); 4-я симфония (1992).

Вок. муз.: Lacrimosa, сопр., хор и орк. (1937); «Силезский триптих» (Tryptyk śląski), сопр. и орк., сл. нар. (1951); 5 песен на сл. К. Иллакович, м.-сопр. и фп. (1957, обр. для м.-сопр. и кам. орк. 1958); «Три стихотворения Анри Мишо» (Trois poèmes d'Henri Michaux), хор, дух., уд. (1963); «Вытканные слова» (Paroles tissées), тен. и кам. орк., сл. Ж.-Ф. Шабрёна (1965); «Пространства сна» (Les espaces du sommeil), бар. и орк., сл. Р. Десноса (1975); «Песнецветы и песнесказки» (Chantefleurs et Chantefables), сопр. и орк., сл. его же (1990); песни для гол. с фп., в т. ч. дет., массовые, эстрадные (в основном 1956—63) и шуточные.

Для фп.: Соната (1934, не опубл.); «Вариации на тему Паганини», 2 фп. (1941, версия для фп. с орк. 1977); «Народные ме-

лодии» (Melodie ludowe, 1945); «Буколики» (Bukoliki), 5 пьес (1952); др. миниатюры.

Др. инстр. муз. (до 14 исполн.): Трио, гоб., клар., фаг. (1945); «Танцевальные прелюдии» (Preludia taneczne), клар. и фп. (1954); Стр. квартет (1964); «Прелюдии и фуга» (Preludia i fuga), 13 стр. (1972); «Захеровская вариация» (Sacher Variation), влч. соло (1975); «Эпитафия», гоб. и фп. (1979); «Мини-увертюра» (Mini-Overture), квинтет медн. дух. (1982); Grave, влч. и фп. (1981); «Цепь-1» (Chain 1), 14 инстр. (1983); Партита, скр. и фп. (1984); «Слайды» (Slides), 11 солистов (1988); Subito, скр. и фп. (1992); фанфары и др. миниатюры.

Муз. к спект. и радиопостановкам (до 1960).

Лит.: S. Jarociński. Witold Lutosławski: materialy do monografii (Kraków, 1967); O. Nordwall, ed. Lutosławski (Stockholm, 1968); T. Kaczyński. Rozmowy z Witoldem Lutosławskim (Kraków, 1972, 2/1993); B. Pociej. Lutosławski a wartość muzyki (Kraków, 1976); S. Stucky. Lutosławski and his Music (Cambridge, 1981); Witold Lutosławski // Musik-Konzepte, 71—73 (1991); T. Kaczyński. Lutosławski: życie i muzyka (Warszawa, 1994); C. Bodman Rae. The Music of Lutosławski (London, 1994, 3/1999); Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания (М., 1995); M. Homma. Witold Lutosławski: Zwölfton-Harmonik, Formbildung, 'aleatorischer Kontrapunkt' (Köln, 1996); J. Paja-Stach. Lutosławski i jego styl muzyczny (Kraków, 1997); Z. Skowron, ed. Lutosławski Studies (Oxford, 2000); D. Gwizdalanka, K. Meyer. Lutosławski, t. I—II (Kraków, 2003—04).

Люцернский фестиваль (Международный музыкальный фестиваль, Люцерн [Internationale Musikfestspiele Luzern], Швейцария). Ежегодный летний фестиваль, основан в 1938 по предложению *Ансерме* как альтернатива оказавшемуся под контролем нацистов *Зальцбургскому фестивалю;* в первом фестивале, помимо Ансерме, участвовали *Тосканини, Менгелберг, Вальтер* и Ф. *Буш*. В 1940 фестиваль не проводился. Л. ф. — одно из самых престижных и дорогостоящих музыкальных празднеств Европы. В его программах — выступления приглашенных оркестров и дирижеров (среди регулярно сотрудничавших с ним звезд — *Фуртвенглер* [1944—54, с перерывом], *Захер* [1944—92], *Караян* [1948—88]), камерные концерты, классы высшего исполнительского мастерства, выставки. С 1956 в Л. ф. участвует камерный оркестр Люцернские фестивальные струнные (Festival Strings Lucerne), основанный известными скрипачами Рудольфом Баумгартнером (Baumgartner, 1917—2002, художественный руководитель фестиваля в 1969—80) и Вольфгангом Шнайдерханом (Schneiderhan, 1915—2002). С 1970 организуются специальные программы новой музыки. С 1992 проводятся также Люцернские пасхальные фестивали. Художественный руководитель Л. ф. с 1998 — Михаэль Хефлигер, сын Э. *Хефлигера*. В 2003 по инициативе *Аббадо* был основан новый Люцернский фестивальный оркестр.

Лядов, Анатолий Константинович (11.5.1855, Санкт-Петербург, — 28.8.1914, Полыновка, ныне Новгородской области). Русский композитор, сын известного в Санкт-Петербурге оперного и балетного дирижера Константина Николаевича Л. (1820—1871). Учился у Римского-Корсакова в Санкт-Петербургской консерватории, с 1878 преподавал там же теоретические предметы и композицию (среди учеников — *Мясковский, Асаф[ьев], Дешевов, Щербачев, Прокофьев,* классики новой сове[тской] музыки Лазарь Саминский [1882—1959] и Мих[аил] Гнесин [1883—1957]). В 1870-х был связан с Мог[учей] кучкой, с 1880-х — с т. н. Беляевским кружком. Обл[адал] значительным профессиональным авторитетом и у[важением] терством, но из-за хронической апатии и неуверен[ности] сти в себе не сумел реализовать свой творческий по[тен]циал: все наследие Л. ограничивается миниатюр[ами]. Подобно Римскому-Корсакову, тяготел к русской с[казо]зочно-фантастической тематике; характерны вдох[новен]ленные фольклорными образами симфонические [поэ]сы «Баба-Яга» («картинка к русской народной сказ[ке]» 1904), «Волшебное озеро» («сказочная картинка», 1[909]) и «Кикимора» («народное сказание», 1909). Попул[ярны] также некоторые его фортепианные пьесы (прежде [всего] го «Музыкальная табакерка», 1893) и оркестровая сю[ита] «Восемь русских народных песен» (1906). Имея в [виду] склонность Л. к русскому фольклору и архаике и его [умение] живописать средствами оркестра гротескные и [фан]зрачные картины, *Дягилев* заказал ему балет «Жар-[пти]ца» для своего парижского сезона 1910 года, но, убе[див]шись в неспособности Л. сосредоточиться на раб[оте], передал заказ молодому *Стравинскому* (последний к[ак] му времени был известен преимущественно оркес[тро]выми миниатюрами «Фантастическое скерцо» и «Ф[анта]ерверк», созданными, скорее всего, под непосредс[твен]ным влиянием Л.). Творческий путь Л. завершился к[ан]кестровыми пьесами «Из Апокалипсиса» (1912–[13]: «Скорбная песнь» (1914, фрагмент неосуществле[нной] сюиты по М. Метерлинку). В обеих затрагивается с[ам]вая трагическая нота; «Скорбная песнь» — достат[очно] смелый для своего времени образец расширенно[й то]нальности (судя по ней, Л. не остался равнодушен к [но]моническим открытиям *Скрябина*). Л. выступал [как] симфонический дирижер, исполняя преимущест[венно] русскую музыку (в частности, провел премьеру 2-[й сим]фонии Скрябина, 1902).

Лит.: М. Михайлов. А. К. Лядов: очерк жизни и твор[чества] (Л., 1961, 2/1985); D. Eberlein. Anatolij K. Ljadov: Leben, [Werk] Musikanschauung (Köln, 1980).

Лятошинский, Борис Николаевич (3.1.1895, Житом[ир] — 15.4.1968, Киев). Украинский композитор. Учил[ся у] *Глиэра* в Киевской консерватории. В 1920-х был л[идер]ром украинского отделения *АСМ*. Его творчество э[того] периода тяготеет к *экспрессионизму* и отмечено з[нач]ным влиянием гармонического языка позднего *Ск[ряби]на* (примечательна трехчастная Соната для скрип[ки] фп.). Тогда же Л. осуществил свои первые значите[льные] опыты по интеграции фольклорных напевов в конт[екст] симфонической формы («Увертюра на четыре укр[аинс]ские темы»). В дальнейшем освоил монументаль[ный] стиль, укорененный в русском романтизме и соче[тающ]ий экспрессивное хроматическое письмо с элем[ент]ми фольклорной или архаической диатоники. В э[том] стиле выдержаны две наиболее значительные раб[оты] Л. — опера (музыкальная драма) «Золотой обруч» по [по]вести Ивана Франко «Захар Беркут» и трехчастная [сим]фония, тематизм которой частично заимствов[ан из] оперы. Со временем Л. вынужденно стал писать пр[ежде]

[illegible]роднее» (характерен «Украинский квинтет»), что, [illegible]. не спасло его от жестокой критики в период [illegible]щины; его стилистически смелые и оригиналь[illegible]произведения 1920–30-х длительное время замал[illegible]лись. Отдельные опусы Л. последнего десятилетия [illegible]нены в относительно сложной манере, напоми[illegible]й о его прежнем творчестве (хоры на слова Фета, [illegible]фония).

[illegible] до конца жизни (с перерывами на время рабо[illegible]сковской консерватории, 1935—37 и 1941—44) [illegible]преподавал в Киевской консерватории, где создал [illegible]ую композиторскую школу. Его учениками были [illegible]е украинские нонконформисты 1960-х — Лео[illegible]рабовский (р. 1935), Виталий Годзяцкий (р. 1936) [illegible]*нестров.*

[illegible]: «Золотой обруч», в 4 актах, либр. Я. Мамонтова по [illegible]ранко (1929, пост. 1930, Одесса, Киев и Харьков, окон[illegible]. пост. 1970, Львов); «Щорс», в 5 актах, либр. И. Кочер[illegible]. Рыльского (1937, пост. 1938, Киев, окончат. ред. под [illegible]«Полководец» пост. 1970, Киев).

[illegible]. муз. (осн. произв.): 1-я симфония A (1919); «Фантасти[illegible]марш» (1920); «Увертюра на четыре украинские темы» [illegible]; 2-я симфония (1936, 2/1940); 3-я симфония h (1951, [illegible]; «Славянский концерт», фп. и орк. (1953); «Гражина», баллада (1955); «На берегах Вислы», симф. поэма (1958); «Польская сюита» (1961); «Славянская увертюра» (1961); 4-я симфония b (1963); «Лирическая поэма» (1964); 5-я симфония («Славянская», 1966); «Славянская сюита» (1968); «Торжественная увертюра» (1967).

Хор. муз. (осн. произв.): «Торжественная кантата», сл. М. Рыльского (1939); «Завещание», сл. Т. Шевченко (1939); хоры на сл. Шевченко (1949—51) и Фета (1961).

Для гол. с фп.: романсы на сл. П. Верлена, И. Северянина, К. Бальмонта, О. Уайлда и П. Б. Шелли (1923—24); др. романсы и песни; обр. нар. песен.

Др. инстр. муз. (осн. произв.): 1-й стр. квартет (1915); 8 прелюдий, фп. (1920—43); 2-й стр. квартет (1922); 1-е фп. трио (1922); 1-я фп. соната (1924); «Отражения», 7 пьес для фп. (1925); 2-я соната для фп. («Соната-баллада», 1925); Соната для скр. и фп. (1926); 3-й стр. квартет (1928); 2-е фп. трио (1941); «Украинский квинтет», фп. и стр. (1942, 2/1945); 4-й стр. квартет (1943); «Сюита на украинские народные темы», стр. квартет (1944).

Муз. к спект. и фильмам.

Лит.: Б. Лятошинский. Воспоминания, письма, материалы, в 2 томах (Киев, 1985, 1986); Б. Лятошинский, сб. ст. (Киев, 1987); М. Копица. Симфонии Б. Лятошинского: эпоха, коллизии, драматургия (Киев, 1990).

М

Ма (Ма), Йо-Йо (р. 7.10.1955, Париж). Американский виолончелист китайского происхождения. Учился игре на скрипке под руководством своего отца, композитора и дирижера, и в возрасте 5 лет впервые выступил публично. Вскоре стал играть на виолончели. В 1962 семья М. обосновалась в Нью-Йорке. В 1964—71 М. учился в Джульярдской школе у *Роуза*. К 16 годам успел снискать репутацию одного из самых многообещающих молодых инструменталистов, но сольную карьеру начал только в 1976, по окончании Гарвардского университета. В репертуаре М. всесторонне представлены как сольная и ансамблевая классика, так и новая музыка, в т. ч. произведения, созданные специально для М. такими композиторами, как *Картер, Грубер, Тан Дун* и др. Широкую известность приобрел сонатный дуэт М. и пианиста Эмануэля Акса (Ах, р. 1949); их частым партнером был *Стерн*. М. исполняет камерную музыку и со многими другими выдающимися инструменталистами, сотрудничает с дирижерами-«звездами» и мастерами *аутентичного исполнения* барочной музыки, но своей всемирной популярностью он обязан прежде всего выступлениям с артистами, далекими от академической традиции, — джазовыми и рок-музыкантами, исполнителями легкой, фольклорной и традиционной восточной музыки. В 1998 по инициативе М. стартовал масштабный проект «Шелковый путь», объединивший музыкантов из стран, расположенных между Китаем и Средиземноморьем, и призванный служить взаимному обогащению различных культур; в рамках этого проекта было создано несколько десятков музыкальных произведений. Предмет особого увлечения М. — сольные сюиты Баха; он неоднократно записывал их на диски, а в 1990-х снял цикл посвященных им фильмов в сотрудничестве с известными режиссерами.

Маазель (Maazel), Лорин (Варенкоув) (р. 6.3.1930, Нёйи-сюр-Сен, близ Парижа). Американский дирижер, скрипач, композитор. Учился в Лос-Анджелесе и Питтсбурге. В 1939 выступил как дирижер с *Нью-Йоркским ФО*, 2 года спустя — с СО Нац. радиокорпорации (оркес *Тосканини*, который высоко оценил талант юного В 1945 дебютировал в Питтсбурге как скрипач. Зр дебют М.-дирижера состоялся в 1953 в Катании. П этого он быстро приобрел европейскую известнос 1960 первым из американских дирижеров выступ *Байройте*. Работал художественным руководител *мецкой оперы* в Берлине (1965—71) и *Венской гос.* (1982—84), возглавлял оркестр Берлинского радио (1 70), *Кливлендский оркестр* (1972—82), *Питтсбургск* (1988—96), Нац. оркестр Франции (1988—90), СО *варского радио* (1993—2002). С 2002 — главный дир Нью-Йоркского ФО. Выступает и как приглаше дирижер, в т. ч. с *Берлинским ФО, Венским ФО, Ч ским СО* и в театре *Ла Скала*. Подобно многим др дирижерам-«звездам», М. часто критикуется за чрез ную расчетливость и холодную отшлифованность терпретаций. Тем не менее его лучшим работам — а прежде всего романтическая музыка крупных фо широкого дыхания (оперы Верди, *Пуччини, Шт* симфоническое творчество Брукнера, Франка, Бр Чайковского, *Малера*, Штрауса, *Сибелиуса, Рахман* и классика XX в. (*Барток, Стравинский, Равель, Прокофьев* и др.) — невозможно отказать в масшт сти, артистизме и незаурядной выразительной силе. первый исполнитель ряда произведений совреме композиторов, в т. ч. *Даллапикколы* (опера «Улисс», Берлин), *Берио* (опера «Король слушает», 1984, З бург), *Дютийё, Щедрина, Пендерецкого*. Среди про дений М. – опера «1984» по одноименной антиу Джорджа Оруэлла (2005, Лондон, *Ковент-Гарден*).

«Мавра». Одноактная (продолжительностью не бо получаса) комическая опера *Стравинского* на либре созданное Борисом Кохно по поэме Пушкина «До Коломне» почти без использования оригинального кинского текста (но с включением фрагментов из др гих произведений поэта). Начата летом 1921, завер 7 марта 1922 (по существу последнее произведение

ского периода творчества Стравинского). Посвяще-
мяти Глинки, Пушкина и Чайковского» — художе-
, олицетворивших близкую Стравинскому «за-
ческую» линию в русской культуре. В оркестре
на первый план выдвинуты духовые (3.3.3.2. —
.1), высокие струнные ограничены двумя скрипка-
и альтом, из других инструментов представлены
литавры, виолончели и контрабасы. Звучание
для духовых, в сочетании с частым, слегка утриро-
м подчеркиванием акцентов на сильных долях,
ируется со старомодной бытовой музыкой в ис-
ки военного оркестра (сам Стравинский нахо-
тембровом колорите «М.» нечто «джазовое»). Пре-
(в рамках очередного сезона труппы *Дягилева*) —
1922, *Парижская опера*, дирижер Гжегож Фи-
рг (Fitelberg, 1879—1953), режиссер Бронислава
ская, декорации и костюмы Леопольда Сюрважа
е). Опера, воспринятая в основном как малозна-
ное «пастиччо», не имела успеха и доныне звучит
большинства других сценических произведений
нского; между тем композитор до конца жизни
«М.» одной из своих лучших работ. В качестве
ртного номера (в т. ч. под названиями «Русская
» и «Песня русской девушки») популярна ария
и, юмористически стилизованная в духе «чувст-
ного» русского романса; Стравинский обрабо-
для голоса с малым оркестром, голоса с фп.,
ки с фп. (в сотрудничестве с *Душкиным*, 1937) и
чели с фп. (в сотрудничестве с Дмитрием Мар-
м, 1951).

(Магалофф, Magaloff), Никита (8.2.1912,
-Петербург, — 26.12.1992, Веве). Швейцарский
ст родом из России. Семья М. эмигрировала в
М. учился в Парижской консерватории у Изидора
па (Philipp, 1863—1958); еще студентом он обра-
себя внимание *Равеля* и *Прокофьева*, у которого
уроки композиции. Блестящий виртуоз и интер-
тор с тонким вкусом и незаурядным творческим
жением, концертировал в разных странах, испол-
ирный репертуар, в котором преобладали Шо-
(М. записал все его произведения), Шуман, Лист,
классика. Выступал в ансамблях, в т. ч. с *Сигети*
енат на его дочери), *Фурнье*, *Гримьо*. Преподавал,
в Женевской консерватории (1949—59); у М. учи-
известные пианистки Ингрид Хеблер (Haebler,
), *Аргерич*, Мицуко Утида (Uchida, p. 1948).

гаскарские песни» (Chansons madécasses). Вокаль-
икл *Равеля* для сопрано (или баритона), флейты,
чели и фп. на слова Эвариста Парни (Parni, 1753—
из одноименного сборника стихотворений в прозе
1787). Верлибры Парни, чрезвычайно популяр-
рубеже XVIII и XIX веков, в т. ч. в России, будто
сованы на подлинных образцах малагасийской
сности; в них запечатлены образы «естественной»
людей, не испорченных цивилизацией, разраба-
ются характерные для творчества Парни эротиче-
отивы, затрагивается также тема угрозы, исходя-
белых. В цикле Равеля, созданном в 1925—26, ис-
ованы три из 12 стихотворений Парни: «Нагандо-
ве! О прекрасная Нагандове!» (Nahandove, ô belle Nahandove! — любовный гимн, где чувственность текста умеряется, как обычно у Равеля, сдержанностью музыкальной экспрессии), «Aya! Aya! Опасайтесь белых, обитатели побережья» (Aoua! Aoua! Méfiez-vous des Blancs, habitants du rivage, — суровая песня предостережения, где воинственный клич «aya!» добавлен Равелем) и «Как сладко спать в прохладной тени, // Когда долину зной палит»[1] (Il est doux de ce coucher durant la chaleur — умиротворенный монолог царька, окруженного своим гаремом; отдельными оборотами музыка этой песни живо напоминает начальную Пастораль из Сонаты *Дебюсси* для флейты, альта и арфы [1915]). Для передачи экзотического колорита используются, в частности, такие средства, как соединение тонально чуждых диатонических мелодий, дающее слегка «терпкую» звучность (ср. пример 3 к статье *Битональность* — начало 3-й песни), тяжелые остинатные удары в низком регистре, имитирующие бой африканских барабанов (во 2-й песне), pizzicati, напоминающие звучание более легких бонго или томтомов (в середине 3-й песни). Примерная продолжительность песен — 5, 4 и 3,5 минуты. Первое исполнение — 8 мая 1926, Рим, зал Американской академии, *Батори*, М. Бодуэн (Baudouin), Ганс Киндлер (Kindler) и *Казелла*.

«Мадам Баттерфлай» (Madama Butterfly). Опера («японская трагедия») *Пуччини* на либретто Джузеппе Джакозы (Giacosa) и Луиджи Иллики (Illica) по пьесе американского драматурга Дэвида Беласко (Belasco) «Гейша», основанной на рассказе Джона Лютера Лонга (Long) «Госпожа Бабочка» (Madame Butterfly, опубл. 1898) о трагически верной любви юной гейши из Нагасаки к американскому офицеру, а с более широкой точки зрения — о несовместимости культурных традиций Запада и Востока. Подобно двум предыдущим (созданным еще в XIX в.) операм Пуччини, «Богеме» и «Тоске», «М. Б.» объединяет «демократические» достоинства, рассчитанные на быстрый и устойчивый успех у широкой публики (душераздирающий сюжет, яркий экзотический антураж, наличие нескольких «ударных» номеров, главные из которых — ария Баттерфлай Un bel dì vedremo, «колыбельный» хор, поющий без слов закрытым ртом, и сцена прощания героини с сыном перед ее ритуальным самоубийством), с исключительно высоким качеством тонкой композиторской работы: по-импрессионистски изысканными гармоническими и инструментальными красками (в т. ч. ориентального «наклонения»), ненавязчиво, но четко и последовательно проведенной системой лейтмотивов, виртуозно выполненной полифонией и т. п. Первоначальная редакция оперы — в 2 актах; ее премьера, состоявшаяся 17 февраля 1904 в *Ла Скала* п/у Клеофонте Кампанини (Campanini, 1860—1919), с участием Розины Сторкьо (Storchio, 1876—1945) в заглавной роли, была провалена клакой противников Пуччини и его издателя Джулио Рикорди. 28 мая того же года «М. Б.», также п/у Кампанини и с участием Сторкьо, с большим успехом прошла в Брешии. Для постановки в парижской *Опера-комик* (премьера — 28 декабря 1906) Пуччини несколько сократил 1-й акт, разделил

[1] Перевод К. Батюшкова.

2-й акт на два и внес ряд других изменений; опера обычно исполняется в трехактной версии. В России шла также под названием «Чио-Чио-сан» («Госпожа Бабочка» по-японски).

Мадерна (Maderna), Бруно (21.4.1920, Венеция, — 13.11.1973, Дармштадт). Итальянский композитор и дирижер. С детства выступал как скрипач, в 12 лет дирижировал оркестром *Ла Скала*. Учился в консерваториях Рима и Венеции (в т. ч. у *Малипьеро*, 1942—43), после войны совершенствовался под руководством *Шерхена*, который привил М. интерес к *додекафонии*. С 1949 произведения М. регулярно исполнялись в *Дармштадте*, где он вскоре обосновался и с 1954 до конца жизни преподавал на летних курсах новой музыки. Вел также курсы современной композиции в Милане, зальцбургском Моцартеуме, Дартингтоне (Англия), Роттердаме, *Тэнглвуде*, Джульярдской школе (Нью-Йорк). Среди учеников М. — *Донатони*, *Ноно*, *Синополи*. Во многом благодаря влиянию М. в Италии первых послевоенных лет сложился круг приверженцев *авангарда*. В своих ранних произведениях М. подражал *неоклассицизму* Малипьеро, затем *Шёнбергу*, однако в 1950-х он, подобно *Берио* (с которым был дружен), пришел к более оригинальной манере, сочетающей свободное использование *серийной техники*, контролируемую *алеаторику*, нетрадиционные способы инструментальной игры и другие авангардные приемы с элементами итальянской мелодичности, иногда также с фольклорными мотивами и вкраплениями современных танцевальных ритмов. В 1954 М. и Берио основали в Милане одну из первых в Европе студий *электронной музыки;* созданными в ней композициями (Continuo и др.) М. внес значительный вклад в развитие ранней электронной музыки. Самое масштабное произведение М. — театральный проект «Гиперион», включающий ряд относительно самостоятельных вокально-инструментальных, инструментальных и электронных пьес, вдохновленных знаменитым романом Фридриха Гёльдерлина (центральная идея «Гиперион» в трактовке М. — конфликт поэта и «машины», т. е. массы, толпы). Своеобразный мелодический дар М. впечатляюще проявился в его трех концертах для гобоя с оркестром (написаны для немецкого виртуоза Лотара Фабера [Faber, p. 1922] и наиболее выразительно воплощают идею «абсолютной мелодии», генетически связанную с античным «дионисийским» язычковым инструментом авлосом — предком гобоя) и «Большой авлодии» для флейты и гобоя с оркестром. Экспрессивными атональными мелодиями богаты и крупные оркестровые партитуры М. последнего периода — «Аура» и «Биограмма», вдобавок свидетельствующие о незаурядном тембровом воображении композитора. Свой творческий путь М. завершил оперой «Сатирикон» — эклектичной, не богатой оригинальным материалом фантазией по мотивам романа Петрония. Как дирижер, М. не слишком заботился о популяризации своего творчества и более охотно исполнял произведения коллег (провел премьеры опусов *Ноно*, *Штокхаузена*, *Ксенакиса*, *Сильвестрова* [3-я симфония] и др.), классику XX в., музыку прошлого от Монтеверди до Брамса, *Малера* и *Дебюсси*. Памяти М. посвящены произведения Берио («Покой» для голоса и 22 инструменталис… *Булеза* (*«Ритуал»*), Донатони (оркестровый «Ду… Бруно»).

Муз. театр: «Макбет», (Macbeth), балет, либр. А. М… по Шекспиру (1962); «Гиперион» (Hyperion), «поэзия в … зрелища», либр. М. и В. Пюхера по Ф. Гёльдерлину, фо… Г. Г. Хельмса (пост. 1964, Венеция; последующие ред. … 1966, 1968, 1969); «Сатирикон» (Satyricon), одноакт. опера… М. и И. Штрасфогеля по Петронию на англ., франц., … лат. яз. (1973, Шевенинген).

Для орк.: Интродукция и пассакалья Lauda Sion Sal… (1942); Концерт для 2 фп. и инстр. анс. (1948); Комп… № 1 (1949); Композиция № 2 (1950); Импровизация № 1 … Импровизация № 2 (1953); «Композиция в трех частях» … posizione in tre tempi, 1954); Концерт для фл. с орк. (195… вертисмент (1957); Концерт для фп. с орк. (1959); 1-й ко… для гоб. с орк. (1962); Entropia I, II, III, Dimensioni III, IV… per Diotima, орк. фрагм. «Гиперион» (1963—69); «Ама… ренада № 6)» (Amanda [Serenata VI]), кам. орк. (1966); 2-… церт для гоб. с орк. (1967); «Перекресток» (Quadrivium)… ника и 4 орк. группы (1969); Концерт для скр. с орк. … «Большая авлодия» (Grande aulodia), фл., гоб. и орк. … «Джульярдская серенада (Свободный темп-2)» (Juilli… nade [Tempo libero II]), мал. орк., магн. (1971); «Аура… 1972); «Биограмма» (Biogramma, 1972); «Религиозн… (Giardino religioso), мал. орк. (1972); 3-й концерт для го… (1973).

Вок. муз.: Реквием для солистов, хора и орк. (1946); «… творения Верлена» (Liriche su Verlaine), сопр. и фп. … «Три греческих стихотворения» (Tre liriche greche), сопр… инстр. анс. (1948); «Этюды для „Процесса" Кафки» (S… 'Il processo' di Kafka), сопр., чтец, орк. (1950); «Четыре п… (Quattro lettere), кам. кантата для сопр., баса и кам. о… разных авт. (1953); «Ария» (Aria), «Гиперион» (Hyp… Hyperion II, Hyperion III, сопр., фл. и орк., сл. Ф. Гёль… (1964—66); «Жесты» (Gesti), хор и орк., сл. Гёльдер… «Гипериона», 1969); Сюита, 2 фл., гоб., сопр., хор, о… У. Х. Одена, Ф. Гарсиа Лорки и Гёльдерлина (из «Гипер… 1969); «Излучение» (Ausstrahlung), жен. гол., фл., гоб… магн., сл. персидских поэтов (1971); «Весь мир — театр» … World's a Stage), хор, сл. Шекспира (1972); «Венеци… дневник» (Venetian Journal), тен., мал. орк., магн., сл. Д… по Дж. Босуэллу (1972).

Др. инстр. муз.: Стр. квартет (1946); Серенада, 11 … (1946); «Фантазия и фуга на тему BACH», 2 фл. (1949); … ка в двух измерениях» (Musica su due dimensioni), фл., т… магн. (1952, последняя ред. 1963); «Дивертисмент в д… тях» (Divertimento in due tempi), фл. и фп. (1953); Се… [№ 2], 11 инстр. (1954, 2/1957); Стр. квартет в 2 частях… Серенада № 4 (Serenata IV), фл., инстр. анс., магн. … Honeyrêves («Сладкие грезы»), фл. и фп. (1962); «Для … ны» (Per Caterina), скр. и фп. (1963); «Аулодия для Лота… lodia per Lothar), гоб. д'амур, гит. ad lib. (1965); «Посвя… (Widmung), скр. (1967); «Серенада для Клаудии» (Sere… Claudia), скр., клав. (1968); «Серенада для спутника» (Se… per un satellite), инстр. анс. (1969); Dialodia, 2 фл. или … (1971); «Пьеса для Иври» (Pièce pour Ivry), скр. (1971); … (Solo), гоб., гоб. д'амур, англ. рожок, волынка (1971); Vi… ola d'amore), альт (тж. виоль д'амур) (1971); «И за… después), гит. (1971); «Серенада для Тини» (Ständchen f… скр. и альт (1972).

: «Ряды и структуры» (Sequenze e strutture, 1954); ст города» (Ritratto di città, 1954, в соавт. с Берио); Нок- 1956); «Синтаксис» (Syntaxis, 1957); Continuo (1958); Di- II (из «Гипериона», 1960); Серенада № 3 (Serenata III, «Смех» (Le rire, из «Гипериона», 1962); «От А до Я» A to Z, 1969); «Свободный темп-1» (Tempo libero I, 1970). для кино, радио и ТВ, в т. ч. радиоопера «Дон Перлим- (Don Perlimplín), либр. М. по Гарсиа Лорке (1962). произв. комп. XVI—XVII вв. и Шуберта.

: M. Mila. Maderna musicista europeo (Torino, 1976); . R. Dalmonte, a c. di. Studi su Bruno Maderna (Milano, R. Fearn. Bruno Maderna (London, 1990).

(Masur), Курт (р. 18.7.1927, Бриг, ныне Бжег). кий дирижер. Учился в Бреслау (ныне Вроцлав) и т. До 1955 работал в Галле, Эрфурте, Лейпциге, возглавлял Дрезденский ФО (1955—58 и 1967— нимал пост генералмузикдиректора в Шверине —60), дирижировал спектаклями восточноберлинского театра Комише опер (1960—64). В 1970—96 — ий дирижер лейпцигского *Гевандхауз-оркестра*. одним из самых авторитетных музыкантов ГДР, активную роль в событиях осени 1989 года, приведших к объединению Германии. В 1991—2002 возглавлял *Нью-Йоркский ФО*. В 2000 занял должность музыкального руководителя *Лондонского ФО*, в 2002 — руководителя Нац. оркестра Франции. Видный продолжатель австро-немецкой исполнительской традиции, выступает главным образом как интерпретатор Баха, Бетховена, Мендельсона, Шумана, Брукнера, Брамса, *Моцарта*, а также Чайковского и *Шостаковича*. Музыку современных композиторов М. исполняет в уравновешенном, классическом стиле, не демонстрируя особенно оригинальных подходов. Вместе с тем за время работы в Лейпциге и особенно в Нью-Йорке он проявил себя и как меценат новой музыки, осуществил премьеры произведений *Шнитке, Губайдулиной, Канчели, Саариахо,* и др.

(Meier), Вальтрауд (р. 9.1.1956, Вюрцбург). Немецкая певица (меццо-сопрано и сопрано). Брала частные уроки вокала, пела в хоре Вюрцбургской оперы, на сцене которой в 1976 состоялся ее сольный дебют. В 1978 была принята в труппу Мангеймского нац. театра (среди ее партий — Эрда, Кармен, Октавиан). В 1980—88 была солисткой оперных театров Дортмунда, Ганновера, Штутгарта. Международная карьера М. началась в 1980 (Фриско, Буэнос-Айресе). В 1983 М. сенсационно дебютировала на *Байройте* (Кундри) и до 2000 выступала там ежегодно, в т. ч. в партиях Изольды (1993—99) и Зиглинды (1). Другие вагнеровские партии М. — Венера, Ортруда, Вальтраута в «Закате богов». Самая востребованная (и, возможно, вокально и актерски самая яркая) вагнеровская певица своего поколения, исполняет наиболее партии на ведущих сценах мира. Среди других партий М. — Леонора («Фиделио»), Дидона («Троянцы»), Эболи, Амнерис, Далила, Сантуцца, Клитемнестра, Кундри. Солирует также в вокально-оркестровых репертуарах, поет Lieder. Основные работы М. записаны с участием знаменитостей, как *Баренбойм* («Фиделио», «Рождественная месса» и 9-я симфония Бетховена, оперы Вагнера, Реквием Верди, *«Песнь о земле»* и Lieder *Малера, «Электра», «Воццек»*), *Мета* («Тангейзер», «Тристан и Изольда», «Валькирия»), *Ливайн* («Кармен», «Парсифаль» и др.), *Чунг* («Самсон и Далила»), *Хайтинк, Маазель, Озава, Аббадо, Мути, Синополи, Тилеман.*

Майер, Кшиштоф — см. *Мейер.*

Майр (Мауг), Рихард (18.11.1877, Зальцбург, — 1.12.1935, Вена). Австрийский певец (бас). Учился в Вене. В 1902 дебютировал в *Байройте* (Хаген). В том же году по приглашению *Малера* поступил в труппу венской Придворной оперы и почти до конца жизни оставался ее ведущим солистом; пел и на других сценах, в т. ч. в *Ковент-Гарден* и *Метрополитен-опера*, участвовал во всех *Зальцбургских фестивалях* с 1921 по 1934. Репертуар М. включал партии самых разнообразных амплуа, прежде всего из опер Моцарта (Фигаро, Лепорелло, Зарастро), Вагнера (Вотан, Гурнеманц) и *Штрауса:* М. был первым исполнителем роли Барака в *«Женщине без тени»* (1919) и непревзойденным бароном Оксом (как Штраус, так и *Гофмансталь* считали его интерпретацию близкой к идеалу). Среди записей М. — ряд оперных арий и сцен, несколько романтических Lieder и баллад и сокращенная версия *«Кавалера розы»*, записанная в 1933 в Берлине п/у Роберта Хегера (Heger, 1886—1978) с участием *Леман* и *Шуман.*

Майский (Maisky), Миша (собств. Михаил Леопольдович) (р. 10.1.1948, Рига). Израильский виолончелист. Учился в Московской консерватории у *Ростроповича*. В 1972 эмигрировал из СССР и вскоре сенсационно дебютировал в зале Карнеги-холл с *Питтсбургским СО*. Совершенствовался в Калифорнии у *Пятигорского*. Один из популярнейших современных инструменталистов, обладает такими бесспорными достоинствами, как чистота и благородство тона, изысканная манера фразировки, богатейший диапазон динамических оттенков; характерный для М. раскованный стиль игры порой оборачивается известным утрированием экспрессивных штрихов. В обширном репертуаре М. существенное место занимают его собственные транскрипции Lieder Шуберта и Брамса и романсов русских классиков. Часто и с успехом исполняет сольные сюиты Баха. Среди ансамблевых партнеров М. — *Ашкенази, Лупу, Аргерих, Кремер;* М. и Аргерих блестяще записали сонаты Баха, Бетховена, Шуберта, Шопена, *Дебюсси* для виолончели и фп., они же вместе с Кремером — трио Чайковского и *Шостаковича*. Среди других примечательных работ М. — концерты Гайдна с *Камерным оркестром Европы,* концерты Шумана и Дворжака с *Бернстайном,* Концерт Дворжака и «Дон Кихот» *Штрауса* с *Метой,* оба концерта Шостаковича с *Томасом,* Концерт *Мясковского* и Симфония-концерт *Прокофьева* с *Плетневым.* Неизменным коммерческим успехом пользуются диски М. с записями виолончельных миниатюр.

Макеррас (Mackerras), сэр (Алан) Чарлз (Мак-Лорин) (р. 17.11.1925, Скенектади, шт. Нью-Йорк). Австралийский дирижер. Учился в Сиднее, в 1945—47 был первым гобоем Сиднейского СО, затем отправился совершен-

ствоваться в Прагу, где среди его педагогов был *Талих*. В 1948 обосновался в Великобритании. В 1964 дебютировал в *Ковент-Гарден* («*Катерина Измайлова*» Шостаковича). Был главным дирижером *Гамбургской гос. оперы* (1966—69), музыкальным руководителем театра Сэдлерс-Уэллс/Английской нац. оперы (1970—78), главным дирижером Сиднейского СО (1982—85), музыкальным руководителем Валлийской нац. оперы (1987—92), главным приглашенным дирижером Шотландского камерного оркестра (1992—95), Сан-Францисской оперы и *Королевского ФО* в Лондоне (1993—96). Главный приглашенный дирижер *Чешского ФО* (с 1999) и лондонского оркестра *Филармония* (с 2004). Выступает с коллективами разных стран, в т. ч. с оркестрами, специализирующимися на *аутентичном исполнении* музыки барокко и классицизма. Излюбленные репертуарные сферы М. — Гендель, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Чайковский, французская и итальянская опера XIX в., английская классика (*Элгар, Дилиус, Бриттен*) и популярные в Англии оперетты Артура Салливена, чешская музыка, особенно произведения *Яначека* (в 1951 он провел британскую премьеру оперы «*Катя Кабанова*» в лондонском театре Сэллерс-Уэллс, позднее дирижировал операми этого композитора в разных театрах и записал их с *Венским ФО*). Присущие исполнительской манере М. точное чувство стиля, гибкость ритма, ясность и естественность фразировки впечатляюще проявились в его записях опер Моцарта (с Шотландским камерным оркестром), его же фортепианных концертов (с *Бренделем*), «Щелкунчика» Чайковского (с *Лондонским СО*).

Мак-Кормак (McCormack), граф Джон (14.6.1884, Атлон, — 16.9.1945, Дублин). Ирландский и американский певец (тенор). Учился в Милане. В 1907 исполнил партию Туридду в *Ковент-Гарден* и до 1917 пел на сцене этого театра в итальянских и во французских операх; среди его ролей — Дон Оттавио, Альмавива, Эдгар, Герцог, Фауст, Рудольф. В 1910—18 был также постоянным солистом *Метрополитен-опера*. Считая себя посредственным актером, оставил сцену и с конца 1910-х ограничил свою деятельность концертами и записями. В его богатейшем репертуаре, помимо музыки, рассчитанной на легкий успех, — общеизвестных оперных и опереточных арий, английских, ирландских, шотландских песен и баллад и других «шлягеров», — фигурировали отрывки из кантат Баха и произведений Генделя, песни Шуберта, Брамса, Вольфа, *Штрауса*, романсы *Рахманинова* (по-английски). Многочисленные записи М.-К., сделанные между 1904 и 1942, дают представление о его необычайно красивом голосе, виртуозной технике и элегантной исполнительской манере; лучшие из них (например, ария Дона Оттавио Il mio tesoro, 1916, и отрывки из «Риголетто», 1913—14) доныне могут служить эталонами технического и музыкального совершенства. М.-К. часто выступал и записывался с *Крейслером*. В 1917 в знак недовольства британской политикой по отношению к Ирландии принял американское гражданство, но после отделения Ирландии от Великобритании (1921) возобновил концертные турне по Британским островам, принесшие ему фантастическую популярность. Концертировал и в странах континентальной Европы. В 1928 папа Пий XI пожаловал М.-К. граф[ский] титул.

Мак-Миллан (MacMillan), Джеймс (Лой) (р. 16.7.[1959], Килуиннинг). Шотландский композитор. Учился [теории музыки и композиции в Эдинбургском университе]те, затем в Даремском университете у Джона Кас[кена] (Casken, p. 1949). Смолоду находился под влия[нием] польского *авангарда, Губайдулиной, Шнитке, Ус[тинской, Мессиана*, а из британских композиторов — [*Гре]туисла* и П. М. *Дэвиса* (с последним М.-М. сотрудни[чал], работая в системе музыкального образования Шо[тландии]). В своей музыке сочетает «экстремальные» пр[иемы] (*кластеры, микрополифонию*, контролируемую *а[леа]рику*, подчеркнуто резкие параллелизмы, динамич[еские] и регистровые крайности, напористые остинатные [ритмы] и т. п.), служащие для обострения выразитель[ности] с возвышенным религиозным духом (ревностный [католи]лик, М.-М. часто включает в ткань своих партиту[р] тивы средневековых церковных гимнов) и характе[р] кельтским колоритом (мягкая диатоника с проп[ущенной] седьмой ступени звукоряда, реминисценции бы[стрых] шотландских танцев). Благодаря проистекающе[му] сюда богатству контрастов музыка М.-М. приоб[рела] мощный экспрессивный потенциал — при том, что [взаи]модействие разнообразных стилистических «на[слоe]ний» в ней подчас принимает несколько беспор[ядоч]ный характер, затрудняющий восприятие логики ее [раз]вертывания (с этой точки зрения особенно уязви[мы], которые из его произведений для музыкального т[еатра], в т. ч. опера «Инес де Кастро» на сюжет из порту[галь]ской истории XIII в.). Широкую известность ком[позито]тору принесли масштабные оркестровые опусы [1]980-х — начала 1990-х годов: «Ярмарка» (фанта[зия] собственную раннюю песню, написанную в ду[хе] ринных шотландских баллад), «Исповедь Айсоб[ер]ди» (симфонический комментарий к истории со[жже]ния шотландской «ведьмы» в XVII в.) и созданны[й] *Глении* концерт для ударных с оркестром «Приди[,] ди, Иммануил» (своего рода музыкально-теологи[ческий] трактат о Пришествии, основанный на теме ду[ховной] монодии XV в.). В творчестве М.-М. конца 1990-[х] тральное место занимает пасхальный триптих Tr[iduum] (лат. «трехдневное богослужение»), состоящий из [трех]частного концерта для английского рожка с оркес[тром] «Искупление мира», трехчастного Концерта дл[я] лончели с оркестром (в его программном замысле [от]чатлены различные аспекты идеи Распятия) и тре[тьей] ной симфонии «Бдение», рисующей путь души от [тьмы] к свету (в экстатически-танцевальной ритмике о[тдель]ных фрагментов этой симфонии особенно ощ[утимо] влияние Мессиана); последние две партитуры н[аписа]ны для *Ростроповича*. Перу М.-М. принадлежат е[ще] симфонии (в одночастной сорокаминутной сим[фонии] «Молчание», вдохновленной одноименным ро[маном] японского писателя-католика Сусаку Эндо, дост[игает] редкое для М.-М. равновесие между многообраз[ием] териала и внутренней связностью сквозной драма[тур]ческой линии), виртуозные концерты для других и[нстр]рументов с оркестром, программные пьесы для ор[кест]ра и камерно-инструментальных составов; в его м[узыке]

…ом творчестве заметное место занимают произ… для церкви (в т. ч. предназначенные для испол… силами прихожан), инструментальные и вокаль… миниатюры, музыка для школьников и любителей. …следние годы М.-М., судя по всему, склоняется к …более откровенной и пестрой *полистилистике* (по… …ден 2-й концерт для фп. с оркестром).

М.-М. — лидер современной музыки Шотландии и …из самых заметных деятелей на британской музы… сцене. В 1990 он стал композитором-резиден… …Шотландского камерного оркестра, в 1992—2002 …художественным руководителем циклов концертов …менной музыки оркестра *Филармония*. Выступает …ижер. С 2000 — художественный руководитель и …итор-резидент ФО Би-Би-Си в Манчестере.

…театр: «Поиск» (Búsqueda), пьеса для чтеца, 8 актеров, … инстр. анс., сл. из лат. мессы и из стихов «матерей тех, …ез» (Аргентина) в англ. пер. (1988, Эдинбург); «Инес де … (Inés de Castro), опера в 2 актах по пьесе Дж. Клиф… 1996, Эдинбург); «Посещение гроба» (Visitatio sepulchri) …цов-солистов, чтеца и кам. орк., сл. пасхальной ли… драмы XIV в. и гимна Te Deum (1993); «Девственное …с» (Parthenogenesis) для сопр., бар., актрисы и инстр. …бр. М. С. Робертса (2000); «Жертвоприношение» (Sa… опера, либр. его же (2007, Кардифф).

…муз.: «Ярмарка» (Tryst, 1989); «Экзорцизм Рио Сумпу… (The Exorcism of Rio Sumpúl), кам. орк. (1989); «Берсерк… (The Berserking), концерт для фп. с орк. (1990); «Испо… …Изобел Гауди» (The Confession of Isobel Gowdie, 1990); … «Соуэто» (Sowetan Spring), дух. орк. (1990); Симфони… (1991); Epiclesis («Заклинание»), концерт для трубы с орк. …; «Приди, приди, Иммануил» (Veni, veni Emmanuel), …т для уд. с орк. (1992); «Имперское воспоминание» (Mé… …périale), вариация на тему марша генерала Дж. Рейда, … (1993); «И взглянувши видят, что камень отвален» …the stone had been rolled away), фанфара для медн. и …(1993); «Британия» (Britannia, 1994); «Туирсд» (Tuireadh), …стр. орк. (1995, обр. кам. произв. 1991 года); «Искупле… …ра» (The World's Ransoming), англ. рожок и орк., 1-я …хального триптиха Triduum (1995—96); «Í (Медитация …)» (Í [A Meditation on Iona]), стр. и уд. (1996); «Ниниан» …), концерт для клар. с орк. (1996); Концерт для влч. с …-я часть пасхального триптиха Triduum (1996); 1-я сим… «Бденис» (Vigil), 3-я часть пасхального триптиха Triduum …; «Камнокская ярмарка» (Cumnock Fair), стр. орк. и фп. …; 2-я симфония, кам. орк. (1999); Exsultet, медн. дух., уд., …lib. (обр. произв. 1998 года для дух. квинтета); «Птицы …на» (The Birds of Rhiannon), с хором ad lib., сл. М. С. Ро… (2001); «Глубокая, но слепящая тьма» (A Deep but … Darkness), скр., кам. орк. и магн. (2002); 3-я симфония …ние» (Silence, 2002); 2-й концерт для фп. со стр. орк. …ключает пьесу «Камнокская ярмарка», 1999); «Шот… …ий бестиарий» (A Scotch Bestiary), орг. и орк. (2004); … для школьных орк.

…инстр. анс.: «Путь в Ардталлу» (The Road to Ardtalla [An … do dh'Ardtalla]), 6 инстр. (1983); «Три ритуала утренней … (Three Dawn Rituals), 8 инстр. (1983); «Два видения Хоя» …ions of Hoy), гоб. и анс. (1986); «Несказанное» (Untold), …интет (1987, 2/1991); «Видения ноябрьской весны» … of a November Spring), 1-й стр. квартет (1988, 2/1991); … „Ярмарки"» (After the Tryst), скр. и фп. (1988); «...как другие видят нас...» (...as others see us...), 9 инструменталистов (1990); «Туирсд» (Tuireadh), клар. и стр. квартет (1991); «Заступничество» (Intercession), 3 гоб. (сакс.) (1991); «Целование дерева» (Kiss on Wood), скр. или влч. и фп. (1993); Memento, стр. квартет (1994); «Иной мир» (A Different World), скр. и фп. (1995); «Ребро Адама» (Adam's Rib), квинтет медн. дух. (1995); «Четырнадцать картинок» (Fourteen Little Pictures), фп. трио (1997); «Почему эта ночь — особенная?» (Why is this night different?), 2-й стр. квартет (1997); Exsultet, квинтет медн. дух. (1998); 1-я соната для влч. и фп. (1999); 2-я соната для влч. (2000); 3-й стр. квартет (2007); пьесы для детей и юношества.

Для 1 гол. a cappella или с сопров.: Вариация на песню «Джонни Фа» (Variation on Jonny Faa'), сопр., фл., влч., арфа, сл. нар. (1988); «Шотландская песня» (Scots Song), сопр. с фп. или с 5 инстр., сл. У. Соутара (1991); «Баллада» (Ballad), гол. с фп., сл. его же (1994); «Дети» (The Children), гол. с фп., сл. его же (1995); «Взлетающие искры» (Raising Sparks), 4 песни для м.-сопр. и инстр. анс., сл. М. С. Робертса (1997); «Пророчество» (The Prophecy), гол. (или дет. хор) с инстр. анс., сл. анон., IX в. (1997); In angustiis...II, сопр. (2001).

Для хора a cappella: So Deep, сл. Р. Бёрнса (1992); «...здесь, в укрытии...» (...here in hiding...), сл. св. Фомы Аквинского (1993); Christus vincit (1994); «Маири» (Màiri), сл. И. Макколла (1995); «Молитва дитяти» (A Child's Prayer), сл. нар. (1996); «Любезный ткач» (The Gallant Weaver), сл. Р. Бёрнса (1997); Tremunt videntes angeli (2001); O bone Jesu (2002); «Моему преемнику» (To My Successor), сл. Дж. Херберта (2002); «Стрэтклайдские мотеты» (Strathclyde Motets), богослуж. лат. тексты (2005—07); Респонсории Темной утрени (Tenebrae Responsories, 2006); др. светские и духовные пьесы.

Для хора с орг.: Beatus vir (1983); Месса св. Анны (1985); «Священные песни» (Cantos sagrados), сл. А. Дорфмана, А. М. Мендосы, богослуж. тексты (1989, обр. с орк. 1998); Divo Aloysio sacrum (1991); Seinte Mari moder milde, сл. анон., XIII в. (1995); «На Благовещение Блаженной Девы» (On the Annunciation of the Blessed Virgin), сл. Дж. Тейлора (1996); «Галлоуэйская месса» (The Galloway Mass, 1996); «Новая песнь» (A New Song), сл. из Псалтири (1997); «Измененное» (Changed), с орг., арфой и стр. трио, сл. У. Стивенса (1997); Magnificat (1999); «Небесное общество» (The Company of Heaven), дет. хор, орг. и дух. анс. (1999); Nunc dimittis (2000); Месса (2000); Te Deum (2001); др. светские и духовные пьесы.

Для хора с орк. или с др. инстр.: «Колыбельные Екатерины» (Catherine's Lullabies), с медн. дух. и уд., сл. из Библии и др. (1990); «Семь последних слов с Креста» (Seven Last Words from the Cross), кантата для хора и стр. орк. на библ. и богослуж. тексты (1993); «Танцоры Святого Духа» (The Halie Speerit's Dauncers), дет. хор с фп., сл. Дж. Мак-Гонигала (1996); «Пророчество» (The Prophecy), дет. хор (или 1 гол.) с инстр. анс., сл. анон., IX в. (1997); «Оживление» (Quickening), с орк., сл. М. С. Робертса (1998); «Священные песни» (Cantos sagrados), с орк., сл. А. Дорфмана и др. (1998, обр. произв. 1989 года для хора с орг.); Heyoka Te Deum, дет. хор, фл., колокола и фп. (1999); «Птицы Рианнона» (The Birds of Rhiannon, 2001, см. произв. для орк.); Dutch Carol, дет. гол. и фп., сл. голл. рождественского гимна (2001); «Страсти по Иоанну» (St. John Passion), бар., хор и орк. (2007); обр. произв. для хора с орг.

Для фп.: Соната (1985); «Цецилианская вариация для Дж. Ф. К(еннеди)» (A Cecilian Variation for J. F. K., 1991); Barncleupédie (1992); «Ангел» (Angel, 1993); Lumen Christi (1997); «Подарок на день рождения» (Birthday Present, 1997); «Для

Иэна» (For Ian, 2000); In angustiis...I (2001); «Для Нейла» (For Neil, 2002); 25th May 1967 (2002).

Для орг.: «Свадебный Интроит» (Wedding Introit, 1983); «Парафраза на белых нотах» (White Note Paraphrase, 1994); Gaudeamus in loci pace (1998); «Гробница Жоржа Руо» (Le Tombeau de Georges Rouault, 2003); версии произв. для хора с орг. и для анс. духовых.

Максуэлл Дэвис, Питер — см. *Дэвис,* Питер Максуэлл.

«Маленькие литургии» — см. *«Три маленькие литургии Божественного присутствия».*

Малер (Mahler), Густав (7.7.1860, Калишт, ныне Калиште, близ Иглау, ныне Йиглава, — 18.5.1911, Вена). Австрийский композитор и дирижер. Начал учиться игре на фп. и теории в Иглау, куда семья М. переехала вскоре после его рождения. В 1875—78 занимался в Венской консерватории, где его педагогами были Юлиус Эпштейн (Epstein) (фп.), Роберт Фукс (Fuchs) (гармония), Франц Кренн (Krenn) (композиция). В 1878—80 посещал лекции на философском факультете Венского университета. Тогда же работал над кантатой «Жалобная песнь», музыкальный язык которой, хотя и отмеченный влиянием опер Вебера и Вагнера (чье творчество было объектом культа в кругу друзей и коллег молодого М.), уже несет на себе печать его индивидуальности. В 1881 М. представил ее на соискание премии им. Бетховена, однако успеха не добился.

В 1880—83 М. работал оперным дирижером в Бад-Халле, Лайбахе (ныне Любляна) и Ольмюце (ныне Оломоуц), а в 1883—85 — вторым дирижером оперного театра в Касселе. Кассельские годы были отмечены трениями с руководством театра и несчастной любовью к одной из певиц. Любовная драма М. нашла свое отражение в его первом шедевре — вокальном цикле «Песни странствующего подмастерья», материал которого спустя несколько лет был использован в 1-й симфонии.

В начале 1885 М. получил весьма почетное назначение на пост второго дирижера лейпцигского Городского театра (музыкальным руководителем театра был *Никиш*). Через несколько месяцев он покинул Кассель и до вступления в новую должность (июль 1886) работал в пражском Немецком театре, где дирижировал операми Глюка, Моцарта, Бетховена и Вагнера. В Лейпциге репертуар М. поначалу ограничивался менее серьезными произведениями, однако в январе 1887 он, заменив заболевшего Никиша, принял на себя руководство исполнением «Кольца нибелунга». Вскоре М. завершил неоконченную комическую оперу Вебера «Три Пинто» (Die drei Pintos); ее премьера (1888) была восторженно встречена публикой, критикой и музыкантами-профессионалами и сделала М. знаменитым. Тогда же М. сблизился с жившей в Лейпциге семьей внука Вебера, благодаря которой открыл для себя собрание немецкой народной поэзии «Волшебный рог мальчика» (опубл. в 1805—08 под редакцией Ахима фон Арнима и Клеменса Брентано). Почти все вокальные пьесы, созданные им до начала 1900-х, написаны на стихи из этого собрания.

В мае 1888 М. из-за разногласий с коллегами ушел из лейпцигского театра. Спустя несколько месяцев его по аналогичной причине отстранили от работы в П[раге], куда он был приглашен ставить «Три Пинто» и о[перу] Корнелиуса «Багдадский цирюльник». Вскоре М. п[олу]чил назначение на более солидную должность м[узы]кального директора Королевской оперы в Будапе[шт]. Под руководством М. этот театр вступил в полосу ж[из]жественных и финансовых успехов. Для репут[ации] М.-композитора большое значение имела премьер[а] симфонии (в первоначальной пятичастной версии, с названием «Симфоническая поэма»), состоявша[яся] Будапеште под его управлением в конце 1889. Кр[итика] была поставлена в тупик стилистической пестротой и[сполн]ения и «причудливостью» его последних двух ч[асте]й. Симфонии М. еще долгое время продолжали п[ользо]ваться значительной частью слушателей как[ой-то] пичная «капельмейстерская музыка» (нем. Kapel[l]stermusik), т. е. эклектичная и не особенно связна[я], зато эффектно оркестрованная музыка, написанная [про]фессиональным дирижером для собственных выст[упле]ний.

В 1891 М. вновь сменил место работы, став пе[рвым] дирижером Городского театра в Гамбурге. Гамбург[ский] период жизни М. продлился до 1897 и также был о[тме]чен успехами на дирижерском поприще — таким[и] германская премьера «Евгения Онегина» (начало [1892], прошедшая в присутствии Чайковского, которы[й] звал М. «гениальным капельмейстером», и триум[фа]льный показ гамбургской постановки «Кольца ни[бело]га» в Лондоне (1892). В 1894 М. стал преемником з[ять]нитого Ганса фон Бюлова (Bülow, 1830—1894) на п[ост] руководителя филармонических концертов в Гам[бурге]. Несмотря на большую нагрузку и частые конфл[икты] административным директором театра Бернгардом [Пол]лини (Pollini), М. находил время и силы для сочи[нения] музыки. С 1893 он проводил летние каникулы на [лоне] природы в Зальцкаммергуте (Тироль, Австрия); им[енно] там в 1894—96 была написана значительная часть [эски]зов его 2-й и 3-й симфоний. В конце 1895 пре[мьера] 2-й симфонии под его управлением с успехом про[шла] Берлине. Музыка М. начала появляться в прогр[аммах] других крупных дирижеров, в т. ч. Никиша, *Вай[льда]нера, Штрауса.* Имя М. — теперь уже не только ди[риже]ра, но и композитора, — приобрело европейску[ю] весткость; перед ним открылась перспектива осу[щест]вить свою давнюю мечту и возглавить венскую [приде]ворную оперу. Главным препятствием оставало[сь] рейское происхождение М. В феврале 1897 он п[ерее]католичество и вскоре был назначен капельмейс[тером] этого погрязшего в рутине и интригах, но тем не [менее] самого блестящего театра Австро-Венгрии. Осен[ью] же года М. занял должность директора оперы. З[а] Вену последовали его преданные гамбургские со[труд]ники, в т. ч. ведущее сопрано Анна Мильденбург[-Бар] мужестве Бар-Мильденбург [Bahr-Mildenburg, [1872–] 1947]) и *Вальтер.*

Десятилетие работы М. в Вене стало эпохой ра[сцве]та Придворной оперы. За это время М. дирижировал [ли]личными операми (особенно часто «Свадьбой Фи[гаро]». Со временем он стал чаще поручать проведение с[пек]таклей штатным дирижерам *Шальку,* Вальтеру и др[угим]. Однако постоянно контролировал работу коллектив[а].

допустить снижения достигнутого художественного уровня. В 1898—1901 М. руководил также сезонами *Венского ФО;* одним из самых ярких эпизодов его дирижерской биографии стали выступления с этим оркестром на парижской Всемирной выставке 1900 года. В 1899 М. выстроил себе виллу в Майернигге (Каринтия) и каждое лето проводил на ней, сочиняя музыку. Весной 1902 он женился на Альме Шиндлер (Schindler, 1879—1964), дочери венского художника и скульптора Эмиля Яковa Шиндлера. Этот союз не был безоблачным (в 1907 напряженность в семейных отношениях побудила М. даже обратиться за консультацией к Зигмунду Фрейду), тем не менее обретенная стабильность благотворно отразилась на его творчестве. В Майернигге были написаны симфонии с 5-й по 8-ю, отдельные песни на стихи немецкого романтика Фридриха Рюккерта (особенно знаменитa песня Ich bin der Welt abhanden gekommen [«Я потерян для мира»], музыка которой навеяна идиллической атмосферой этих мест) и вокальный цикл на его же стихи «Песни об умерших детях». Этим произведением М. странно предугадал трагическое событие собственной жизни: в 1907 его старшая дочь умерла от скарлатины. В том же году у М. была диагностирована тяжелая болезнь сердца.

В Вене М. был окружен молодыми композиторами «модернального» направления — такими, как *Цемлинский, Шёнберг, Берг, Веберн.* Он поощрял и поддерживал их творческие устремления. Что касается музыки самого М., то она находила понимание преимущественно за пределами Вены, в т. ч. в Германии и Голландии, где одним из ее первых приверженцев стал *Менгелберг.* Участившиеся гастрольные поездки М. стали вызывать раздражение части венской придворной и музыкальной публики. Юдофобская пресса вела против М. яростную кампанию, которая в конечном счете вынудила его уйти с придворной оперы. В 1907 он был назначен дирижером Нью-йоркского театра *Метрополитен-опера* (дебютировал в начале 1908 спектаклем «Тристан и Изольда») и в 1909 — руководителем *Нью-Йоркского ФО,* с которым за два сезона дал свыше 90 концертов в Нью-Йорке и других городах США; наряду с классикой в программах М. фигурировала новая музыка самых различных школ и направлений. На летние месяцы он возвращался в Европу, где выступал как дирижер (его последним триумфом стала премьера 8-й симфонии в Мюнхене в сентябре 1910) и писал музыку (с 1908 — на вилле Тоблаха, Тироль, ныне Доббиако, Италия). В 1909 М. завершил вокальную симфонию на стихи средневековых китайских поэтов; он не решился присвоить ей традиционный номер девять, оказавшийся роковым для Бетховена и Брукнера, и назвал ее *«Песнь о земле».* Впоследствии вскоре он написал чисто инструментальную Девятую симфонию и начал работать над 10-й, но успел завершить только ее 1-ю часть, Adagio. «Песнь о земле» и Девятая симфония впервые прозвучали вскоре после смерти М. под упр. Вальтера.

Хотя карьера М.-дирижера была тесно связана с оперным театром, его зрелое композиторское творчество ограничилось жанрами симфонии, песни и вокального цикла. Уже в ранней «Жалобной песни» обнаружились такие характерные приемы зрелого стиля М., как сближение трагических и жанрово-бытовых моментов, широкое использование народно-песенного тематизма, трактовка тонального плана как одного из важных элементов музыкально-драматургической «фабулы» произведения. Этот последний прием использован и в цикле «Песни странствующего подмастерья», тональный план которого отражает эволюцию душевного состояния героя от горестных размышлений, через умиротворенное единение с природой, к отчаянию и трагической отрешенности. Для большинства симфоний М. характерен т. н. открытый тональный план, когда партитура завершается не в той тональности, в которой она начиналась; тем самым подчеркивается преобладание повествовательного начала над конструктивным, предполагающим внутреннюю цельность формы. Некоторые из своих симфоний М. поначалу снабдил литературными программами. Хотя последние не были включены им в опубликованные варианты партитур, трактовка симфоний М. в литературном ключе, как своего рода сюжетных повествований, не противоречит их художественной сути.

Все симфонии М. так или иначе реализуют его убежденность в том, что музыка есть «высшая форма философствования» и что симфония — «всеобъемлющий» жанр, «подобный целому миру». «Миры» симфоний М. неоднородны, внутренне противоречивы, изобилуют контрастами. Важный содержательный аспект первых четырех симфоний — пантеистический восторг перед лицом красоты и величия природы. Существенную роль в них играет также элемент юмора, пародии, гротеска. Многие их темы подчеркнуто «наивны», даже инфантильны, что объясняется влиянием «Волшебного рога мальчика»: вокальные части на тексты из этого собрания фигурируют во 2, 3 и 4-й симфониях. Если 1-я и 4-я симфонии построены по традиционной четырехчастной схеме, то 2-я симфония пятичастна (между скерцо и финалом в ней помещена песня Urlicht [«Изначальный свет»] из «Волшебного рога»), а 3-я, самая объемистая из всех, шестичастна; огромная, исключительно пестрая по материалу и «рапсодическая» по форме 1-я часть составляет ее первый раздел, остальные части (включая две вокальные) — второй. Стилистическая и жанровая разнородность первых частей симфоний «снимается» в финалах, нагруженных серьезным философским смыслом. *Беккер,* имея в виду это драматургическое свойство симфонических циклов М., назвал их «симфониями финала» (в противоположность симфониям венских классиков, где центр тяжести обычно приходится на первую часть). Финалы, как и сами симфонии, различны по форме и по масштабам: в 1-й симфонии это большое романтическое сонатное allegro, во 2-й — хоровая фреска на текст духовного гимна Фридриха Готлиба Клопштока Auferstch'n («Воскресение»), в 3-й — бесконечно медленное «пантеистическое» adagio, в 4-й — детская песня о райской жизни.

Следующие три симфонии (с 5-й по 7-ю), чисто инструментальные, в целом отличаются более субъективным тоном, хотя и они содержат экскурсы в сферу излюбленных М. непритязательных бытовых и «уличных» жанров — таких, как лендлер и вальс, военный марш и фанфара, серенада. В пятичастной 5-й симфонии под-

черкнуто героическое начало; она открывается траурным маршем и завершается торжественным апофеозом. Adagietto этой симфонии, играющее роль лирического интермеццо перед последней частью (М. называл его «любовным посланием» Альме), часто исполняется как отдельная концертная пьеса. Четырехчастная 6-я симфония глубоко трагична, кода ее финала выразительно рисует гибель подразумеваемого героя (тремя кульминациями финала М., по утверждению его жены, предвосхитил три удара судьбы, которые обрушились на него в 1907: смерть дочери, диагноз собственной болезни и вынужденный уход из Придворной оперы). В пятичастной 7-й симфонии наиболее интересны части 2—4, образный строй которых ассоциируется с ночью и тьмой; насыщенная конфликтами первая часть симфонии несколько тяжеловесна, а «солнечный» оптимизм непомерно растянутого финала оборачивается помпезностью.

Самая монументальная из всех симфоний М., 8-я (*«Симфония тысячи участников»*), предназначена для большой группы певцов-солистов, трех хоров и огромного оркестра. М. назвал ее своим «радостным подарком [немецкой] нации». Ее первая часть, католический духовный гимн Veni Creator Spiritus («Приди, Дух животворящий»), служит развернутым вступлением ко второй, главной части, где использован текст последней сцены «Фауста» Гёте. В этой части объединены жанровые признаки кантаты, оратории, вокального цикла, симфонии с хором в традициях Бетховена, Берлиоза и Листа и инструментальной симфонии классического типа. После 8-й симфонии, обращенной к большим массам слушателей, М. создал одно из своих самых интимных произведений — «Песнь о земле». В ней также сочетаются признаки разных жанров — вокального цикла (в шести частях «Песни о земле» солируют попеременно тенор и контральто [или баритон]) и «симфонии финала». Проявившаяся в «Песни о земле» тенденция к разреженному оркестровому письму с частыми соло деревянных духовых отчасти обусловлена интересом позднего М. к Баху. В последней части цикла, «Прощание», господствует настроение покорности и смирения. Оно же определяет пафос медленного финала четырехчастной 9-й симфонии, которая по расположению и соотношению частей напоминает «Патетическую симфонию» Чайковского, но значительно превосходит ее по объему. Финалы «Песни о земле» и 9-й симфонии сближает также то, что важнейшим элементом их тематизма служит фигура группетто; оба финала завершаются на предельно тихой ноте (ремарка ersterbend — «замирая»). Судя по авторским пометкам в рукописи 9-й симфонии, в ней отразились перипетии семейной драмы М. и его предчувствие близкой смерти. Сходные по смыслу пометки есть и в сохранившихся эскизах 10-й симфонии, которая должна была состоять из пяти частей и, подобно обоим предшествующим опусам М., заканчиваться большим ностальгическим «прощальным» adagio (среди позднейших опытов по реализации авторского замысла 10-й симфонии наибольшей известностью пользуется версия английского музыковеда Дерика Кука [Cooke, 1919—1976], впервые исполненная в 1964; в 2000 премьеру собственной версии осуществил *Баршай*).

Творчество М. — связующее звено между роман[тиз]мом и *экспрессионизмом*. Внушительные масштабы с[им]фоний М., грандиозный размах их кульминаций, ха[рак]терный венский жанровый облик многих малеров[ских] тем — все это давало основание считать М. наследн[иком] Брукнера. С другой стороны, пристрастие М. к экс[пре]ссивно-изломанным мелодическим линиям, н[ас]ыщенным разнородных тематически активных слоев[ых] фактуры, чрезвычайно густому контрапункту, напр[яж]енным тембрам инструментов, играющих в крайне в[ыс]оких регистрах, существенно повлияло на Шёнбе[рга], Берга. Что касается отношения к симфонии как к [фор]ме, моделирующей жизнь во всем многообразии ее [про]явлений, то в этом аспекте подлинным духовным [на]следником М. стал *Шостакович*. Черты стиля М., [ко]торые с точки зрения ряда влиятельных в XX в. эстет[ичес]ких тенденций выглядят недостатками, — такие [как] эклектизм в отборе тематического материала, чрез[мер]ность экспрессии, явно литературный, фабульный [ха]рактер концепций, — стали существенно иначе вос[при]ниматься к концу XX в.: для *полистилистики* и *ме[та]мантизма* М. явился предтечей и важнейшим истор[ичес]ким прототипом.

Симфонии: № 1 D (1888, 2/1896); № 2 c—Es, с сопр., [с]хором, сл. из «Волшебного рога мальчика», Ф. Г. Клопш[тока] М. (1888—94, 2/1903); № 3 d—D, с к.-а., жен. и дет. хо[ров], сл. Ф. Ницше и из «Волшебного рога мальчика» (1896/[98]); № 4 G—E, с сопр., сл. из «Волшебного рога мальчика» ([1]900, 2/1910); № 5 cis—D (1902); № 6 a (1904/1906); № 7 e—C (1[905]); № 8 Es, с 8 вок. солистами, 2 смеш. и дет. хорами, сл. ср.-лат. гимна и Гёте (1906); «Песнь о земле» (Das Lied von der Erde), с тен. и к.-а. (или бар.), сл. ср.-век. кит. поэтов в пер. Г. Бетге (1909); № 9 d—Des (1909); № 10 Fis (1910, оконч.).

Песни, вок. циклы, кантаты: «Жалобная песнь» (Das klagende Lied), сопр., к.-а., тен., хор и орк., сл. М. (1878—80); 3 песни, тен. и фп., сл. М. (1880); 15 песен, гол. и фп., сл. нар. поэтов (1880—90); «Песни странствующего подмастерья» ([4] Lieder eines fahrenden Gesellen), гол. и фп. или орк., сл. М. (1885, 2/1896); «Волшебный рог мальчика» (Des Knaben Wunderhorn), 12 песен, гол. и фп. или орк. (1892—98); 2 песни «Волшебного рога мальчика», гол. и фп. или орк. (1899, 1901); 5 песен, гол. и фп. или орк., сл. Ф. Рюккерта (1901—02); «Песни об умерших детях» ([5] Kindertotenlieder), гол. и орк., сл. М. же (1901—04).

Др. произв.: Фп. квартет a, неоконч. (1876[?] 78); «Рюбецаль» (Rübezahl), опера, либр. М. (1879[?]—83, неоконч., ряна); Blumine, орк. пьеса, входила в 1-ю ред. 1-й симф[онии].

Орк. ред. и обр. произв. др. комп., в т. ч. Вебера, Шу[берта], Бетховена, Брукнера, Баха.

Лит.: P. Bekker. Gustav Mahlers Sinfonien (Berlin, [1]921); И. Соллертинский. Густав Малер (Л., 1932); T. W. Adorno. M[ahler]. eine musikalische Physiognomik (Frankfurt, 1960); D. Cooke. G[ustav] Mahler, 1860—1911 (London, 1960, 2/1980); A. Mahler. [Gu]stav Mahler. Leben (Frankfurt, 1960); И. Барсова, сост. Густав Малер. [Ле]кция. Воспоминания (М., 1964, 2/1968); K. Blaukopf. Gustav Mahler oder der Zeitgenosse der Zukunft (Wien, 1969); И. Барсова. [Ма]лер и симфонии Густава Малера (М., 1975); К. Розеншильд. Густав Ма[ле]р (М., 1975); D. Mitchell. Gustav Mahler: the Wunderhorn [Ye]ars (London, 1975); C. Floros. Gustav Mahler, I: Die geistige [Si]tuation Gustav Mahler's in systematischer Darstellung (Wiesbaden, [19]77);

...ros. Gustav Mahler, II: Mahler und die Symphonik des 19. ...nderts in neuer Deutung (Wiesbaden, 1977); V. Karbusický. ... Mahler und seine Umwelt (Darmstadt, 1978); H.-L. de La ...e. Gustav Mahler: chronique d'une vie, t. I, II, III (Paris, ..., 1983, 1984); D. Cooke. Gustav Mahler: an Introduction to his ...(London, 1980); D. Mitchell. Gustav Mahler: the Early Years ..., 1980); C. Floros. Gustav Mahler, III: Die Symphonien ...den, 1985); D. Mitchell. Gustav Mahler: Songs and Sym... of Life and Death (London, 1985); H. H. Eggebrecht. Die ...Gustav Mahlers (München, 1986); N. Lebrecht, ed. Mahler ...bered (London, 1987); K.-J. Müller. Mahler: Leben, Werke, ...ente (Mainz u. München, 1988); C. Matthews. Mahler at ... Aspects of the Creative Process (New York and London, ... Z. Roman. Gustav Mahler's American Years 1907—1911: a ...entary History (New York, 1989); H. Danuser. Gustav Mah... seine Zeit (Regensburg, 1991); F. Berger. Gustav Mahler, ... und Mythos. Versuch einer geistigen Biographie (Stuttgart, ...; F. Willnauer. Gustav Mahler und die Wiener Oper (Wien, ... Муз. академия, 1994, 1 (спец. вып. журнала); P. R. Fran... The Life of Mahler (Cambridge, 1997); C. Floros. Gustav ...: Visionär und Despot (Zürich, 1998); D. Mitchell, A. Nichol...ds. The Mahler Companion (Oxford, 1999); Renate Ulm, ... Gustav Mahlers Symphonien (Kassel u. München, 2001); ... Fischer. Gustav Mahler. Der fremde Vertraute (Wien, 2003); ... Gustav Mahlers Klangwelt. Studien zur Instrumentation ...furt, 2006); И. Барсова, ред. Густав Малер. Письма ..., 2006).

...(Malec), Иво (р. 30.3.1925, Загреб). Хорватский и ...узский композитор. Учился в Загребской акаде... музыки и у *Мессиана* в Парижской консерватории. ... главным учителем считает П. *Шеффера*, с кото... познакомился в 1955; после окончательного переез... Париж (1959) сотрудничал с Шеффером в качестве ...го из ведущих участников Группы музыкальных ис...аний (GRM). В 1972—90 — профессор компози... Парижской консерватории. Сочиняет электронную, ...струментальную и камерную музыку в достаточно бескомпромиссной авангардной манере, широко пользуясь огромной *алеаторикой* и нестандартными способами инструментального звукоизвлечения. Примечательны инструментальные опусы М. сравнительно недавнего времени, изобилующие резкими перепадами динамики и плотности, непредсказуемыми событиями, яркими тембровыми эффектами (благодаря этому комплексу качеств музыку М. иногда сравнивают с музыкой *Вареза*): концерт для контрабаса с оркестром Ottava bassa (1983), Exempla («Примеры», 1994) в форме цепочки контрастных миниатюр для оркестра, скрипичный концерт Ottava alta (1995), своеобразное исследование внутренней жизни оркестра (трактуемого как биологическое существо) с каламбурным заглавием Sonoris causa (1997), виолончельный концерт с каламбурным заглавием Arc-en-cello (2000) и др.

...: P. A. Castanet, B. Giner. Ivo Malec (Paris, 2000); M. Ro... Ivo Malec et son Studio Instrumental (Paris, 2005).

...ньеро (Malipiero), Джан Франческо (18.3.1882, Ве..., — 1.8.1973, Тревизо). Итальянский композитор, ...ковед. Родился в аристократической музыкальной ...ье; его отец Луиджи М. (1853—1918) был пианистом, ...Франческо М. (1824—1887) — оперным композитором. Учился у ведущего итальянского мастера инструментальной и хоровой музыки Марко Энрико Босси (Bossi, 1861—1925) в музыкальных лицеях Венеции (1899—1902) и Болоньи (1904—05). С 1902 аранжировал музыку Монтеверди и других старых итальянских мастеров. Для творческого становления М. была важна и его работа в качестве секретаря у композитора, приверженца Вагнера Антонио Смарельи (Smareglia, 1854—1929). В 1913 М. посетил Париж, где сблизился с *Казеллой* и услышал *«Весну священную»* Стравинского, после чего наложил запрет на исполнение и публикацию своих прежних опусов. Все дальнейшее творчество М. отмечено влиянием Стравинского и *Дебюсси;* наряду с Казеллой он явился ведущим представителем итальянского *неоклассицизма.* В 1917—19 появились первые зрелые партитуры М. — оркестровый цикл «Перерывы в молчании I», балет «Пантея» и 45-минутный цикл миниатюрных опер «Семь песен». Музыка М., созданная в течение наиболее продуктивного периода его творческой жизни (ок. 1917—ок. 1930), преимущественно диатонична, но богата острыми диссонантными гармониями, свидетельствующими о ее принадлежности XX веку, и часто разворачивается в свободных («рапсодических») формах. По своей общей направленности раннее оперное творчество М. тяготеет к условным формам народного театра и к опере XVII—XVIII вв., будучи весьма далеким от итальянской оперной традиции более позднего времени. Для его произведений на религиозную тематику и на сюжеты из далекого прошлого (начиная с оперы-мистерии «Святой Франциск Ассизский») характерен элемент стилизации в архаическом духе, напоминающий о профессиональной ориентации М.-музыковеда — ведущего специалиста по старинной итальянской музыке; в ряде других театральных опусов (прежде всего в относительно часто исполняемых «Трех гольдониевых комедиях») проявилась склонность М. к гротескному юмору.

В 1924 М. поселился в Азоле, где приступил к работе над ПСС Монтеверди. Одновременно много сочинял. Его опера «Сказка об обмененном сыне», написанная на «крамольное» либретто выдающегося драматурга Луиджи Пиранделло, была запрещена по указанию Муссолини. Этот эпизод не отразился на дальнейшей карьере М. и на его статусе одного из самых серьезных и уважаемых музыкантов Италии (тем более что свою следующую оперу «Юлий Цезарь» М. посвятил Муссолини). Однако творчество М. со временем (особенно после войны) перестало привлекать к себе общественный интерес; его многочисленные симфонии, фортепианные концерты, поздние оперы и другие произведения 1940—60-х не приобрели сколько-нибудь широкой известности (по мнению ряда специалистов — незаслуженно). Свое последнее произведение (пьесу памяти *Шёнберга* «В честь Бельмонте») М. сочинил в 1971, в возрасте 89 лет. Самой популярной частью обширного наследия М. остаются его концертные обработки произведений итальянских композиторов XVII—XVIII вв.

В 1921—24 М. преподавал в Пармской консерватории. В 1932—52 — профессор композиции (с 1939 также директор) консерватории в Венеции, где у него учились, в частности, *Мадерна* и *Ноно,* а также его племянник

Риккардо М. (1914—2003) — композитор, музыковед, педагог, автор произведений в 12-тоновой *серийной технике*, руководства по *додекафонии*, биографий Баха, Дебюсси и др.

Оперы (либр. М., кроме оговоренного случая): «Семь песен» (Sette canzoni), цикл сценич. миниатюр (1918—19, пост. 1920, Париж); «Святой Франциск Ассизский» (San Francesco d'Assisi), одноакт. мистерия (1922, Нью-Йорк, конц. исполнение); «Орфеиды» (L'orfeide), триптих, включает «Семь песен» (1918—25, пост. 1925, Дюссельдорф); «Три гольдониевы комедии» (Tre commedie goldoniane), по К. Гольдони (1920—22, пост. 1926, Дармштадт); «Филомела и одержимый» (Filomela e l'infatuato), муз. драма в 3 частях (1925, пост. 1928, Прага); «Мистерия Венеции» (Il mistero di Venezia), триптих (1925—28, пост. 1932, Кобург); «Мерлин, органный мастер» (Merlino mastro d'organi), муз. драма в 2 частях (1927, 1-е исполнение 1934, Рим, радио); «Ночной турнир» (Torneo notturno), одноакт. (1929, пост. 1931, Мюнхен); «Сказка об обмененном сыне» (La favola del figlio cambiato), в 3 актах, либр. Л. Пиранделло (1934, Брауншвайг); «Юлий Цезарь» (Giulio Cesare), в 3 актах, по Шекспиру (1936, Генуя); «Гекуба» (Ecuba), в 3 актах, по Еврипиду (1941, Рим); «Каприсы Каллo» (I capricci di Callot), в 3 актах, по Э. Т. А. Гофману (1942, Рим); «Веселая компания» (L'allegra brigata), в 3 актах, по Ф. Саккетти и др. (1943, пост. 1950, Милан); «„Эпеида" Вергилия» (Vergilii Aeneis), героическая симфония в 2 частях, по Вергилию (1944, 1-е исполнение 1946, итал. радио); «Небесные и дьявольские миры» (Mondi celesti e infernali), в 3 актах, по Шекспиру и др. (1950, итал. радио); «Венера-узница» (Venere prigioniera), в 2 актах, по Э. Гонсалесу (1955, пост. 1957, Флоренция); «Дон Гуан» (Don Giovanni), в 2 актах, по «Каменному гостю» Пушкина (1963, Неаполь); «Герои Бонавентуры» (Gli eroi di Bonaventura), в 2 актах (на основе музыки более ранних произв., 1969, Милан); ок. 15 др. опер.

Балеты: «Пантея» (Pantea), одноакт., с хором и бар. соло (без слов) либр. М. (1919, пост. 1932, Венеция); 4 др.

Для хора (в т. ч. с солистами) и орк.: «Вечерня» (La cena), мистерия, сл. К. Кастеллани (1927); «Страсти» (La Passione), мистерия, сл. его же (1935); «Св. Эфрозина» (S. Eufrosina), мистерия, сл. Д. Кавальки (1942); ок. 10 др. произв.

Для гол. с орк.: 8 произв., в т. ч. 4 конц. предст. (rappresentazioni da concerto), 1—4 гол., либр. по Дж. Царлино, Шекспиру, Апулею и А. Полициано (1957—60).

Для гол. с инстр. анс. и с фп.: ок. 20 произв.

Для орк.: «Впечатления с натуры» (Impressioni dal vero) I—III (1911—22); «Армения» (Armenia), по арм. песням (1917); «Перерывы в молчании» (Pause del silenzio) I—II (1917, 1926); «Концерты» (Concerti, 1931); 1-й скр. концерт (1932); «Гимны» (Inni, 1932—34); 11 симфоний (1933—69); 6 фп. концертов (1934—64); Влч. концерт (1937); «Элегия-каприччо» (Elegia-capriccio, 1953); 2-й скр. концерт (1963); «В честь Бельмонте» (Omaggio a Belmonte, 1971); др. произв.

Кам.-инстр. муз.: 8 стр. квартетов (1920—64); ок. 22 др. произв.

Для фп.: ок. 30 пьес.

Оркестровые обр. произв. итал. комп. XVII—XVIII вв.

Муз. для театра и кино: 4 партитуры (1920—40).

Редакции произв. Монтеверди и др. мастеров итал. барокко.

Кн. и ст. о старинной итал. муз., о *Стравинском* и др.

Лит.: Л. Кириллина. Итальянская опера первой половины XX века (М., 1996); J. C. G. Waterhouse. Gian Francesco Malipiero (London, 1999); Л. Кириллина. Музыкально-поэтический театр Джан Франческо Малипьеро // Музыкальный театр XX века (М., 2004).

Манн (Mann), Томас (6.6.1875, Любек, — 12.8.1955, Цюрих). Немецкий писатель, лауреат Нобелевской премии (1929). Происходил из культурной и богатой семьи, получил основательное домашнее музыкальное образование, воспитывался в атмосфере преклонения перед Вагнером, характерной для Германии конца XIX в. Позже проявил интерес к *Малеру* и стал приверженцем *Шёнберга*, чьи консервативные и националистические убеждения разделял в годы 1-й мировой войны. Еще до прихода к власти Гитлера активно выступал против фашизма; в своей лекции «Страдания и величие Рихарда Вагнера» (Leiden und Größe Richard Wagners, февраль 1933, Мюнхен) указал на опасность националистической вульгаризации вагнеровского наследия. Вскоре эмигрировал из Германии, годы 2-й мировой войны провел в Калифорнии, где общался с *Шёнбергом*, *Вальтером*, *Стравинским*, другими видными музыкантами. Итогом этого периода жизни и творчества М. стал роман «Доктор Фаустус» (Doktor Faustus, опубл. 1947) — биография вымышленного современного немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная от лица его друга. В образе Леверкюна объединены черты Ницше, Г. Вольфа, Малера, Стравинского, Шёнберга; М. приписал своему герою изобретение *серийной техники*, чем вызвал возмущенную реакцию Шёнберга, который обвинил М. в нарушении его авторских прав. Консультантом М. по музыкально-теоретическим вопросам был *Адорно*, чья система взглядов на новую музыку не вызвала у писателя особой симпатии (сентенции в духе Адорно М. вложил в уста привидевшегося Леверкюну дьявола). Основываясь духовный опыт Леверкюна и его музыкальные произведения, М. создает выразительную картину мистичного, дегуманизированного, морально безответственного искусства эпохи декаданса. Проницательная критика современного искусства с позиций просвещенного консерватизма делает роман М. значительным памятником мысли о музыке; его влияние так или иначе прослеживается в творчестве ряда композиторов, в т. ч. *Сёрла, Хенце, Пуссёра, Нурхейма, Бёмера* и *Шнитке* («Апокалипсисе с картинками» Бёмера и опере Шнитке «История доктора Иоганна Фауста» воспроизведены концепции одноименных опусов Леверкюна). По роману-тетралогии М. «Иосиф и его братья» (Joseph und seine Brüder, 1933—43) создан цикл ораторий *Русенберга* (1947—48), по новелле «Смерть в Венеции» (Der Tod in Venedig, 1911) — опера *Бриттена* (1973) и балет *Шьяррино* (1[illegible]), а по «Доктору Фаустусу» — опера итальянского композитора Джакомо Мандзони (Manzoni, p. 1932), поставленная в 1988 на сцене *Ла Скала*.

Манроу (Munrow), Дэвид (Джон) (12.8.1942, Бирмингем, — 15.5.1976, Чешем-Бойс). Английский исполнитель на блокфлейте и других старинных духовых инструментах. Учился в Кембридже, в начале 1960-х преподавал английский в Перу и собирал материалы по народной музыке и музыкальным инструментам южноамериканских индейцев, затем изучал старинную музыку в Бирмингемском университете. Играл на фаготе

стре Королевского Шекспировского театра. В 1967 вал в Лондоне ансамбль старинной музыки Early c Consort; среди его участников — *Боуман* и *Хогвуд*. ектив под руководством М. в живой и энергичной, ршенно не «музейной» манере исполнял музыку евековья и Возрождения; для него писали совре- ные композиторы, в т. ч. П. М. *Дэвис* (сценический бль в опере «Тавернер», пост. 1972). Дискография бширна; он много записывался как со своим кон- ом (в т. ч. в составе более обширных исполнитель- групп), так и с другими коллективами, в т. ч. под водством *Деллера* и *Мэрринера*. Среди самых цен- подлинно пионерских работ М. и его консорта — олько антологий светской музыки XII—XV вв., в альбом «Искусство куртуазной любви» (The Art of tly Love), содержащий светскую музыку Машо, ан. Беншуа и др. С 1969 М. преподавал игру на флейте в Королевской академии музыки (Лондон). популярные радиопередачи о старинной музыке, со ми музыкантами участвовал в озвучивании ряда те- редач и фильмов. Покончил с собой.

Instruments of the Middle Ages and Renaissance («Инстру- средних веков и Возрождения») (London, 1976).

сурян, Тигран (Егиаевич) (р. 27.1.1939, Бейрут). Ар- ский композитор. В 1947 его семья репатриирова- в Советскую Армению. В 1964 окончил Ереван- консерваторию по классу ведущего педагога ком- ции Лазаря Сарьяна (1920—1998). Плодотворней- период творчества М. пришелся на годы между 2-й ной 1960-х и началом 1980-х, когда М. считался ставителем того же нонконформистского течения в ской музыке, что и *Денисов*, *Шнитке* и *Сильвест- Его музыка того времени — образец органичного за национальной основы и изысканного совре- ого письма. Пробуя силы в *додекафонии* и доста- широко пользуясь элементами *пуантилизма* (ха- рны Соната и 3 пьесы для фп., «Интерьер» для ного квартета, ансамблевые «Арабески»), М. смо- ориентировался прежде всего на *импрессионизм* и, ственно, тяготел к *модальности* в мелодии и гар- , к прозрачной, детализированной фактуре и к ому типу изложения, основанному на постепен- обычно без резких сдвигов, разработке лаконич- интонационных структур, наделенных ненавязчи- национальным колоритом. На фоне сверхтемпера- ной и «изобильной» экстравертной манеры *Хача- ка*, служившей главным эталоном для армянских озиторов середины века, сдержанная, по преиму- ству негромкая музыка М. явилась освежающим но- словом. К его самым значительным работам при- ат оркестровые «Прелюдии» и «Ночная музыка», анный для *Кагана* и *Гутман* Двойной концерт для ки и виолончели со струнным оркестром и пьеса (в приблизительном переводе с древнеармянско- «заклинание») для 15 инструменталистов. В «Пре- х» и Tovem преобладают изменчивые, главным ом светлые и деликатные краски, плавные перехо- ду разделами и пластичная ритмика с завуалиро- ми акцентами (ритмическая регулярность выхо- на первый план лишь в сжатых кульминационных зонах); прихотливые очертания мелодических линий ассоциируются с орнаментикой средневекового армянского изобразительного искусства. Четырехчастная «Ночная музыка» и двухчастный Двойной концерт богаче драматическими перипетиями и моментами открытой патетики, содержат продолжительные медитативные разделы, их тематизм более рельефен и ритмически отчетлив. Названные опусы и большинство других крупных произведений М. завершаются на угасающей просветленной ноте (одно из немногих исключений — трехчастный 2-й виолончельный концерт с быстрым, напористым гротескным финалом). Одновременно М. много писал для кино (в частности, создал звуковое оформление к знаменитому «Цвету граната» Сергея Параджанова) и для голоса с сопровождением. Его лучшие вокальные пьесы, в т. ч. айрены (старинная стихотворная форма) на слова средневекового поэта Наапета Кучака и мадригалы на стихи новых армянских поэтов, лиричны без сентиментальности и выдержаны в свободном от излишеств декламационном складе. Помимо армянской литературы разных эпох М. черпает вдохновение в творчестве таких писателей, как Т. С. Элиот («Ибо я не надеюсь» для 15 инструменталистов), У. Фолкнер (альтовый концерт «И снова я во времени», «Тень от оконной поперечины» для 9 духовых), А. Ахматова. С начала 1980-х манера М., оставаясь в целом утонченно-камерной, становится более традиционной, тенденция к подчеркиванию национального элемента и ностальгически-просветленных настроений — более заметной (концерты для скрипки, альта и кларнета и виолончели со струнными, для виолончели с духовыми, два струнных квартета, 5 багателей для фп. трио, цикл молитв «Исповедуюсь с верой» на слова поэта-католикоса XII в. Нерсеса Шнорали, 2 фантазии для фп. со струнными и др.).

С 1976 М. преподает в Ереванской консерватории (с 1986 — композицию); в 1992—95 был ее ректором.

Балет «Снежная королева» (Dzne t'aguhi), в 3 актах, либр. В. Галстяна по Х. К. Андерсену (1990, Ереван).

Вок. муз. (осн. произв.): 4 айрена, сопр. с фп., сл. Н. Кучака (1967); «Дар розы» (Vardi nver), мадригал № 1, сопр., фп., фл. и влч., сл. М. Зарифяна (1974); «Луна, играющая на свирели» (Srngahar lusin), мадригал № 2, тот же состав, сл. Р. Давояна (1976); «Наирийские песни» (Nairyan yerger), 3 песни, гол. с орк., сл. В. Теряна (1976); «Две девушки» (Due fanciulli), мадригал № 3, сопр., фп., фл. и влч., сл. К. Заряна на итал. яз. (1981); «Закатные песни» (Mayramuti yerger), гол. с фп., сл. А. Сагияна (1984); «Страна Наири» (Yerkir Nairi), гол. с фп., сл. В. Теряна (1985); Miserere, сопр. и стр., сл. Месропа Маштоца и из Библии (1989); Мадригал № 4, сопр., фл., клар., фп. трио и колокола, сл. А. Киракосян (1991); «Весенние песни» (Garnanayin yerger), хор, сл. О. Туманяна (1993); «Искусство поэзии» (Ars poetica), концерт для хора, сл. Е. Чаренца (1996—2000); «Исповедуюсь с верой» (Havatov khostovanim), 4 муж. гол. и альт, сл. Нерсеса Шнорали (1998); Мотет, 2 хора, сл. Григора Нарекаци (2000); «На берегах вечности», хор, сл. А. Исаакяна (2003); Canti paralleli («Параллельные песнопения»), сопр. и фп., сл. арм. поэтов (2007—08).

Концерты: для орг. с кам. орк. (1964); 1-й для влч. с орк., памяти *Шостаковича* (1976); 2-й для влч. со стр. орк. (1978); для скр. и влч. со стр. орк. (1978); 1-й для скр. со стр. орк. (1981); 3-й для влч. и 13 дух. (1983); для клар., влч. и стр. орк., «По-

стлюдия», памяти Кагана (1992); для альта со стр. орк., «И снова я во времени» (And then I was in time again, 1995); 2-й для скр. со стр. орк., «Четыре серьезные песни» (2006).

Др. орк. муз. (от 15 исполн., осн. произв.): Партита (1965); «Прелюдии» (1975); Tovem, 15 исполн. (1979); «Ночная музыка» (Nachtmusik, 1980); «Ибо я не надеюсь» (Because I don't hope), памяти *Стравинского,* 15 исполн. (1982); 1-я фантазия, фп. и стр. орк. (2003); 2-я фантазия, фп. и стр. орк. (2005); «Три арии», альт и орк. (2008).

Для фп. (осн. произв.): Соната (1967); 4 миниатюры (1969); 3 пьесы (1971); «Ностальгия» (1976); «Три пьесы в густых тонах» (1979).

Др. инстр. муз. (осн. произв.): Allegro barbaro, влч. и фп. (1964); 2 сонаты для скр. и фп. (1964, 1965); 1-е фп. трио (1965); «Псалом», 2 фл. и скр. (1966); «Арабески-1», 7 инстр. (1969); «Арабески-2», 10 инстр. (1970); Элегия памяти Севака, влч. и фп. (1971); «Силуэт птицы», клав. и уд. (1971—73); «Интерьер», стр. квартет (1972); 2 сонаты для влч. и фп. (1973—74); Дух. квинтет (1974); «Оратор», фл., скр., кб. и клав. (1978); Каприччо, влч. (1981); 2 стр. квартета (1983, 1984); 5 багателей для фп. трио (1985); «Гробница» (Tombeau), влч. и уд. (1988); 3-й стр. квартет (1993); «Тень от оконной поперечины» (The Shadow of the Sash), 9 дух. (1995); «В честь А. Ахматовой» (Hommage à Anna Akhmatova), бас-клар., канон (вост. цитра), альт и мар. (1997); Дуэт, альт и уд. (1998); 3 ср.-век. тага [духовных песнопения], альт и уд. (1998—2004); Lachrymae («Слезы»), сопр.-сакс. и альт (1999); 2-е фп. трио памяти *Шнитке* (2000); Lamento, скр. или альт (2002); «Завещание» (Testament), стр. квартет (2004); Agnus Dei, скр., клар., влч. и фп. (2006); Con anima, альт и стр. квинтет (2007); Стр. трио (2008).

Муз. для кино и театра; обр. песен *Комитаса.*

Маньяр (Magnard), (Люсьен Дени Габриэль) Альберик (9.6.1865, Париж, — 3.9.1914, Барон). Французский композитор. Сын влиятельного парижского журналиста и литератора, получил юридическое образование, но в 1886, услышав в *Байройте* «Тристана и Изольду», решил стать профессиональным музыкантом. Учился в Парижской консерватории, в т. ч. у Жюля Массне (композиция), но в большей степени тяготел к школе Сезара Франка и с 1888 брал частные уроки у д'*Энди,* которому, по собственному признанию, был «обязан всем». Исповедовал серьезное, истовое отношение к искусству («художник должен черпать силу в самоотречении»), держался в стороне от мод, течений и группировок и не желал делать ничего, чтобы «понравиться» окружающим и публике; все это, наряду с прогрессирующей глухотой, обусловило его изолированное положение в контексте французской музыкальной жизни рубежа столетий. За четверть века творческой деятельности написал ок. 20 опусов, в т. ч. «вагнерианские» оперы и четыре симфонии, которые иногда сравнивают с симфониями Брукнера. Симфонии М. (все — четырехчастные и весьма традиционные по форме и гармоническому языку) компактнее брукнеровских: в них почти нет огромных медленных нарастаний, бесконечных секвенций, многозначительных пауз между разделами, их темы разрабатываются не столь долго и подробно. Но симфонии М. родственны симфониям Брукнера по своему возвышенному, религиозному, до некоторой степени пантеистическому этосу. Для них также характерны такие черты, как взаимодействие духовно-сосредоточенного и «...стопародного» элементов (скерцо в значительной ...пени основаны на фольклорно-танцевальных рит... интонациях, заметную роль играют и пасторальные ...тивы), преобладание плотной квази-органной факт... широкое использование имитационной полифо... напевные мелодии широкого дыхания, особенно в ...бочных партиях. Из симфоний М. наиболее попу... 3-я; к числу его больших удач относятся также ме... ная часть 2-й («песнь с вариациями») и вся 4-я си... ния — самая богатая и многогранная из всех по тс... ческому содержанию и стройная по форме, насы... ная конфликтами, которые в итоге приходят к прос... ленному, гармоничному разрешению. Среди других ... чительных и сравнительно часто звучащих работ М... оркестровые «Траурная песнь» (памяти отца) и «Г... справедливости» (отклик на дело Дрейфуса: в отл... от д'Энди, М. был убежденным «дрейфусаром») и ... священная *Изаи* Соната для скрипки и фортепиа... 1896 М. преподавал контрапункт в основанном при... стии д'Энди парижском заведении Schola cantorum... гиб в начале 1-й мировой войны, отстреливая... вторгшихся на территорию его поместья в Бароне (... веро-востоку от Парижа) немецких солдат. Дом М.... рел вместе с его рукописями, включая только что з... шенный цикл романсов для голоса с фп. и полную... титуру оперы «Геркёр» на его собственное аллегор... ское либретто. Позднее оркестровую редакцию о... осуществил друг М., композитор, ученик Франка Г... парц (Ropartz, 1864—1955).

Оперы (либр. М.): «Иоланта» (Yolande), одноакт. (188... пост. 1892, Брюссель); «Геркёр» (Guercoeur), в 3 актах (1... 1901, пост. 1931, Париж). «Береника» (Bérénice), в 3 акт... Расину (1905—09, пост. 1911, Париж).

Орк. муз.: «Сюита в старинном стиле» (Suite dans le sty... cien) g (1888—89); 1-я симфония c (1890); 2-я симфо... (1893); «Траурная песнь» (Chant funèbre, 1895); Уве... (1895); 3-я симфония b (1896); «Гимн справедливости» (Н... à la justice, 1902); «Гимн Венере» (Hymne à Vénus, 190... симфония cis (1913).

Др. инстр. муз. (осн. произв.): 3 пьесы для фп. (1888); «Пр... ки» (Promenades), 7 пьес для фп. (1893); Квинтет для фп. и ... (1894); Соната для скр. и фп. G (1901); Стр. квартет e (1902... Фп. трио f (1904—05); Соната для влч. и фп. A (1908—10).

Романсы для гол. с фп. (ок. 10, не считая утраченных)...

Лит.: H. Halbreich, S.-P. Perret, Albéric Magnard (Paris, ...

Мариинский театр. Театр оперы и балета в Санкт-... тербурге. Открыт в 1860, назван в честь императ... Марии Александровны, жены Александра II. На пр... жении большей части дореволюционной истории ... (1869—1916) его музыкальным руководителем бы... рижер и композитор чешского происхождения Э... Направник (1839—1916). В 1920 М. т. был переимен... в Гос. академический театр оперы и балета (ГАТО... 1935 — им. Кирова), с 1991 носит первоначальное на... ние. Как до, так и после революции 1917 года но... произведения композиторов Запада ставились здесь... метно чаще, чем в других театрах России/СССР; в ... ности, под музыкальным руководством Владимира Д... нишникова (1893—1939, главный дирижер ГАТО...

—36) были осуществлены советские премьеры *«Са-* (1924), «Дальнего звона» *Шрекера* (1925), *«Воцце-* (1927) и *«Кавалера розы»* (1928). Бо́льшую часть со- эпохи М. т. находился в тени *Большого театра;* ее видные музыкальные руководители М. т., Пазовский (1887—1953, главный дирижер в 1936— Борис Хайкин (1904—1978, главный дирижер в -53), продолжили и завершили свою карьеру в Мо- Новый расцвет М. т. начался в конце 1980-х, когда лавил *Гергиев.*

ич (Markevich), Игорь (Борисович) (27.7.1912, — 7.3.1983, Антиб). Французский и итальянский ер и композитор родом из России. В 1913 семья ехала из Киева и 2 года спустя обосновалась в арии. М. начинал свою деятельность как компо- учился у *Буланже*, в 1928 был представлен *Дягиле-* орый заказал М. музыку к балету для его труппы роект не был осуществлен из-за смерти Дягиле- 1930-х приобрел определенную известность как ктивный композитор умеренно «модернистско- равления, тяготеющий к крупным религиозно- ческим и философским концепциям. Среди зна- ных работ М.-композитора — хореографическая «Полет Икара» (L'envol d'Icare, 1932), «Псалом» е) для сопрано, женского хора и оркестра на из Псалтири (1933), оратория «Потерянный рай» radis perdu) на собственный текст по Дж. Милто- 35), вокальная симфония «Лоренцо Великолеп- (Lorenzo il Magnifico) для сопрано с оркестром на Лоренцо Медичи (1940). Свое последнее произ- е — виртуозный фортепианный цикл «Вариа- фуга и посвящение на тему Генделя» (Variations, et envoi sur un thème d'Haendel) — сочинил в 1941. М. называли «вторым Игорем» (после *Стравин-*, его музыка стилистически достаточно самобыт- в целом не близка *неоклассицизму* Стравинского. уроки дирижирования у *Монтё* и с 1935 эпизо- ки становился за пульт, чтобы исполнить собст- музыку. Годы 2-й мировой войны провел в Ита- участвовал в Сопротивлении. После войны сосре- ался на дирижировании. Выступал с ведущими трами разных стран, возглавлял Стокгольмский (1952—55), Монреальский СО (1956—60), Гаван- ФО (1957—58), парижский оркестр Концерты Ла- (1957—61), СО Испанского радио и ТВ (1965— Оркестр Монте-Карло (с 1967), СО римской Ака- Санта-Чечилия (с 1973). Вел классы дирижерско- терства в разных странах, в т. ч. в СССР; среди его ков — *Баренбойм*. Центральное место в репертуаре имали произведения Гайдна, Бетховена, фран- их и русских композиторов; он славился как ин- татор Чайковского, особенно же Стравинского и *фьева*, музыка которых наилучшим образом соот- вовала его четкой и энергичной исполнительской е. Оркестровал несколько романсов Мусоргского 5) и «Музыкальное приношение» Баха (1950), осу- ил редакцию симфоний Бетховена (1982).

о сын Олег Каэтани (Caetani, р. 1956) — итальян- дирижер, ученик *Буланже*, М. и др., окончил Ле- радскую консерваторию по классу Ильи Мусина. Выступает с различными оперными и симфоническими коллективами Европы и Северной Америки.

Автобиогр. Être et avoir été («Бытие и пребывание») (Paris, 1980); др. лит. работы.

Лит.: I. Heinzelmann. Igor Markevitch (Bonn, 1982); Беседы с Игорем Маркевичем (пер. с франц., М., 2003, включает ряд статей М. и др. материалов).

Марринер — см. *Мэрринер.*

Марсалис (Marsalis), Уинтон (Лирсон) (р. 18.10.1961, Новый Орлеан). Американский трубач и композитор. Сын известного джазового пианиста Эллиса М. (р. 1934); трое братьев М. также известны как джазовые музыканты. В 14 лет дебютировал с Новоорлеанским ФО, исполнив Концерт Гайдна. Учился в Джульярдской школе (Нью-Йорк). С 1980 выступает с джазовыми ансамблями (в 1982—85 и 1988—94 — в составе собственных квинтета и септета); в 1987 возглавил джазовое подразделение нью-йоркского Линкольн-центра (Jazz at Lincoln Center), став, т. о., одной из самых влиятельных фигур джазового сообщества США. В своей организационной, педагогической, просветительской деятельности отстаивает стилистическую чистоту традиционного джаза; одна из излюбленных идей М. — глубинная связь джаза и демократии (джаз — разумное взаимодействие свободных и ответственных людей). Одновременно продолжает карьеру академического трубача. Исключительный виртуоз и импровизатор, в 1984 стал первым лауреатом *премии* Грэмми за записи как классики (концерты Гайдна, Л. Моцарта и Гуммеля), так и джаза. Среди произведений М., созданных в «гибридном» джазово-академическом стиле, есть достаточно крупные работы — балеты, оратории и др.

Кн. Marsalis on Music (New York, 1995, на осн. текстов к телепередачам).

Мартéн (Martin), Франк (15.9.1890, Женева, — 21.11.1974, Нарден). Швейцарский композитор. Сын священника-кальвиниста, учился в Женеве у видного композитора и органиста Йозефа Лаубера (Lauber, 1864—1952). Ключевую роль в творческом становлении М., по его собственному признанию, сыграло раннее знакомство со «Страстями по Матфею» Баха. Согласно другому признанию М., опорой его творчества всегда были четыре понятия, о которых «нынешние интеллектуалы почти не вспоминают»: душа, сердце, красота и вера. М. работал во всевозможных жанрах, сохраняя по преимуществу возвышенный, серьезный тон и предпочитая благозвучные тональные и модальные гармонии, плавное голосоведение и ровную ритмику. Вместе с тем М. живо интересовался новыми тенденциями. В 1920-х, будучи сотрудником *Жак-Далькроза*, он экспериментировал с необычными ритмами, а с середины 1930-х в его партитурах появляются извилистые мелодические линии из 12 неповторяющихся тонов. Экскурсы М. в сферы напряженной альтерированной гармонии, *атональности* и *додекафонии* часто имеют программную подоплеку, обрисовывая подсознательное, иррациональное, темное, «дьявольское» начало (камерная оратория «Волшебный напиток» на тему о Тристане и Изольде, оратория «Пилат» и др.),

тогда как светлую, небесную, «ангельскую» антитезу может символизировать ясная диатоническая идиома. Творческая активность М. и его способность к восприятию нового не снижались до конца его долгой жизни; в его позднем творчестве встречаются аллюзии на современные массовые жанры (3 электрогитары, придающие гротескный колорит вокальному триптиху «Поэмы о смерти») и на испанское фламенко. М. много писал для необычных исполнительских составов, всякий раз изобретательно решая сложные композиционные задачи и создавая неповторимую звуковую атмосферу. При жизни М. его музыка исполнялась достаточно широко, в т. ч. ведущими музыкантами Швейцарии и других стран; влиятельный *Ансерме* считал М. одним из двух (наряду с *Бриттеном*) крупнейших композиторов современности, в чьем искусстве наиболее ярко выражено этическое начало. Ныне из всего богатого наследия М. более или менее регулярно звучит главным образом двухчастная «Маленькая концертная симфония» для арфы, клавесина, фп. и 2 струнных оркестров — далеко не самая репрезентативная и содержательная из его партитур (в ней М. предстает эпигоном межвоенного французского *неоклассицизма*). Не забыты и некоторые религиозные вокально-оркестровые опусы М., прежде всего монументальная оратория «Голгофа» на тексты из Евангелий и бл. Августина (по-французски) — по существу первое после Баха художественно значительное музыкальное воплощение истории Страстей Христовых.

В 1946 М. обосновался в Нидерландах. В 1950—57 преподавал в Кёльнской ВМШ, где у него учился, в частности, *Штокхаузен*.

Для театра (осн. произв.): «Сказка о Золушке» (Das Märchen vom Aschenbrödel), балет, 4 гол. и мал. орк., либр. М.-Э. Крайса по братьям Гримм (1942, Базель); «Базельская пляска смерти 1943 года» (Ein Totentanz zu Basel im Jahre 1943), танц. спектакль на открытом воздухе, либр. М. де Мейенбурга, хор мальчиков, стр. орк., джаз-анс., базельские барабаны (1943, там же); «Буря» (Der Sturm), опера в 3 актах по Шекспиру (1956, Вена); «Мистерия Рождества» (Le mystère de la Nativité), сценич. оратория, сл. А. Гребана, XV в. (1959, сценич. премьера 1960, Зальцбург); «Господин де Пурсоньяк» (Monsieur de Pourceaugnac), опера в 3 актах по Мольеру (1963, Женева); муз. к театр. спект. и нар. праздничным предст.

Оратории и кантаты (осн. произв.): «Дифирамбы» (Les dithyrambes), 4 гол., смеш. и дет. хоры, орк., сл. П. Мартена (1918); «Кантата на Рождество» (Cantate pour le temps de Noël), 8 гол., смеш. и дет. хоры, стр. орк., 2 басовые виолы, клав. и орг., сл. из Библии (1930); «Волшебный напиток» (Le vin herbé), оратория, 12 гол., стр. септет и фп., сл. Ж. Бедье из «Романа о Тристане и Изольде» (1941); In terra pax («Мир на Земле»), оратория, 5 гол., 2 хора и орк., сл. из Библии (1944); «Голгофа» (Golgotha), оратория, 5 гол., хор, орк. и орг., сл. из Библии и бл. Августина (1948); «Пилат» (Pilate), оратория, 4 гол., хор и орк., сл. А. Гребана, XV в. (1964); «И жизнь унесла его» (Et la vie l'emporta), кантата, к.-а., бар., хор, кам. орк. и орг., сл. М. Лютера и др. (1974).

Др. хор. муз. (осн. произв.): Месса, двойной хор a cappella (1922—26); 2 хора a cappella, сл. Ш. Ф. Рамю (1930); 3 хора a cappella, сл. Р. Штели и А. Девена (1943—44); «Ариэль» (Ariel), 5 песен, кам. хор a cappella (1950); «Женевские псалмы» (Pseaumes de Genève), смеш. и дет. хоры, орк. и орг., сл. К. Маро и Т. де Беза (1958); «Ода музыке» (Ode à la musique), 6 медн. дух., кб. и фп., сл. Г. де Машо (1961); Реквием, 4 хор, орк. и орг. (1972).

Др. вок. муз. (осн. произв.): «Три языческие поэмы» (Trois poèmes païens), бар. и орк., сл. Ш. Леконта де Лилля (19…); «Четыре сонета Кассандре» (Quatre sonnets à Cassa…), м.-сопр., фл., альт и влч., сл. П. Ронсара (1921); «Корнет» (Le Cornet), к.-а. и мал. орк., сл. Р. М. Рильке (1943); «Шесть монологов из „Имярека"» (Sechs Monologe aus 'Jedermann'), … или м.-сопр. и фп., сл. *Гофмансталя* (1944, версия с орк. …); «Посвящение» (Dédicace), тен. с фп., сл. П. Ронсара (19…); «Три рождественские песни» (Trois chants de Noël), сопр., … фп., сл. А. Рудхардта (1947); сюита из оперы «Буря», бар. … (1952—55); «Три любовные песни миннезингеров» (Drei … nelieder), сопр. и фп. или сопр., фл., альт и влч., сл. … Д. фон Айста и В. фон дер Фогельвейде (1960); «Триптих в честь Девы Марии» (Maria-Triptychon): Ave Maria, Magni… Stabat mater, сопр., скр. и орк. (1968); «Поэмы о смерти» (Poè… de la mort), тен., бар., бас и 3 вл.-гит., сл. Ф. Вийона (197…).

Орк. муз. (осн. произв.): Сюита (1913); «Бурлескная си… ния на темы савойских народных песен» (Symphonie bur… sur des mélodies populaires savoyardes, 1915); «Ритмы» (Ryth… 1926); 1-й концерт для фп. с орк. (1934); «Гитара» (Gi… 1934, обр. 4 пьес для гит., 1933); «Танец страха» (Danse … peur), 2 фп. и мал. орк. (1935, из неоконч. балета «Синий … ток» [Die blaue Blume]); Симфония (1937); Баллада для … сакс., стр., уд. и фп. (1938); Баллада для фп. и орк. (1939); … ленькая концертная симфония» (Petite symphonie concert… арфа, клав., фп. и 2 стр. орк. (1945, версия для орк. Symp… concertante, 1946); Концерт для 7 дух., дух. квинтета, тр… тбн., уд. и стр. (1949); Концерт для скр. с орк. (1951); Ко… для клав. и мал. орк. (1952); Этюды, стр. (1956); «Увертю… честь Моцарта» (Ouverture en hommage à Mozart, 1956); «У… тюра-рондо» (Ouverture en rondeau, 1958); Inter arma c… («Милость среди оружия», 1963); «Четыре стихии» (Les … éléments, 1964); Концерт для влч. с орк. (1966); 2-й концер… фп. с орк. (1969); Erasmi monumentum («Памятник Эра… 1969); 3 танца, гоб., арфа, стр. квинтет, стр. орк. (1970); Ба… да для альта, дух., арфы, клав. и литавр (1972); «Поли… 6 образов Страстей Христовых» (Polyptyque: 6 images de la P… on du Christ), скр. и 2 стр. орк. (1973); орк. версии баллад … инстр. произв.

Для 1—5 инстр. (осн. произв.): 1-я соната для скр. и … (1913); Квинтет для фп. и стр. (1919); «Павана цвет врем… (Pavane couleur du temps), стр. квартет или фп. в 4 руки (… орк. версия 1954); «Увертюра и фокстрот» (Ouverture et fo… 2 фп. (1924); «Трио на темы ирландских народных песен» … sur des mélodies populaires irlandaises), фп. трио (1926); 2-я с… та для скр. и фп. (1932); 4 пьесы, гит. (1933); Рапсодия, 2 … 2 альта и кб. (1935); Стр. трио (1936); Sonata da chiesa, … д'амур и орг. (1938, версия для фл. и орг. 1941, версия … 1952); Баллада для фл. и фп. (1939, версия с орк. 1941); Ба… для трбн. или тен.-сакс. и фп. (1940, версия с орк. 1941); Пь… калья, орг. (1944, версии для стр. орк. 1952, для орк. … 8 прелюдий, фп. (1948); Баллада для влч. и фп. (1949, вер… мал. орк. 1949); «Лунный свет» (Clair de lune), фп. (1952); … квартет (1967); «Фантазия на ритмы фламенко» (Fantai… des rythmes flamenco), фп. (1974).

Тексты о муз., в т. ч. в сб. Un compositeur médite sur so… («Композитор размышляет о своем искусстве») (Neuc… 1977).

J.-C. Piguet et F. Martin. Entretiens sur la musique (Neu- 1967); B. Martin. Frank Martin ou la réalité du rêve (Neu- 1973); B. Billeter. Frank Martin: Werdegang und Musik- einer Werke (Mainz, 1999).

Мартинелли (Martinelli), Джованни (22.10.1885, Мон- на, — 2.2.1969, Нью-Йорк). Итальянский певец р). Учился в Милане, там же в 1910 состоялся его ный дебют. В 1911 исполнил на сцене римского те- Костанци роль Джонсона в европейской премьере ки с Запада» *Пуччини* п/у *Тосканини*. В 1912 де- ровал в *Ковент-Гарден* (Каварадосси), год спус- в *Метрополитен-опера* (Каварадосси, Рудольф, ертон) и до 1945 оставался одним из ведущих со- этого театра. После ухода *Карузо* (1920) воспри- ся как один из двух (наряду с *Джильи*) главных на- ков великого тенора. Стихией М. были прежде партии драматического и героического амплуа рико, Альваро, Дон Карлос, Радамес, Отелло, Сам- Хозе, Канио, Андре Шенье, Калаф); М. удавались и лирические партии, как Фауст и Ленский. Помимо оса благородного тембра, с незабываемыми блес- ми верхами, обладал совершенным мастерством ия вокальной фразы, исключительно ясной дик- чувством меры, а также эффектной внешностью. старости сохранил хорошую вокальную форму и выступал на сцене Метрополитен-опера в эпи- ческих ролях; завершил свою карьеру в возрасте исполнением роли Императора в *«Турандот»*. С ем М. было записано несколько полных опер, в Симон Бокканегра», «Аида», «Отелло» и «Паяцы»; известны его многочисленные записи оперных и дуэтов со знаменитыми сопрано (*Лестин, Нон-*, Джеральдин Фаррар [Farrar, 1882—1967] и др.).

Мартину (Martinů), Богуслав (Ян) (8.12.1890, Полич- — 28.8.1959, Листаль, Швейцария). Чешский компо- р. С детства играл на скрипке, в 1906—10 учился в ской консерватории, откуда был исключен за пло- посещение занятий. В 1910 начал серьезно зани- ся композицией и в 1918 обратил на себя внимание отической кантатой «Чешская рапсодия». В 1919— грал в группе 2-х скрипок *Чешского ФО;* в тот же пе- недолго посещал консерваторский класс компози- *Сука*. В 1923 переехал в Париж, где продолжил обу- е у *Русселя*, углубил знакомство с новейшими тен- иями, прежде всего с творчеством *Стравинского* и ставителей *Шестерки*, и стал сочинять в духе фран- ского *неоклассицизма*, при случае используя элемен- каза. В 1920-х репутация М. росла быстро, чему не- способствовали такие его качества, как исключи- ная легкость письма и восприимчивость к самым образным влияниям (впрочем, *экспрессионизм* и *венская школа* остались ему чужды). В своих са- ярких работах этого периода М. предстает остроум- юмористом, приверженцем актуальной тематики и ичных современных ритмов («Суматоха» [в честь осадочного трансатлантического полета Ч. Линд- га] и «Джаз» для оркестра, секстет «Кухонное ревю», чально предназначенный для балетного исполне- . балет «Мятеж» — сатира на мир современной му- зыки). В творчестве М. 1930-х возобладали более масштабные концепции — инструментальные концерты (в т. ч. выполненные в традициях жанра Concerto grosso), крупные камерно-инструментальные циклы, оперы на чешские либретто, предназначенные для постановки в Праге или Брно; самыми значительными работами этого периода явились опера-мистерия «Игры о Марии» и сюрреалистическая опера «Жюльетта» по пьесе французского писателя Жоржа Невё «Жюльетта, или Ключ к сновидениям». Летом 1938 М. в последний раз посетил Чехию, а вскоре после ее оккупации нацистами создал «Полевую мессу», посвященную Армии свободной Чехословакии. В 1940 покинул Париж и весной 1941 поселился в Нью-Йорке, где благодаря поддержке *Кусевицкого* смог продолжить активную творческую деятельность; до 1946 сочинил 5 из своих 6 симфоний, еще несколько концертов и множество камерно-инструментальных опусов разного масштаба. С 1948 работал попеременно в Европе и США, последние 2 года жизни провел в Швейцарии. До конца жизни остался верен тональному языку, приправленному терпкими диссонантными гармониями, типично неоклассицистской манере настойчивого повторения либо ритмического варьирования коротких мотивов и не отягощенному особой рефлексией, в целом жизнерадостному тону. Бесцветная гладкость и некоторая легковесность почерка в значительной степени свойственна также его поздним серьезным по замыслу партитурам — таким, как 6-я симфония, программный симфонический триптих «Фрески Пьеро делла Франческа» (по-видимому, наиболее часто исполняемый опус М.), духовная кантата «Пророчество Исаии» и опера «Греческий пассион» по роману Никоса Казандзакиса «Христа распинают вновь».

Оперы: «Солдат и танцовщица» (Voják a tanečnice), в 3 актах, либр. Я. Л. Будина по Плавту (1928, Брно); «Слезы ножа» (Les larmes du couteau), одноакт., либр. Ж. Рибмон-Дессеня (1928, пост. 1969, Брно); «Три желания, или Превратности жизни» (Les trois souhaits, ou Les vicissitudes de la vie), для кино, в 3 актах, либр. его же (1929, пост. 1971, Брно); «Игры о Марии» (Hry o Marii), легенда в 3 актах с прологом, тексты В. Незвала, В. Завады (оба — по старинным зап.-европейским источникам), из моравской нар. поэзии и М. по Ю. Зейеру и нар. поэзии (1935, Брно); «Голос леса» (Hlas lesa), для радио, одноакт., либр. В. Незвала (1935, Прага); Комедия на мосту (Veselohra na mostě), для радио, одноакт., либр. М. по В. К. Клицпере (1935, пост. 1937, Прага); «Пригородный театр» (Divadlo za bránou), в 3 актах, либр. М. по нар. поэзии, Мольеру и Ж.-Г. Дебюро (1936, Брно); «Жюльетта» (Julietta), либр. М. по Ж. Невё (1938, Прага); «Александр-бис» (Alexandre bis), одноакт., либр. А. Вюрмсера (1937, пост. 1964, Мангейм); «Чем люди живы» (What Men Live By), для ТВ, одноакт., либр. М. по Л. Толстому (1953, Нью-Йорк); «Женитьба» (The Marriage), для ТВ, в 2 актах, либр. М. по Гоголю (1953, Нью-Йорк); «Мирандолина» (Mirandolina), в 3 актах, либр. М. по К. Гольдони (1954, пост. 1959, Прага); «Ариадна» (Ariane), либр. М. по Ж. Невё (1958, пост. 1961, Гельзенкирхен); «Греческий пассион» (The Greek Passion), в 4 актах, либр. М. по Н. Казандзакису (1954—59, 1-е конц. исполнение 1961, Цюрих); 2 неоконч. оперы.

Балеты (осн. произв.): «Иштар» (Istar), либр. Ю. Зейера (1918—21, пост. 1924, Прага); «Кто на свете всех сильней?» (Kdo je na světě nejmocnější?), либр. М. по англ. нар. сказкам

(1922, пост. 1925, Брно); «Мятеж» (Vzpoura), либр. М. (1925, пост. 1928, Брно); «Кухонное ревю» (La revue de cuisine), для клар., фаг., трубы и фп. трио, либр. Я. Крёшловой (Я. Лёвенбаха) (1927, Прага); «Шпаличек» (Špaliček), балет с пением в 3 актах, либр. М. по чеш. фольклору (1933, Прага, 2/1940); «Душитель» (The Strangler), либр. Р. Фишжеральда (1948, Нью-Лондон).

Муз. к фильмам и спект.

Орк. муз. (осн. произв.): «Смерть Тинтажеля» (Smrt Tintagilova), увертюра по М. Метерлинку (1910); «Ангел смерти» (Anděl smrti, 1910); Ноктюрн fis (1915); «Розы ночи» (Růže noci), ноктюрн (1915); «Вилла на море» (Vila na moři), баллада (1915); «Маленькая танцевальная сюита» (Malá tanečni suita, 1919); «Голубой час» (Modrá hodina, 1922); «Тайм» (Half-Time, 1924); Концертино для влч. и кам. орк. (1924); 1-й фп. концерт, с кам. орк. (1925); «Суматоха» (La bagarre, 1926); Концертино для фп. (левой руки) и кам. орк. (1926); «Джаз» (Le jazz, 1928); «Рапсодия (симф. allegro)» (La rhapsodie [Allegro symphonique], 1928); 1-й влч. концерт (1930); 4-я серенада, кам. орк. (1930, 2/1955); Концерт для стр. квартета и орк. (1931); Партита, стр. (1931); Дивертисмент, кам. орк. (1932); 1-я концертная симфония, 2 орк. (1932); 1-й скр. концерт (1933); Инвенции (1934); 2-й фп. концерт (1934); Концерт для клав. и кам. орк. (1935); Концерт для фл., скр. и кам. орк. (1936); Concerto grosso, кам. орк. (1937); 1-й концерт для 2 скр. с орк. (1937); 3 ричеркара, кам. орк. (1938); Концертино для фп. с орк. (1938); Двойной концерт для 2 стр. орк., фп. и литавр (1938); Концертная сюита для скр. с орк. (1938—45); Sinfonietta giocosa, фп. и мал. орк. (1940); Sonata da camera, влч. и кам. орк. (1940); «Камерный концерт» (Concerto da camera), скр., фп., уд. и стр. (1941); 1-я симфония (1942); Концерт для 2 фп. с орк. (1943); 2-й скр. концерт (1943); 2-я симфония (1943); «Памятник жертвам Лидице» (Památník Lidicím, 1943); 3-я симфония (1944); 2-й влч. концерт (1945); 4-я симфония (1945); «Молниеносный налет P-47» (Thunderbolt P-47, 1945); 5-я симфония (1946); Токката и 2 канцоны (Toccata e due canzoni), кам. орк. (1946); 3-й фп. концерт (1948); 2-я концертная симфония, скр., влч., гоб., фаг. и кам. орк. (1949); «Ла Джолла» (La Jolla), симфониетта для фп. и мал. орк. (1950); 2-й концерт для 2 скр. с орк. (1950); Интермеццо (1950); Рапсодия-концерт для альта с орк. (1952); Концерт для скр. и фп. с орк. (1953); 6-я симфония «Симфонические фантазии» (Fantaisies symphoniques, 1953); Увертюра (1953); «Фрески Пьеро делла Франческа» (Les fresques de Piero della Francesca, 1955); Концерт для гоб. и мал. орк. (1955); 4-й фп. концерт «Заклинание» (Incantation, 1956); «Утес» (The Rock, 1957); 5-й фп. концерт «Концертная фантазия» (Fantasia concertante, 1958); «Притчи» (The Parables), по Ж. Невё и А. де Сент-Экзюпери (1958); «Эстампы» (Estampes, 1958).

Хор. муз. (осн. произв.): «Чешская рапсодия» (Česká rapsódie), кантата, с бар., орк. и орг., сл. А. Йирасека (1918); «Гирлянда» (Kytice), кантата, с солистами и орк., сл. нар. (1937); «Полевая месса» (Polní mše), кантата для бар., муж. хора, дух., фп., фисгарм. и уд., сл. И. Мухи, литургич. и библ. тексты в чеш. пер. (1939); «Гимн св. Иакову» (Hymnus k sv. Jakubu), с солистами, клар., влт., стр. орк. и орг., сл. Я. Данека (1954); «Гильгамеш» (Gilgamesh, Gilgameš), оратория, с чтецом, солистами и орк., сл. шумерского эпоса в англ. пер. (1955); 3 кам. кантаты, сл. М. Буреша (1955, 1956, 1959); «Пророчество Исаии» (The Prophecy of Isaiah), кантата для солистов, муж. хора, трубы, альта, фп. и литавр, сл. из Библии (1959); хоры a cappella и в сопров. отд. инстр. по мотивам чеш., моравского и словацкого фольклора; детские хоры.

Для гол. с сопров.: ранние произв. для гол. с фп., орг. и [illegible] 3 песни для кабаре, гол. с фп. (1921); Вокализ-этюд, гол. [illegible] (1930); песни на нар. сл., гол. с фп.

Для 3—12 инстр. (осн. произв.): 2 ноктюрна и Andante [illegible] квартет (1912); Стр. квартет es (1917); 1-й стр. квартет, «Ф[illegible] цузский» (1918); 1-е стр. трио (1923); Квартет для клар., [illegible] влч. и барабана (1924); 2-й стр. квартет (1925); «Кухонн[illegible] вю», см. Балеты; Стр. квинтет (1927); Джаз-сюита, 12 [illegible] (1928); 3-й стр. квартет (1929); Секстет, фл., гоб., клар., 2 ф[illegible] фп. (1929); 1-е фп. трио (1930); Сонатина для 2 скр. [illegible] (1930); Дух. квинтет (1930); «Хороводы» (Les rondes), [illegible] клар., фаг., труба, 2 скр. и фп. (1930); Соната для 2 скр. [illegible] (1932); 1-я серенада, клар., влт., 3 скр. и альт (1932); 2-я се[illegible] да, 2 скр. и альт (1932); 3-я серенада, гоб., клар., 4 скр. [illegible] (1932); Стр. секстет (1932, обр. для стр. орк. 1958); 1-[illegible] квинтет (1933); 2-е стр. трио (1934); Соната для фл., скр. [illegible] (1937); Трио для фл., скр. и фаг. (1937); «Мадригал[illegible] madrigaux), гоб., клар. и фаг. (1937); 4-й стр. квартет (1937[illegible] стр. квартет (1938); «Прогулки» (Promenades), фл., скр. и [illegible] (1939); «Пасторали» (Bergerettes), фп. трио (1939); Мадр[illegible] соната (1942); Фп. квартет (1942); Трио для фл., влч. [illegible] (1944); 2-й фп. квинтет (1944); Фантазия, *терменвокс*, гоб. [illegible] квартет и фп. (1945); 6-й стр. квартет (1946); 7-й стр. кв[illegible] Concerto da camera (1947); Квартет для гоб. и фп. трио [illegible] Мазурка-ноктюрн, гоб., 2 скр. и влч. (1949); 2-е фп. трио [illegible] 3-е фп. трио (1951); «Стоувские пасторали» (Stowe Past[illegible] 5 блокфл., клар., 2 скр. и влч. (1951); Серенада, 2 клар. [illegible] трио (1951); «Камерная музыка № 1» (Musique de chambre N[illegible] клар., стр. трио, арфа и фп. (1959); Нонет, фл., гоб., клар. [illegible] влт., скр., альт, влч. и кб. (1959).

Для 2 инстр. (осн. произв.): 1-й дуэт для скр. и влч. (1927); [illegible] соната для скр. и фп. (1929); Фантазия, 2 фп. (1929); 4 но[illegible] на, влч. и фп. (1930); 6 пасторалей, влч. и фп. (1930); [illegible] этюды, 2 скр. (1930); 2-я соната для скр. и фп. (1931); Сон[illegible] для скр. и фп. (1937); 4 интермеццо, скр. и фп. (1937); 1-я [illegible] та для влч. и фп. (1939); 2-я соната для влч. и фп. (1941); В[illegible] ции на тему Россини, влч. и фп. (1942); 3-я соната для [illegible] фп. (1944); «Чешская рапсодия» (Rhapsodie Tchéque), [illegible] фп. (1945); Соната для фл. и фп. (1945); 1-й дуэт (3 мадр[illegible] для скр. и альта (1950); 2-й дуэт для скр. и альта (1950); 3-[illegible] ната для влч. и фп. (1952); Соната для альта и фп. (1955); С[illegible] тина для клар. и фп. (1956); Сонатина для трубы и фп. ([illegible] Дивертисмент для 2 блокфл. (1957); 2-й дуэт, скр. и влч. ([illegible] Вариации на словацкую нар. песню, влч. и фп. (1959); [illegible] 2 влч. (1959); др. сонаты и пьесы для скр. и фп., др. пьес[illegible] влч. и фп. и для 2 фп.

Для фп. (осн. произв.): «Учебный дуэт для нервных» (In[illegible] tivní duo pro nervózní, 1925); «Фильм в миниатюре» (Fi[illegible] miniature, 1925); 3 чешских танца (1926); «Три эскиза с[illegible] менных танцев» (Trois esquisses de danses modernes, 1927); 5 [illegible] людий (1929); 2 думки (1936); «Сказки» (Pohádky, 1939); [illegible] тазия и токката (1940); Этюды и польки (1945); Соната ([illegible] Adagio 'In memoriam' (1957); др. пьесы.

Для клав.: 2 пьесы (1935); Соната (1958); 2 экспромта ([illegible]

Лит.: M. Šafránek. Bohuslav Martinů: his Life and Works ([illegible] don, 1962); H. Halbreich. Martinů: Werkverzeichnis, Doku[illegible] tation und Biographie (Zürich, 1968); B. Large. Martinů (Lo[illegible] 1975).

Мартынов, Владимир Иванович (р. 20.2.1946). Русс[illegible] композитор, музыковед, культуролог. Сын советс[illegible]

коведа Ивана Ивановича М. (1908—2005). Учился ковской консерватории, в т. ч. композиции у *Си-кова*. До 1974 работал в более или менее «аван-ой» манере, затем, после экспедиции на Памир, печатлением от «духовной упорядоченности» жиз-го уклада людей, населяющих этот регион, изме-творческую установку. Отныне музыка интересует столько как автономная форма художественного ства, сколько как часть синкретически упорядо-го внеличностного ритуала. В 1975—78 М. сочи-исполнял *рок-музыку* (с 1976 — во главе собствен-рок-группы Форпост), в конце 1970-х на несколько ставил композицию, редактировал издания поли-ческой музыки средних веков и Возрождения, ре-руировал памятники древнерусского литургиче-пения по крюковым записям, начал преподавать в ой академии Троице-Сергиевой Лавры. В 1983— пулся к сочинению музыки, но уже на основе ра-льно «постмодернистского» мировоззрения, кон-рующего смерть индивидуального, авторского . Характерно заглавие первой из созданных по-рерыва партитур М.: Opus posth[umus] — «сочине-посмертное» (в специфическом понимании М. — ное уже после того, как категория «сочинение» тала существовать). Так же называется струнный бль под руководством жены М., скрипачки Татья-нденко (р. 1946), исполняющий преимуществен-о музыку. На место авторского творчества М. вы-ет т. н. бриколаж — комбинирование общеизвест-легко идентифицируемых стилистических клише. ин «бриколаж» (bricolage), введенный в культуро-ский оборот французским мыслителем Клодом -Стросом (Lévi-Strauss, p. 1908) и по своему исход-(бытовому) смыслу близкий понятиям «самодея-ость», «кустаршина», «халтура», указывает на прин-дамического мифотворчества: построение карти-ра из ограниченного числа «подручных» элемен-бъектов, знаков, представлений), знакомых «ди-» по опыту повседневной жизни. Бриколаж по М. — ственный возможный метод создания нового са-ного искусства; последнее, подобно искусству да-о прошлого, еще свободному от «десакрализую-воздействия ренессансного гуманизма и просве-ского индивидуализма, должно быть канониче-(т. е. исключающим проявления авторской воли), льным и метафизическим. Музыкальный матери-лой продукции М.-композитора (точнее было бы ть «бриколёра») — это длинные цепочки благо-ых фраз, напоминающие классику *минимализма*. чем, минимализм М. чаще всего лишен ритмиче-энергии, скорее «меланхоличен» (согласно М., остная меланхолия» — естественное чувство ком-тора «эпохи opus posth.», не способного до конца ить в себе творческое начало), его конструктив-единицами обычно служат обороты, стилизован-под западную классику, фольклор или церковное , встречаются и прямые цитаты. Исполнение опу-М., как правило, предполагает элемент театрализа-, выступающий суррогатом ритуального действа в иях современного концертного или театрального некоторые работы М. созданы в непосредствен-ном сотрудничестве с театральными режиссерами (в частности, с Анатолием Васильевым). В 2002 при активном участии М. в Москве был учрежден центр развития и поддержки новой музыки Devotio moderna. Практика М., с привлечением многочисленных философских, исторических, богословских источников, обоснована в его книгах. Положения М. часто убедительны, иногда бесспорны, но его труды заметно обесцениваются крайним схематизмом историософских построений и тенденциозной интерпретацией исторических фактов и закономерностей.

Осн. произв.: 4 стихотв. В. Хлебникова, хор и кам. орк. (1963); «Серенады», инстр. анс. (1968); Концерт для гоб. с орк. (1968); Концерт для фл. с орк. (1968); «Гексаграмма», фп. (1971); «Музыка для фп., контрабаса и ударных» (1974); «Листок из альбома», скр., фп., кам. анс. и рок-группа (1976); «Рождественская музыка», дет. хор и смеш. анс. (1976); Passionslieder («Страстные песни»), сопр. и стр. анс., сл. И. Вейнцера (1977); «Иерархия разумных нешностей», анс. уд., текст Хлебникова (1977, 2/1990); «Распорядок дня», анс. уд. (1978); «Серафические видения Франциска Ассизского», рок-опера (1978); Opus posth., фп., уд. и дискант, сл. Н. Заболоцкого (1984); Come in! («Войдите!»), скр., стр. орк. и чел. (1985); «Апокалипсис», 2 муж. хора с солистами (1991); «Плач Иеремии», хор (1992); Magnificat quinti toni, к.-тен., скр. и стр. анс. (1993); «Обретение абсолютно прекрасного звука», анс. уд. (1993); Opus posth. II, 2 фп. и дискант, сл. Заболоцкого (1984); Stabat mater, хор и стр. анс. (1994); «Осенний бал эльфов», стр. орк. (1994); Реквием, солисты, хор и стр. анс. (1995); «Танцы Кали-Юги эзотерические», фп. (1995); «Танцы Кали-Юги экзотерические», инстр. анс. (1995); «Ночь в Галиции», фольклорный вок.-инстр. анс. и стр. анс., сл. Хлебникова и «русалочьи песни» из фольклорного сб. И. Сахарова (1996); Canticum fratris Solis («Песнь брату Солнцу»), тен. и стр. орк., сл. св. Франциска Ассизского (1996); «Коан», фл. (1996); «Упражнения и танцы Гвидо [Аретинского]», опера (1997); «Илиада. 23 песнь», фольклорный хор и уд. (1998); «Литания Девы Марии», 3 жен. гол. (1999); «Хорошо темперированная красота», скр. гоб. и кам. орк. (2000); «Игра человеков и ангелов», хоры, певцы, скр. и инстр. анс. (2000); «Монофония», сопр., фп. и колокольчики, сл. Дж. Джойса (2000); «Песнь песней», 3 хора (2001); Vita nova («Новая жизнь»), опера по Данте (2003); «Сингапур. О чужих краях и людях», хор и инстр. анс. (2005).

Кн.: История богослужебного пения (М., 1994); Пение, игра и молитва в русской богослужебно-певческой системе (М., 1997); Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси (М., 2000); Конец времени композиторов (М., 2002); Зона Opus posth., или Рождение новой реальности (М., 2005).

Лит.: М. Катунян. Параллельное время Владимира Мартынова // Музыка из бывшего СССР. 2 (М., 1996); Т. Чередниченко. Владимир Мартынов // она же. Музыкальный запас. 70-е (М., 2002).

Масканьи (Mascagni), Пьетро (7.12.1863, Ливорно, — 2.8.1945, Рим). Итальянский композитор. В 1882—84 учился в Миланской консерватории, в т. ч. у видного оперного композитора Амилькаре Понкьелли (Ponchielli, 1834—1886). Оставив консерваторию, работал оперным и опереточным дирижером. Слава пришла к М. после премьеры его второго музыкально-сценического де-

тища — одноактной оперы «Сельская честь» (Cavalleria rusticana, 1890, Рим); с этого произведения началась мода на т. н. веризм в оперном искусстве. Остальные оперы М. (всего ок. 15) значительно уступают «Сельской чести»; относительной популярностью пользуются лишь отдельные номера из лирической комедии «Друг Фриц» (L'amico Fritz, 1891, Рим) и ориентальной драмы «Ирис» (Iris, 1898, там же). После своей последней «веристской» оперы «Маленький Марат» (Il piccolo Marat, 1921, Рим) М. почти перестал сочинять. При Муссолини он был осыпан почестями как патриарх итальянской музыки и завершил свою композиторскую карьеру оперой «Нерон» (Nerone). Премьера этой исторической драмы с отчетливо выраженным политическим подтекстом в миланском театре *Ла Скала* (1935) была обставлена с чрезвычайной пышностью, однако даже в фашистской Италии не нашлось издателя, который согласился бы опубликовать ее партитуру.

В 1895—1902 М. возглавлял музыкальный лицей в Пезаро, позднее — в Риме. Выступал как дирижер, исполняя собственную музыку и произведения других композиторов.

Ма́тис (Mathis), Эдит (р. 11.2.1938, Люцерн). Швейцарская певица (сопрано). Училась в Люцерне, там же дебютировала в 1956. Выступление на *Зальцбургском фестивале* 1960 года (Нинетта в ранней опере Моцарта «Мнимая простушка») положило начало международной карьере М. в качестве незаменимой исполнительницы ролей субреток и инженю. С 1963 она была ведущей солисткой западноберлинской *Немецкой оперы*, пела и на других ведущих сценах Европы и Америки. Ее лучшие оперные партии — Сюзанна, Церлина, Памина, Энхен и Софи — увековечены в знаменитых записях п/у *Бёма* («Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», *«Кавалер розы»*), *Караяна* («Волшебная флейта») и К. *Клайбера* («Вольный стрелок»). В репертуаре М. фигурировали также партии более драматического плана, в т. ч. Графиня, Агата, Маршальша и Мелизанда, она выступила в премьерах нескольких современных немецких и швейцарских опер. М. прославилась и как серьезная концертная и камерная певица. Ее мягкое, высокое и вместе с тем богатое обертонами сопрано звучит в записях многих кантат Баха п/у К. *Рихтера*, «Времен года» Гайдна и 4-й симфонии *Малера* п/у Караяна, «Сцен из „Фауста" Гёте» Шумана п/у мужа М., немецкого дирижера Бернгарда Клее (Klee, р. 1936) и др.; М. записала также ряд Lieder Моцарта, Шуберта, Шумана, Брамса, Вольфа, *Штрауса*.

Маттила (Mattila), Карита (Марьятта) (р. 5.9.1960, Сомеро). Финская певица (сопрано). Училась в Хельсинкской академии музыки, в т. ч. у известного певца (бас) и педагога Кима Борга (Borg, 1919—2000), и в Лондоне (с 1984). Победительница 1-го международного *конкурса* «Певец мира» в Кардиффе (1983). Одна из самых востребованных современных сопрано, владеет обширным оперным и концертным репертуаром; помимо превосходно обработанного голоса — мягкого и проникновенного, способного на яркие драматические акценты — и образцово ясной дикции на нескольких языках обладает эффектной внешностью и разносторонним ак ским даром. На раннем этапе карьеры основной сп альностью М. был Моцарт: Графиня (роль дебют Финской нац. опере [1982] и Брюсселе [1984]), Д Эльвира (роль дебютов в Вашингтоне [1985] и *Мет литен-опера* [1990]), Памина (дебют в *Ковент-Г* 1985), Фьордилиджи (дебют в *Парижской опере,* Среди ее работ более драматического плана — Леон «Фиделио», Агата, Амелия в «Бале-маскараде» и «Д не Бокканегре», Елизавета Валуа, Дездемона, Эльз Манон Леско, Хрисотемида в *«Электре»*, Арабел недавних пор также Саломея и Тоска. М. мастерск полняет ведущие партии в операх славянских ком торов (Татьяна, Лиза, Русалка в одноименной о Дворжака, Енуфа и Катя Кабанова в операх *Янач* В концертном репертуаре певицы фигурируют Л Грига, *Штрауса*, *Сибелиуса*, *Хиндемита* и др., парт крупных вокально-оркестровых произведениях, новой музыки — опусы *Саприахо*, написанные сп ально для М. Искусство М. увековечено на дисках део п/у выдающихся дирижеров, в т. ч. *Мэрринера* (« Жуан», «Так поступают все женщины»), *Меты* («С ба Фигаро»), *Аббадо* (Реквием Моцарта, 9-я симф Бетховена, опера «Фьерабрас» и Месса Es-dur **Шу** «Сцены из „Фауста" Гёте» Шумана и др.), К. *Д* («Вольный стрелок»), *Шолти* («Майстерзингеры»), вайна («Майстерзингеры», «Фиделио»), *Хайтинка* («Ф фа»), *Рэттла* (*«Песни Гурре»* Шёнберга), *Гергиева* (« ломея»).

«Матушка-гусыня» («Моя мать-гусыня», «Сказки тушки-гусыни», Ma mère l'oye). Пять детских пьес *ля* для фп. в 4 руки, по мотивам классических фра ских сказок Шарля Перро (автора знаменитого с ника «Сказки матушки-гусыни»), графини д'А (Aulnoy) и Мари Лепренс де Бомон (Leprince de B mont): 1. «Павана Спящей красавицы» (Pavane de la au bois dormant); 2. «Мальчик-с-пальчик» (Petit Po 3. «Дурнушка, императрица пагод» (Laideronette, I ratrice des Pagodes); 4. «Разговор Красавицы и Чуд ища» (Les entretiens de la Belle et de la Bête); 5. «Вол ный сад» (Le jardin féerique). Сочиненные в 1908 дл тей близких друзей Равеля, семьи Годебски (Gode пьесы впервые были публично исполнены 20 ап 1910 в парижском зале Гаво (Gaveau) ученицами серватории Жанной Лелё (Leleu) и Женевьевой Дю (Durony), 12 и 14[?] лет. Общая продолжительн пьес — ок. 15 минут. Огромный успех этих живопис миниатюр побудил Равеля инструментовать «М.-г.» симфонического оркестра без труб, тромбонов и туб 1911—12 по заказу видного импресарио Жака Р (Rouché) он преобразовал цикл в одноактный лет-феерию на либретто по «Спящей красавице» Пе сочинив вступительные Прелюдию и «Танец пря (Danse du rouet) и добавив интерлюдии между част расположенными теперь в следующем порядке: «П на Спящей красавицы», «Разговор Красавицы и Чу вища», «Мальчик-с-пальчик», «Дурнушка, импера са пагод» и «Волшебный сад». Премьера балет «М.-г.», продолжительностью 25—27 минут, состоя на сцене парижского Театра искусств (Théâtre des A

[illegible] января 1912 п/у Габриэля Гровле (Grovlez, 1879—[illegible]). В концертном обиходе допускается вариант без [illegible]людий, однако в настоящее время он звучит редко.

[illegible]дзуми (Mayuzumi), Тосиро (20.2.1929, Иокогама, — [illegible].1997, Кавасаки). Японский композитор. В 1945—51 [illegible]ался в Токийском университете изящных искусств и [illegible]ыки у ведущих мастеров западной эстетической ориентации Куницико Хасимото (Hashimoto, 1904—1949), [illegible]зиро Икэнути (Ikenouchi, 1906—1991) и Акиры [illegible]укубе (Ifukube, 1914—2006). К 1950 уже был автором [illegible]скольких темпераментных оркестровых и камерно-[illegible]струментальных партитур, насыщенных остинатны[illegible] ритмами и стилизованными оборотами восточной [illegible] только японской, но и китайской, индонезийской, [illegible]йской) и латиноамериканской музыки, а также [illegible]; оркестровое письмо М., отмеченное влиянием [illegible]я и *Стравинского*, явилось новым словом в японской [illegible] музыке. В 1951—52 М. продолжил учебу в Париж[illegible] консерватории у Тони Обéна (Aubin, 1907—1981), [illegible] вернулся домой, обогащенный знанием новей[illegible] достижений европейского *авангарда*. Одним из [illegible]х среди японских композиторов освоил *серийную* [illegible]ку и *алеаторику*, создал первые в Японии образцы [illegible]ретной музыки и *электронной музыки*, эксперимен[illegible]ал с необычными тембровыми сочетаниями и с [illegible]товленным фп. В конце 1950-х под впечатлением от [illegible] храмовых колоколов в Киото обратился к углуб[illegible]ому изучению национального культурного наслед[illegible]. Его наиболее значительные оркестровые партиту[illegible] — симфонии «Нирвана» (Nirvana Symphony, 1958) и [illegible]дала» (Mandala Symphony, 1960), симфоническая [illegible] «Сансара» (Samsara, 1962), балетная музыка «Бу[illegible]» (Bugaku, 1962) — вдохновлены идеями буддизма и [illegible]ским дворцовым ритуалом; средства европейского [illegible]стра служат М. для стилизованного воспроизведе[illegible] тембрового богатства, отличающего храмовый ко[illegible]льный звон (М. специально анализировал его аку[illegible]ские характеристики, пользуясь новейшей аппа[illegible]рой) и инструментарий дворцовой музыки гагаку. [illegible]ридерживался правых националистических взгля[illegible], был другом и единомышленником знаменитого [illegible]о Мисимы (1925—1970) и написал по его роману [illegible]отой храм» (Kinkakuji) одноименную оперу на не[illegible]кое либретто Клауса Хеннеберга (пост. 1976, Запад[illegible] Берлин, *Немецкая опера*). Стилистически это ско[illegible]европейское произведение, богато инструментован[illegible] для большого оркестра, с широко развитыми соль[illegible] вокальными и хоровыми партиями; японский [illegible]мент, почти как у *Пуччини*, представлен в основном [illegible]атоникой и звучаниями больших и малых металло[illegible]ов. Из соображений «политической корректности» [illegible]отой храм» М. не исполнялся в Японии до 1991. [illegible]рая опера М. и его последняя крупная работа, «Дни [illegible]» (нем. Tage der Götter) по синтоистской священ[illegible] книге VIII в. «Кодзики» («Записки о деяниях древ[illegible]сти»), также создавалась для постановки в Европе, на [illegible] раз в Линце (1996). М. сочинял также музыку для [illegible]тра и кино (в т. ч. к фильму Дж. Хьюстона «Библия» [illegible]6]), оркестровые пьесы на случай, пьесы для всевоз[illegible]ных европейских и японских инструментов и для дворцового оркестра гагаку, патриотические кантаты, мюзиклы, эстрадные песни и др. С 1964 вел популярную музыкальную программу на ТВ. Возглавлял Японское объединение композиторов и Японское общество по охране авторских прав.

Мёдль (Mödl), Марта (22.3.1912, Нюрнберг, — 16.12.2001, Штутгарт). Немецкая певица (меццо-сопрано и сопрано). Училась в Нюрнберге. В 1945—49 была солисткой оперы в Дюссельдорфе, где исполняла партии меццо-сопрано. С 1949 пела в *Гамбургской гос. опере*, с 1952 — в *Венской гос. опере*, гастролировала в *Ковент-Гарден* (1950—72) и др. С начала 1950-х ее основным амплуа стали драматические партии в произведениях Бетховена и Вагнера. С 1951 по 1967 была одной из ведущих солисток *Байройта*, где пела Кундри, Изольду, Брюнгильду. В 1955 исполнила п/у *Бёма* партию Леоноры в спектакле «Фиделио», которым открылось восстановленное здание Венской оперы. Участвовала в премьерах опер *Фортнера*, *Айнема*, *Раймана*. До преклонных лет продолжала выступать в эпизодических ролях, а также в партии Графини («Пиковая дама»). Насыщенный, способный на мощное и напряженное звучание, не слишком подвижный и не всегда ровный голос М. увековечен в ряде записей, в т. ч. п/у *Фуртвенглера* («Фиделио», «Кольцо нибелунга») и *Караяна* («Тристан и Изольда», Байройт, 1952, с *Винаем* в роли Тристана).

Международное общество музыковедения (MOM, International Musicological Society [IMS]). Основано в 1927 в Базеле (глава оргкомитета — *Адлер*) вместо Международного музыкального общества, существовавшего с 1899 по 1914. Входит в *Международный музыкальный совет*. Проводит конгрессы каждые 5 лет (в 1949—67 — каждые 3 года). Издает серию трудов Documenta musicologica и журнал Acta musicologica; совместно с Международной ассоциацией музыкальных библиотек (International Association of Musical Libraries) выпускает библиографические издания Répertoire international des sources musicales (RISM — «Международный каталог музыкальных источников»), Répertoire international de la littérature musicale (RILM — «Международный каталог музыкальной литературы»), Répertoire international d'iconographie musicale (RidIM — «Международный каталог музыкальной иконографии») и Répertoire international de la presse musicale (RIPM — «Международный каталог музыкальной прессы»).

Международное общество современной музыки (MOCM, International Society for Contemporary Music [ISCM]). Учреждено в 1922 в Зальцбурге, основатели — *Веллес*, австрийский музыковед Рудольф Рети (Réti, 1885—1957) и английский музыковед Эдуард Дж. Дент (Dent, 1876—1957, президент MOCM в 1922—38 и 1945—47). Ныне входит в *Международный музыкальный совет*. Штаб-квартира MOCM находится в Лондоне. Общество проводит ежегодные фестивали в различных городах. До 2-й мировой войны основным направлением деятельности MOCM была пропаганда музыки «прогрессивного» толка, на предвоенных фестивалях состоялись исторически значимые премьеры произведений мастеров *Новой*

венской школы, Бартока, Мийо, Хиндемита, Айслера, Крженека, Даллапикколы и др. Со временем политика общества стала более плюралистической, с середины 1970-х в программах фестивалей фигурирует музыка популярных «неакадемических» жанров. С 1991 в Кёльне выходит журнал MOCM World New Music Magazine.

Международный ансамбль современной музыки — см. *Ансамбль Интерконтампорен.*

Международный музыкальный совет (MMC, International Music Council [IMC]). Организация, созданная в 1949 при Организации объединенных наций по вопросам образования, науки и культуры (ЮНЕСКО) для развития международных музыкальных связей, координации деятельности международных и национальных музыкальных организаций, защиты прав музыкантов. Базируется в Париже. Проводит конгрессы, симпозиумы и другие мероприятия, в т. ч. регулярные форумы музыки Азии и Африки и ежегодные «трибуны композиторов», на которых объявляются лучшие произведения года (см. *Премии*), публикует ежеквартальный журнал World of Music («Мир музыки», совместно с Международным институтом традиционной музыки [International Institute for Traditional Music]) и многотомное издание, освещающее историю музыки всех регионов Земли. С 1974 под эгидой MMC функционирует Фонд международной взаимопомощи музыкантов (Musicians International Mutual Aid Fund). В систему MMC входит ряд крупных международных организаций, в т. ч. Международный совет по традиционной музыке (International Council for Traditional Music, функционирует с 1947), *Международное общество музыковедения*, *Международное общество современной музыки* и Международная федерация *Жёнесс мюзикаль*. В настоящее время MMC объединяет свыше 70 национальных «музыкальных советов».

Мейер (Meyer), Кшиштоф (р. 11.8.1943, Краков). Польский композитор. В 1962—65 учился в Краковской ВМШ у Станислава Веховича (Wiechowicz, 1893—1963) и *Пендерецкого*, позднее совершенствовался в Париже у *Буланже*. В 1965—67 был пианистом ансамбля современной музыки MW2. В 1965—87 преподавал музыкально-теоретические предметы в Краковской ВМШ, в 1985—89 возглавлял Союз композиторов Польши. С 1987 — профессор композиции Кёльнской ВМШ. Годы формирования М.-композитора совпали с периодом авангардистской эйфории в *польской музыке*. Молодой М. активно пробовал свои силы во всевозможных новых и новейших по тем временам манерах и техниках (в различных формах *алеаторики* и *серийной техники* и, конечно, в *сонористике*, особенно характерной для польского авангарда 1960-х). Их элементы так или иначе сохранились в его арсенале, хотя и в функции служебных средств. М. исповедует подход к музыкальной композиции как к коммуникативному процессу, отражающему современную жизнь во всей ее сложности и конфликтности. Музыкальное произведение для М. — это своего рода история, распланированная с учетом психологии восприятия и включающая ряд фаз, связанных между собой причинно-следственными отношениями: от первичного ознакомления с атмосферой действия, ч… изложение перипетий «сюжета» и переходную фазу… носительной разрядки, к кульминационной фазе… сконцентрирована суть рассказываемой «истори… логически обусловленному завершению. Как сто… ник «нарративного», повествовательного подхода к… зыкальной форме, М. близок *Лютославскому;* еще … черта, объединяющая М. с Лютославским, — вирт… ное инструментальное письмо и, соответственно, … страстие к жанру концерта с ярко выраженным эле… том соревнования между солистом и оркестром. С … гой стороны, предпочтение, оказываемое М. трад… онным, преимущественно многочастным крупным ф… мам симфонической и камерной музыки, его ск… ность к последовательной, подробной работе с … ничными, рельефно очерченными темами и к чет… акцентной ритмике сближают его с *Шостаковиче*… написал ценные монографии о Шостаковиче и (в с… торстве) о Лютославском, которых он близко знал. С… ди работ М., отмеченных особенно сильным влия… Шостаковича, — 6-я симфония, «Польская», явив… ся непосредственным откликом композитора на в… ние в Польше военного положения. Не подлаваясь… на *новую простоту* и благозвучный *неоромантиз*… сохраняет приверженность крупным, содержател… концепциям и языку, солидно укорененному в тр… ции, но при этом достаточно современному, инте… рующему авангардный опыт и в целом свободно… прямой стилизации и *полистилистики*. Вместе с те… обладает незаурядным даром стилистической ми… рии; об этом свидетельствуют, в частности, сочине… в качестве первоапрельской *мистификации* симфо… стиле Моцарта, завершение оперы Шостаковича «*… ки*», выдержанный в манере Шостаковича стру… квартет Au-delà d'une absence и ряд опусов меньшего … либра, нередко юмористических.

Для театра: «Кибериада» (Cyberiada), комич. опера в 3… либр. М. по С. Лему (1967—70, 2/1985, пост. Вупперталь, … «Графиня» (Hrabina), одноакт. балет на осн. одноим. с… Монюшко (пост. 1981, Познань); завершение оперы Ш… ковича «Игроки» (пост. 1983, Вупперталь); «Два клёна» … nowi bracia), дет. опера в 2 актах, либр. М. по Е. Шварцу … 1990, Познань).

Хор. муз. (осн. произв.): 2-я симфония «Эпитафия п… С. Веховича» (Epitaphium Stanisław Wiechowicz in memo… хор и орк., сл. Ю. Тувима (1967); 3-я симфония «Сим… Орфея» (Symphonie d'Orphée), хор и орк., сл. П. Валери (… «Величальная», a cappella (1988); Te Deum, a cappella … 2/2007); Месса, с орг. и орк. (1987—96); «Сотворение … (Schöpfung), оратория для 4 гол., хора и орк., сл. Г. Энгель… гера (1998—99); Sinfonia da requiem, хор и орк., сл. А. Загае… (2009).

Др. вок. муз. (осн. произв.): «Песни смирения и отриц… (Pieśni rezygnacji i zaprzeczenia), сопр., скр. и фп., сл. Я. … лёвской (1963); Quartettino, сопр., фл., влч. и фп., сл. Ю. … ма (1966); «Пять камерных пьес» (Pięć utworów kamera… м.-сопр., клар., скр. и альт (1967); «Польские песни» (S… polskie), сопр. и стр. орк. с чел. и уд., сл. Тувима (1974); «Л… ческий триптих» (Lyric Triptych), тен., 4 клар., 3 уд. и 11 стр… У. Х. Одена (1976); «Девять стишков С. Е. Леца» (Dzi… fraszek Stanisława Jerzego Leca), сопр. и фп. (1979); «Вос…

...алог на улице» (Colloquium niedzielne na ulicy), бар. и ...ст. Тувима (1981).

...муз. (осн. произв.): Concerto da camera I, фл., 6 уд., ... (1964); 1-я симфония (1964, 2/1966); 1-й концерт для ... с орк. (1965); Concerto da camera II, гоб., 4 уд. и 40 стр. ...; 4-я симфония (1973); Концерт для трубы с орк. (1975); ...вые молнии» («Огненные шары», Fireballs, 1976); Сим... D-dur в стиле Моцарта (1976—77); 5-я симфония, стр. ...—79); Концерт для фп. с орк. (1979, 2/1989); 6-я симфо... «Польская» (Symfonia polska, 1982); «В честь И. Брамса» ...age à Johannes Brahms, 1982); Концерт для фл. с орк. ...; Canti Amadei (Concerto da camera III), влч. и мал. орк. ...; Concerto da camera IV, арфа, влч. и 15 стр. (1984); ...erto retro, фл., клав. и стр. орк. (1986, версия произв. для ...тр. [1976]); Musica incrostata («Инкрустированная музы... 1988); Caro Luigi («Дорогой Луиджи [Боккерини]»), 4 влч. ... стр. (1989); Concerto da camera V, альт-сакс. и 15 стр. ...; «Карийон» (Carillon, 1992—93); 2-й концерт для влч. с ... (1994—95); 2-й концерт для скр. с орк. (1996); «Прощаль... музыка» (Farewell Music, 1997); Концерт для клар. с орк. ...; «Симфония преходящего времени» (Symfonia czasu ...iącego), 7-я симфония (2002—03); Двойной концерт ... и влч. с орк. (2005—06).

...1 инстр. (осн. произв.): 1-я соната для влч. (1959—61); ...измы» (Aforyzmy), фп. (1961); 1-я соната для фп. (1962); ...ата для фп. (1963); 3-я соната для фп. (1964—66); 4-я со... ... фп. (1968); Соната для клав. (1973); «Соната пламе... ...их звуков» (Sonate de sons rayonnants), 5-я соната для фп. ..., 2/2003); Соната для скр. (1975); 3 пьесы для уд. и магн. ...; Moment musical, влч. (1976); 24 прелюдии, фп. (1978); ... для фл. (1980); 6 прелюдий, скр. (1981); Монолог, влч. ...; Фантазия, орг. (1990); Quasi una fantasia, фп. (2005); ...breve («Короткая»), 6-я соната для фп. (2006); 2-я соната ... (2007).

...квартеты № 1 (1963, 2/1986), 2 (1969), 3 (1971), 4 (1974), ...), 6 (1981), 7 (1985), 8 (1985), 9 (1989—90), 10 (1993—94), ...d'une absence («По ту сторону отсутствия»), «16-й квар... ...стаковича» (1997), 11 (2001), 12 (2004—05).

...инстр. муз. (осн. произв.): «Музыка для 3 влч., литавр и ... (Muzyka na trzy wiolonczele, kotły i fortepian, 1962); Interlu...dio, клар. и 4 влч. (1963—64); «В честь Н. Буланже» ...age à Nadia Boulanger), фл., арфа и альт (1967, 2/1971, ...); «Четыре цвета» (Quattro colori), клар., трбн., влч. и фп. ...; Concerto retro, фл., скр., влч. и клав. (1976, версия с орк. ...; Interludio drammatico, гоб. и 7 инстр. (1980); Фп. трио ...; Canzona, влч. и фп. (1981); Pezzo capriccioso, гоб. и фп. ...; 1-я соната для влч. и фп. (1983); Квартет для 4 сакс. ... 7-го стр. квартета, 1986); Квинтет для клар. и стр. ...; Каприччо, 6 инстр. (1987—88); «Виттенская камерная ...» (Wittener Kammermusik), фл., гоб. и клар. (1988); ...тет для фп. и стр. (1990—91); «Для Мауро» (Pezzo per ...), 6 инстр. (1991); Трио для фл., гит. и альта (1992); Стр. ... (1993); Misterioso, скр. и фп. (1994); Трио для клар., влч. и ... (1998); «Многоцветный экспромт» (Impromptu multicolo... ...фп. (2000); «Прерванное каприччо» (Capriccio interrotto), ... фп. (2000); «Пять цветов» (Cinque colori), фл., скр., влч., ... уд. (2001); Трио для гоб., фаг. и фп. (2002); 2-я соната для ... и фп. (2003—04); «Эпитафия» (Epitafium), 3 влч. и фп. ...; «Концертные дуэты» (Duetti concertanti), фаг. и фп. ...; «Метаморфозы» (Metamorfozy), альт-сакс. и фп. (2004); ...que scintillante («Мерцающая музыка»), 14 инстр. (2007).

Муз. к спект. и фильмам; муз. для детей.

Обр. Скрипичной сонаты Шостаковича соч. 134 для скр. и орк. (1995).

Кн.: Szostakowicz (Kraków 1973); Дмитрий Шостакович (СПб., 1998, польск. оригинал — Dymitr Szostakowicz i jego czasy [«Д. Шостакович и его время»] [Warszawa, 1999]); D. Gwizdalanka, K. Meyer. Lutosławski, t. I—II (Kraków, 2003—04); **муз.-теор. ст.**

Лит.: M. Jabłoński, red. Krzysztof Meyer. Do i od kompozytora (Poznań, 1994); M. Jabłoński, M. Homma, Hrsg. Krzysztof Meyer. Ein Komponistenportrait (Poznań u. Köln, 1998); Th. Weselmann. Musica incrostata. Szkice o muzyce Krzysztofa Meyera (Poznań, 2003).

Мелба (Мельба, Melba), дэйм Нелли, наст. имя и фам. Хелен Портер Митчелл (Mitchell) (19.5.1861, Ричмонд, Мельбурн, — 23.2.1931, Сидней). Австралийская певица (сопрано). Сценический псевдоним М. происходит от названия ее родного города. Во 2-й половине 1880-х переселилась в Париж, где училась у выдающейся певицы и педагога Матильды Маркези (Marchesi, 1821—1913). В 1887 дебютировала в Брюсселе (Джильда), год спустя — в Лондоне (Лючия) и Париже (Офелия). Дальнейшая карьера М. была связана главным образом с *Ковент-Гарден*, она пела также в *Ла Скала*, *Метрополитен-опера*, в Австралии (где ее почитают гордостью нации) и др. Годы 1-й мировой войны провела на родине. В 1926, будучи все еще в хорошей вокальной форме, дала прощальный концерт на сцене Ковент-Гарден (записан на пластинки), но продолжала эпизодически выступать до 1928. Популярнейшая колоратурная певица своего времени, обладала идеально выровненным «ангельским» голосом широкого диапазона (от b до f‴) и совершенной техникой, блистала в самых выигрышных ролях итальянского и французского репертуара, считалась непревзойденной Джульеттой и Маргаритой (изучала эти партии под руководством самого Гуно), но особенно большим успехом пользовалась в роли Мими. Славилась также капризным и эгоцентрическим темпераментом «примадонны», критиковалась за однообразие и предсказуемость интерпретаций.

Мелик-Пашаев, Александр Шамильевич (23.10.1905, Тифлис, ныне Тбилиси, — 18.6.1964, Москва). Советский дирижер армянского происхождения. Учился в Тифлисе у Николая *Черепнина* и в Ленинграде у Николая Малько (1883—1961) и Александра Гаука (1893—1963). С 1923 — дирижер оперного театра в Тифлисе. С 1931 работал в *Большом театре* (в 1953—62 — главный дирижер). Осуществил постановки ряда классических и советских опер; среди последних — *«Леди Макбет Мценского уезда»* (1935), «Великая дружба» Вано Мурадели (1947, ср. *Ждановщина*), «Декабристы» *Шапорина* (1953), *«Война и мир»* (премьера полной версии, 1959). Авторитетнейший оперный дирижер СССР, уверенно владел искусством управлять большими исполнительскими массами, о чем свидетельствуют его наиболее примечательные записи — «Пиковая дама» (1950), «Руслан и Людмила» и «Князь Игорь» (1951), «Фиделио» и «Аида» с *Вишневской* (1954, 1961), «Кармен» с *Архиповой* и *Дель Монико* (1959), «Война и мир». Выступал и с концертными программами, первым исполнил ряд симфониче-

ских опусов советских композиторов, в т. ч. Шапорина и *Шебалина*. На Западе дебютировал лишь в 1961 («Война и мир» в *Ковент-Гарден*).

Лит.: А. Ш. Мелик-Пашаев. Воспоминания, статьи, материалы (М., 1976).

Мелодия (от греч. μέλος — «песнь» и ᾠδή — «песнь», «пение»). Последовательность звуков, обладающая свойствами связности и целостности. На протяжении значительной части истории музыки западной цивилизации М. сохраняла за собой роль главного носителя музыкальной выразительности, несмотря на меняющиеся представления о том, какой должна быть «хорошая» М. Утвердившийся в эпоху романтизма тип пластичной, напевной, эмоционально насыщенной, богато и красочно гармонизованной М. «широкого дыхания» в основном исчерпал себя в музыке *Пуччини, Малера, Штрауса, Рахманинова*. Из композиторов следующих поколений выдающимися мастерами М. этого типа были *Прокофьев* и *Шостакович*, однако в их творчестве проявилась и «антиромантическая» тенденция к некоторой угловатости мелодических контуров, обострению акцентов. Для *импрессионизма* и *неоклассицизма* более характерны М. «короткого дыхания», разделенные на небольшие сегменты, разворачивающиеся в нешироком диапазоне, гармонизованные преимущественно диатонически. С ослаблением и распадом тональных связей М. в прежнем, романтическом понимании лишилась твердой гармонической основы, позволяющей эффективно организовать движение мелодической горизонтали к кульминации, варьировать напряжение, усиливать экспрессию отдельных моментов; поэтому в серьезной музыке XX в. протяженные и претендующие на открытую, интенсивную выразительность М. зачастую несут на себе печать некоторой аморфности и недостаточной стилистической определенности. Показательна М. из примера 1 (*«Лирическая сюита»* Берга, 4-я часть, такты 59—65). Центральная для этого опуса Берга техника *додекафонии*, предполагающая т. н. эмансипацию диссонанса (т. е. отсутствие априорного деления интервалов на консонирующие и диссонирующие) и неповторяемость (или минимальную повторяемость) тонов в М., вступает здесь в заметное противоречие со стремлением композитора насытить мелодическую линию романтической эмоциональностью, подчеркивая острую экспрессивность, присущую широким ходам вверх на диссонирующие интервалы, нейтрализуя эти ходы, в соответствии с давней традицией, более медленным и плавным нисходящим движением, варьированно повторяя и обыгрывая отдельные краткие обороты, местами даже не избегая тональных ассоциаций (ср. такты 61, 64—65). В условиях *серийной техники* естественнее выглядят, как это ни парадоксально, М. подчеркнуто искусственного склада — с широко разбросанной, антивокальной интерваликой и изменчивой, непредсказуемой ритмикой. Эстетика послевоенного *авангарда* благоприятствовала именно такому мелодическому письму (пример 2 — *«Молоток без мастера»* Булеза, начало 3-й части).

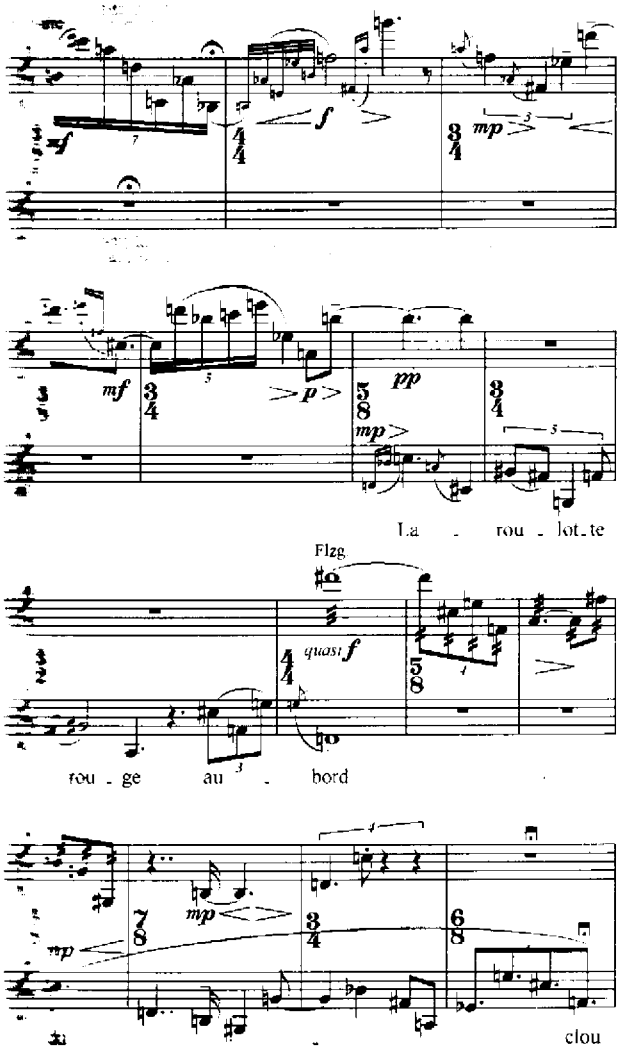
На обломках романтической М. сложился и иной, более фрагментарный метод организации горизонтали, характерный для творчества *Шёнберга* конца 1900-х —

1



1910-х, воспринятый его учениками и позднее полу
ший весьма широкое распространение. Он заключа
в прихотливом чередовании или во взаимном нало
нии коротких отрезков, часто контрастирующих м
собой по важнейшим параметрам — ритмической и
ковысотной структуре, типу артикуляции, дина
скому профилю, тембровому оформлению (пр
3 — Шёнберг, Пять пьес для оркестра соч. 16, начало
пьесы). Наиболее радикальным шагом в направле
«фрагментации» М. явился *пуантилизм*, предусм
вающий организацию контрастных отношений по
вокупности параметров не столько между фраз
сколько между отдельными звуками и сжатыми зв
выми комплексами. Одной из важных новаций Ш
берга стала т. н. *тембровая мелодия:* поток сменяю
друг друга тембровых красок на фоне пассивной рит
ки и медленной смены звуковысотных структур. И
тембровой М. также получила развитие в послевое
авангарде (ср. *Сонористика*). Еще одна распростра
ная современная разновидность мелодического п
ма — особого рода гетерофония, образуемая налож
ем нескольких сходных по конфигурации горизонт
ных линий, движущихся в узком диапазоне, часто с
личной скоростью (*Лютославский, Лигети* [см. та
Микрополифония], *Денисов, Шнитке*).

Итак, процессы стилистической эволюции в XX
привели к известному упадку культуры сочинения о
гинальных, развернутых, запоминающихся М. Каче
во «мелодичности» стало ассоциироваться с привер
ностью тональному языку, фольклору, консерват





стике, с прикладными жанрами и легким (или, во ком случае, облегченным) стилем. В серьезной му- разных направлений мелодическое начало оказа- в значительной степени вытеснено «тематизацией» их элементов музыкальной ткани, вплоть до крат- мотивов и ритмических фигур, отдельных созвучий, рвалов. Приобретая статус темы, т. е. выступая в ка- исходного импульса для выращивания разверну- структур (ср. *Тематизм*), отдельно взятый элемент го рода принимает на себя функцию, в более тради- ной музыке выполняемую, как правило, относи- завершенными М.; соответственно, искусство ания М. теряет былую значимость, отступая перед кусством последовательного развития (или, по выра- *Стравинского*, «логического обсуждения») тема- ского материала. Вместе с тем опыт ряда крупных позиторов показывает, что сложный новаторский зыкальный язык вполне совместим с интересными, разительными мелодическими идеями. Хотя общих ил конструирования «хороших» М. не существует, но предположить, что привлекательность М. зави-

сит от того, насколько легко и естественно мелодическая линия воспринимается как внутренне организованное единство, а не просто как ряд сменяющих друг друга тонов или мотивов. Среди факторов, способствующих такому восприятию, — наличие достаточно ясной логики членения М. на соизмеримые элементы (фразы, периоды), варьированная повторяемость таких элементов, ритмическая упорядоченность сгущений и разрежений звукового материала, наличие в структуре М. отчетливо выраженных «привилегированных» тонов, функционирующих как своего рода гравитационные центры, к которым устремлен мелодический процесс на тех или иных участках. Будучи неотъемлемым атрибутом фольклорных М. и мелодического языка высокого классицизма, этот комплекс факторов одушевляет и лучшие М. композиторов XX в. В качестве иллюстрации приведем несколько стилистически разнородных образцов, принадлежащих мастерам новой музыки разных поколений (пример 4 — *«Октандр»* Вареза, начало; пример 5 — *«Музыка для струнных, ударных и челесты»* Бартока, тема 3-й части; пример 6 — Концерт … виолончели с оркестром Лютославского, средин… «кантилена» от ц. 64d до ц. 67; пример 7 — «Стая опус… ется на пятиугольный сад» *Такэмицу*, начальная тем…

4



5



6



7



Мелос-ансамбль (Melos Ensemble). Лондонский инс… ментальный ансамбль переменного состава (до 12 … полнителей: струнный и духовой квинтеты, арфа и … сформирован в 1950. Все участники М.-а. — вирту… владеющие обширным сольным репертуаром; ср… выдающихся членов М.-а. первого состава — скр… Эмануэл Гурвиц (Hurwitz, 1919–2006, концертме… Оркестра Голдсброу и *Английского камерного оркес…* 1948—68), альтист Сесил Ароновиц (Aronowitz, 19… 1978) и кларнетист Джерваз Де Пейер (De Peyer, p. 19… Для ансамбля создан ряд произведений британ… композиторов, в т. ч. *Герхарда, Бёртуисла* и П. М. *Д… са*. М.-а. участвовал в премьере *«Военного реквие…* Бриттена (1962).

Мелос-квартет (Melos Quartett). Струнный кварте… Штутгарта (Германия), основан в 1965, год спустя … воевал первые премии на конкурсах в Женеве и Р…

нейро, распущен после смерти 1-й скрипки Виль-з Мельхера (Melcher, 1940—2005). В центре репер-ансамбля — венские классики, Шуберт, Мендель-М.-к. исполнял эту музыку в романтически при-той манере, с почти симфоническим размахом (ха-рны записи всех квартетов Шуберта, его же Струн-интета C-dur [с *Ростроповичем*] и всех квартетов сна).

ор (Мелькиор, Melchior), Лауритс (20.3.1890, Ко-ген, — 18.3.1973, Санта-Моника, Калифорния), ий певец (тенор). С 1913 — солист копенгагенской вской оперы (вначале пел баритоновые партии). ународная карьера началась с исполнения пар-мунда на сцене *Ковент-Гарден* (1924). До 1939 ре-о пел в Лондоне и Берлине, в 1926—50 был солис-*Метрополитен-опера*, выступал также в *Байройте* —31) и других европейских и американских опер-нтрах. Репертуар М. — ведущего (наряду с *Лорен-*героического тенора 1930—40-х — включал цен-ые роли во всех вагнеровских операх от «Риенци» рсифаля», а также партии Флорестана и Отелло. численные записи М. — по большей части арии и из опер — художественно неравноценны; о его ве-пных вокальных данных, исключительно четкой и эмоционально напряженной исполнительской наиболее красноречиво свидетельствуют фраг-из «Тристана и Изольды», «Зигфрида» и «Заката со спектаклей Ковент-Гарден п/у *Бичема, Райнера* стан») и *Фуртвенглера* (1937—38), особенно же зна-тая запись 1-го акта «Валькирии» п/у *Вальтера*, с в роли Зиглинды (Вена, 1935).

ельберг (Менгельберг, точнее Менхелберг, Mengel-. (Йозеф) Виллем (28.3.1871, Утрехт, — 22.3.1951, т). Нидерландский дирижер немецкого происхож-. Учился в Утрехте, затем в Кёльнской консерва-, в т. ч. у ее директора, выдающегося дирижера ша Вюльнера (Wüllner, 1832—1902). В 1891—95 ра-в Люцерне, затем вернулся в Нидерланды, чтобы должность главного дирижера оркестра *Консерт-*. Руководил этим коллективом 50 лет и вывел его на нь лучших оркестров мира. В 1922—30 возглавлял *Нью-Йоркский ФО* (с 1927 — совместно с *Тосканини*). Основу репертуара М. составляла музыка Баха (с он ежегодно на Вербное воскресенье исполнял в ердаме «Страсти по Матфею»), Бетховена, Вагне-Брамса, Чайковского. М. дружил с *Малером* и был из первых пропагандистов его музыки (в 1920 со своим оркестром первый в истории малеров-фестиваль). Выступал со *Скрябиным* (первым в ндии исполнил *«Прометея»*, 1912), дирижировал ерами произведений *Бартока, Кодая, Хиндемита*. *Штраус* посвятил М. и его оркестру симфониче-поэму «Жизнь героя» (1898), *Рахманинов* — поэму *кола»*. Среди самых известных, постоянно переиз-емых записей М. — «Страсти по Матфею» (с боль-купюрами), симфонии и увертюры Бетховена, последние симфонии Шуберта, оркестровые отрыв-из опер Вагнера, симфонии Франка, Брамса и Чай-ского (№ 4—6), 4-я симфония Малера. Сточки зре-ния современных критериев интерпретации М., при всей их незаурядной экспрессивной силе, часто кажутся чрезмерно субъективными: в его исполнительской манере стремление к строгой ансамблевой дисциплине сочеталось с достаточно бесцеремонным отношением к авторскому тексту и со «старомодными» произвольными rubato и portamento. Во время 2-й мировой войны М. часто выступал в Германии и оккупированных странах: после освобождения Нидерландов он был обвинен в симпатиях к нацизму и изгнан со своего поста. Последние годы провел в Швейцарии.

Его племянник Рудолф М. (1892—1959) — музыковед (автор биографии Малера, 1923) и композитор. Другой племянник, Карел М. (1902—1984), — дирижер (работал в Германии и других странах), критик, композитор. Сын Карела М. Миша (р. 1935) — композитор с экстравагантными идеями.

Лит.: М. Мищенко. Виллем Менгельберг все еще с нами? // Pro голландскую музыку (СПб., 2003); F. Zwart. Hrsg. Willem Mengelberg, 1871—1951: Leben und Wek eines gefeierten und umstrittenen Dirigenten und Komponisten (Münster, 2006).

Менотти (Menotti), Джан Карло (7.7.1911, Кадельяно, — 1.2.2007, Монте-Карло). Американский композитор итальянского происхождения. Учился в Миланской консерватории и филадельфийском Кёртис-институте (1928—33), где сблизился со своим соучеником *Барбером* (впоследствии написал для него либретто оперы «Ванесса» [1957]). В 1941—45 преподавал композицию в Кёртис-институте (среди его учеников — *Рочберг*). Первый успех ему принесла одноактная комическая опера «Амелия идет на бал»; за ее постановкой в *Метрополитен-опера* (1938) последовал заказ от Нац. радиокорпорации (NBC) на буффонную радиооперу «Старая дева и вор». За последующие несколько десятилетий М. сделал карьеру одного из самых удачливых деятелей в области американской оперы, выступая в двойном качестве композитора и либреттиста и умело эксплуатируя свои сильнейшие стороны — дар сочинения выразительных и удобных для пения мелодий в итальянском духе, изобретательность в использовании оркестра (особенно камерного), незаурядное искусство организации драматической интриги. Начало мировой известности М. положила камерная опера «Медиум», в которой мастерски воссоздана зловещая мистическая атмосфера; спектакль по операм «Медиум» и «Телефон» (вторая — одноактная комедия-фарс) только в сезоне 1947/48 прошел на Бродвее 211 раз. Музыка политической мелодрамы М. «Консул» (ее действие происходит в неназванной стране с тоталитарным режимом) отмечена влиянием *Пуччини*. В сходном стиле выдержана и опера «Святая с Бликер-стрит». В 1951 М. снискал большой успех рождественской телеоперой «Амаль и ночные гости» на либретто по картине Босха «Поклонение волхвов» (доныне ежегодно демонстрируется по американскому ТВ на Рождество). Найденная в этом произведении безыскусная и обаятельная манера письма получила развитие в детских операх М.; его позднейшие серьезные оперы, в т. ч. «Гойя» (ее заглавная партия создавалась для *Доминго*), критиковались за подражательность и бедность музыкального языка. Музыка балетов, оркестро-

вых и камерных произведений М. также часто не лишена обаяния, но эклектична и нередко откровенно старомодна. В 1958 М. основал *Фестиваль двух миров* в Сполето и до 1967 был его художественным руководителем.

Оперы (либр. М.): «Амелия идет на бал» (Amelia Goes to the Ball, первоначально Amelia al ballo), одноакт. (1937, Филадельфия); «Старая дева и вор» (The Old Maid and the Thief), одноакт. (1939, радио NBC); «Островной бог» (The Island God), одноакт. (1942, Нью-Йорк); «Медиум» (The Medium), трагедия в 2 актах (1946, Нью-Йорк); «Телефон, или Любовь втроем» (The Telephone, or L'amour à trois), одноакт. опера-буффа (1947, Нью-Йорк); «Консул» (The Consul), муз. драма в 3 актах (1950, Филадельфия); «Амаль и ночные гости» (Amahl and the Night Visitors), одноакт., для ТВ (1951, NBC); «Святая с Бликер-стрит» (The Saint of Bleecker Street), муз. драма в 3 актах (1954, Нью-Йорк); «Мария Головина» (Maria Golovin), муз. драма в 3 актах (1958, Брюссель); «Лабиринт» (Labyrinth), одноакт., для ТВ (1963, NBC); «Последний дикарь» (L'ultimo selvaggio, первоначально Le dernier sauvage), опера-буффа в 3 актах (1963, Париж); «Самый важный человек» (The Most Important Man), в 3 актах (1971, Нью-Йорк); «Таму-таму» (Tamu-Tamu), кам., в 2 актах (1973, Чикаго); «Герой» (The Hero), комич., в 3 актах (1976, Филадельфия); «Сумасшедшая» (La loca), в 3 актах (1979, Сан-Диего); «Гойя» (Goya), в 3 актах (1986, Вашингтон); «Свадьба» (The Wedding), комич., в 2 актах (1988, Сеул); «Поющее дитя» (The Singing Child), одноакт. (1993, Чарлстон).

Дет. оперы (одноакт., либр. М.): «Обман Мартина» (Martin's Lie), для церк. исполнения (1964, Бристоль); «Помогите, глоболинки!» (Help, Help, the Globolinks!, 1968, Гамбург); «Яйцо» (The Egg), для церк. исполнения (1976, Вашингтон); «Цыганский суд» (The Trial of the Gypsy, 1978, Нью-Йорк); «Чип и его собака» (Chip and His Dog, 1979, Гуэлфский университет, Канада); «Невеста с Плутона» (A Bride from Pluto, 1982, Вашингтон); «Мальчик, который рос слишком быстро» (The Boy Who Grew too Fast, 1982, Уилмингтон).

Балеты (либр. М.): «Себастьян» (Sebastian, 1944, Нью-Йорк); «Путешествие в лабиринт» (Errand into the Maze, 1947, Нью-Йорк); «Единорог, Горгона и Мантикора» (The Unicorn, the Gorgon and the Manticore), мадригальный балет-сказка для хора, 10 танцоров и 9 инстр. (1956, Вашингтон).

Для хора (в т. ч. с солистами) и орк.: «Смерть епископа Бриндизи» (The Death of the Bishop of Brindisi), кантата, сл. М. (1963); «Пейзажи и воспоминания» (Landscapes and Remembrances), кантата, сл. М. (1976); Mecca O pulchritudo (1979); «Умираю, ибо не умираю» (Muero porque no muero), кантата, сл. св. Терезы Авильской (1982); «На смерть Орфея» (For the Death of Orpheus), кантата, сл. М. (1990); Gloria (1995); «Молитва Иакова» (Jacob's Prayer, 1997); 5 др. произв.

Хоры a cappella, песни, в т. ч. вок. цикл «Песни разлуки» (Canti della lontananza) для сопр. с фп., сл. М. (1967).

Орк. муз.: «Пастораль и танец» (Pastorale and Dance) для фп. и стр. (1934); Концерт для фп. с орк. F (1945); «Апокалипсис» (Apocalypse, 1951); Концерт для скр. с орк. a (1952); «Трижды тройной концерт» (Triple Concerto a Tre) для фп., арфы, уд., гоб., клар., фаг. и стр. трио с орк. (1970); Фантазия для влч. с орк. (1976); 1-я симфония «Зимородок» (Halcyon, 1976); Концерт для кб. с орк. (1983).

Кам.-инстр. и фп. произв.

Либр. к операм Барбера и *Фосса*; пьеса для театра.

Лит.: J. Gruen. Menotti: a Biography (New York, 1978); J. Ardoin. The Stages of Menotti (Garden City, 1985).

Менухин (Menuhin), лорд Иегуди (22.4.1916, Нью-Йорк, — 12.3.1999, Берлин). Американский и британский скрипач, дирижер. Происходил из семьи выходцев из России, в 1970 принял швейцарское, в 1985 — британское гражданство. В 1924, после нескольких лет учебы у ученика *Изаи* Луиса Персингера (Persinger, 1887—1966), дебютировал как солист в Сан-Франциско, 2 г. спустя — в Нью-Йорке, в 1927 — в Париже. На формирование творческой личности М. повлияли занятия у *Энеску* в Париже (1927, 1931—32) и А. *Бушем* в Б. (1929, 1930). Благодаря безупречному владению инструментом и глубине постижения исполняемой музыки уже к 16 годам выдвинулся в ряд инструменталистов мирового масштаба. В 1932 он осуществил образцовую запись Скрипичного концерта *Элгара* п/у композитора, в середине 1930-х — классические записи сольных сонат и партит Баха. В 1930-х одним из первых вынес на эстраду концерт «Аделаида» (см. *Мистификации*) и забытый поздний Концерт d-moll Шумана. В 1944 первым исполнил посвященную ему сольную Сонату *Бар*. В годы войны много выступал перед войсками союзников, в 1944 дал концерт в освобожденном Париже, в том 1945 играл для уцелевших узников концлагеря Бельзене, Германия (здесь его партнером выступил *Бриттен*), а в 1945 и 1946 концертировал в СССР. В 1 первым из западных музыкантов еврейского происхождения выступил с оркестром п/у *Фуртвенглера*, только что прошедшего процедуру «денацификации». Плодами сотрудничества М. с Фуртвенглером, продолжавшегося до последних месяцев жизни дирижера, стали дающиеся записи концертов Бетховена, Мендельсона, Брамса и Бартока (№ 2). Позднее в игре М. появились технические погрешности, его интерпретации высоких классики сделались слишком предсказуемыми и асимметричными. Со 2-й половины 1950-х М. стал чаще выступать как камерный, а затем и как симфонический и оперный дирижер, преимущественно с британскими, швейцарскими и восточноевропейскими коллективами; в 1990-х с варшавским оркестром Sinfonia Varsovia записал все симфонии Бетховена и Шуберта. Среди произведений, впервые исполненных М. в качестве солиста, — Концерт *Панufника*, «Полиптих» *Мартена*, «Ностальгия» *Такэмицу*. Ансамблевыми партнерами М. были его сестры, пианистки Хефциба М. (1920—1981) и Юдит М. (1922—2001), и сын, пианист Джереми М. (р. 1951), а также *Гулд, Кемпф* (М. записал с ним все сонаты Бетховена), пианисты Мечислав Хоршовский (Horszowski, 1892—1993) и Луис (собств. Лайош) Кентнер (Kentner, 1905—1987), *Ойстрах, Касальс, Касадо, Ростропович* и многие другие. М. играл и записывался и с такими «неакадемическими» музыкантами, как Стефан *Грапелли* и Рави *Шанкар*.

М. прославился не только как музыкант, но и как общественный деятель, пацифист и поборник прав человека. В 1956 он основал музыкальный фестиваль в Гштаде (Швейцария), в 1959—68 был художественным руководителем фестивалей в Бате (Англия), в 1969—72 — фестивалей в Виндзоре. В 1962 создал в Сток-д'Аберноне (графство Суррей, Англия) школу для одаренных детей. В 1969—75 возглавлял *Международный музыкальный совет*. Учредил несколько международных конкурсов

...зов поддержки музыкального образования и помо... молодым музыкантам. Написал несколько книг, в ... по основам скрипичного исполнительства; для по... мастерства рекомендовал занятия йогой (сам ... приверженцем йоги с начала 1950-х). В 1965 ко... Великобритании удостоила М. рыцарского звания, ... — титула лорда.

...: Violin: Six Lessons with Yehudi Menuhin («Шесть уроков с ... Менухиным») (London, 1971); Theme and Variations ... и вариации») (London, 1972); Unfinished Journey («Не... путешествие») (London, 1977, 2/1996, рус. пер.: ...ствия [М., 2008]); The Music of Man («Музыка человека») ..., 1979); Life Class («Класс жизни») (London, 1986); The ... («Скрипка») (Paris, 1996) и др.

...: E. Fenby. Menuhin's House of Music (London, 1969); ...els. Conversations with Menuhin (London, 1979); M. Me... The Menuhin Saga (London, 1984); D. Dubal. Conver... with Menuhin (London, 1991); T. Palmer. Menuhin: a ... Portrait (London, 1991); H. Burton. Menuhin (London, ... B. Monsaingeon. Passion Menuhin: album d'une vie (Paris, ... E. Blattchen. Yehudi Menuhin: L'âme et l'archet (Paris, 2001).

...ll (Merrill), Роберт, собств. Мойше Миллер (Mil... 4.6.1917, Бруклин, — 23.10.2004, Нью-Йорк). Аме... ский певец (баритон). Учился в Нью-Йорке. С ... середины 1970-х — ведущий солист театра *Мет... ен-опера*, на сцене которого исполнил все важ... роли итальянского и французского репертуара. ...чайно красивый, гибкий и блестящий, безу... вышколенный голос М. превосходно, хотя и не... однообразно, звучит в записях «Травиаты» и ...-маскарада» п/у *Тосканини*, «Богемы» п/у *Бичема*, ...» п/у *Шолти*, Кармен п/у *Караяна* и др. М. высту... более легком репертуаре, в т. ч. в популярнейшем ...ском *мюзикле* «Скрипач на крыше».

...ые души». Опера («оперные сцены») *Щедрина* в ..., либретто композитора по Гоголю. Сюжет 1-го ... поэмы Гоголя аранжирован в 19 сцен, содержа... наряду с сольными эпизодами (ариями, ариозо и ...), ряд ансамблей, иногда весьма многолюдных и ... (таков, в частности, финал 2-го акта, с паро... на имброльо из финала 1-го акта «Севильского ци...ника»). Основным персонажам соответствуют соб... облигатные инструменты (Манилову — флей... Ноздреву — фагот, Собакевичу - 2 контрабаса и ... инструменты, характеризующие многоликого Чи..., меняются в зависимости от сценической ситуа... Своеобразный контрапункт к собственно сценам ...яет пение двух введенных в оркестр женских го...: в начале и конце оперы и в интерлюдиях между ...орыми сценами они исполняют протяжные «за...» в русской фольклорной манере. Этот содержа... план оперы, находящийся «по ту сторону» ее ...та, передает лирический подтекст гоголевской по..., символизируя идеальный образ России. «Идеаль... план оперы представляет и камерный хор (без ..., помещенный в оркестр вместо скрипок. Своего ... промежуточное звено между идеальным и «реаль... планами — насыщенная фольклорными интона...ми партия чичиковского кучера Селифана. Опера создавалась в 1966—76; премьера — 7 июня 1977, Москва, *Большой театр*, дирижер *Темирканов*, режиссер Борис Покровский, в партии Чичикова Александр Ворошило (баритон), в партии Селифана — Алексей Масленников (тенор). Продолжительность музыки — ок. 2 часов 10 минут.

Мессиан (Messiaen), Оливье (Эжен Проспер Шарль) (10.12.1908, Авиньон, — 27.4.1992, Париж). Французский композитор, органист, педагог, музыкальный теоретик. Родился в семье литераторов (отец, Пьер М., — переводчик Шекспира, мать — поэтесса Сесиль Соваж [Sauvage], еще до рождения М. посвятившая ему стихотворный цикл «Душа в коконе» [L'âme en bourgeon]). Сильнейшим впечатлением детства стало для М. знакомство с оперой Дебюсси *«Пеллеас и Мелизанда»*; до конца жизни М. продолжал относиться к ней как к вершине музыкального искусства. В 1919—30 он учился в Парижской консерватории, в т. ч. у Ш.-М. Видора (Widor, 1844—1937) и *Дюка* (композиция) и *Дюпре* (орган). По окончании консерватории был назначен органистом парижской церкви Троицы и очень скоро прославился как импровизатор. В 1936—39 входил в объединение *Молодая Франция*.

С юных лет источниками вдохновения для М. были Священное Писание, григорианское пение, индийские ритмы, культура экзотических стран, пение птиц, сюрреалистическая поэзия. Первая публикация М., органная пьеса «Небесный пир», выдержана еще в традициях Франка, однако уже со следующего опуса, *«Прелюдий»* для фп., начал складываться самобытный гармонический язык М., основанный в значительной степени на искусственных ладах. В оркестровой и органной музыке 1930-х окончательно утвердились такие свойства зрелого стиля М., как пристрастие к сложным и нерегулярным ритмам, к ярким, насыщенным тембрам и к формообразующему «принципу витража». Последний предполагает совмещение конфигураций, повторяющихся с неодинаковой периодичностью; звуковой результат аналогичен картине, сложенной из ограниченного набора различных по колориту, многообразно комбинируемых деталей. Большинство композиций М. этого периода посвящено религиозной тематике. В них широко представлены три наиболее характерных для М. рода музыки: возвышенно-созерцательный, экстатически-танцевальный и математически-абстрактный и бесстрастный, основанный на чередовании и наложении ритмических групп с точно рассчитанными числовыми параметрами. Вершина раннего творчества М. — восьмичастный *«Квартет на конец времени»*, навеянный образами Апокалипсиса. Квартет был написан в немецком лагере для военнопленных (куда М. попал после поражения Франции летом 1940) и впервые исполнен узниками этого лагеря. Несмотря на мрачные обстоятельства создания квартета, в большинстве его частей преобладает просветленный тон (Апокалипсис для М. — книга не столько гнева и страха Божьего, сколько надежды). Светлая, радостная атмосфера характерна для большей части музыки М., что неоднократно давало повод критикам и комментаторам упрекать его в недостатке подлинно религиозной глубины и серьезности и в чрезмерной «наив-

ности», которую сам М., впрочем, ясно сознавал и последовательно культивировал.

В 1942 М. вернулся к работе в церкви Троицы и тогда же стал профессором Парижской консерватории. На протяжении 36 лет через его классы гармонии, анализа (с 1947) и композиции (с 1966) прошло множество студентов, среди которых были лидеры послевоенного европейского *авангарда Булез, Штокхаузен* и *Ксенакис*, а также *Гуйваарте, Баллиф*, Серж Нигг (Nigg, 1924—2008), *Келемен, Малец, Теодоракис, Констан, Куртаг, Жолас*, Тон де Леу (Leeuw, 1926—1996), *Анри, Барраке*, Люк Феррари (Ferrari, 1929—2005), *Гийу*, Жиль Трамблé (Tremblay, p. 1932), Франсуа Бейль (Bayle, p. 1932), Жак Шарпантье (Charpentier, p. 1933), Жан-Пьер Гезéк (Guézec, 1934—1971), *Ами*, Поль Мефанó (Méfano, p. 1937), *Болком*, Мишель Реверли (Reverdy, p. 1943), *Гризе, Мюрай*, Филипп Фенелон (Fénelon, p. 1952) и *Бенджамин*. В годы войны у М. училась и *Лорио*, впоследствии ставшая его второй женой. В расчете на феноменальные данные этой пианистки создавались циклы *«Образы слова Аминь»* (с партией 2-го фп. для самого М.) и *«Двадцать взглядов на Младенца Иисуса»*. Тогда же появился самый популярный из духовных вокальных опусов М. — *«Три маленькие литургии Божественного присутствия»*.

Начатый в 1942 и опубликованный в 1944 трактат М. «Техника моего музыкального языка» содержит теоретическое описание и богословское обоснование важнейших идей композитора в области организации звуковысотности и ритма. Среди компонентов музыкального языка М. принципиальное значение имеют прежде всего *лады ограниченной транспозиции* (искусственные лады со звукорядами из нескольких групп одинакового интервального состава, причем последний звук каждой группы совпадает с первым звуком следующей), «необратимые ритмы» (симметричные, «палиндромные» ряды длительностей), «добавочные ноты» (неаккордовые звуки без приготовления и разрешения), «добавочные длительности» (короткие длительности, добавляемые к той или иной ритмической фигуре с помощью точки, ноты или паузы) и различные, часто весьма изощренные, виды полиритмии. Эта система приемов по существу отрицает тональные тяготения и метрическую регулярность, выдвигая на место первых «всеприсутствие» немногих избранных гармонических структур, а на место второй — «движение свободных и неравных величин»; впрочем, на практике М. нередко сочетает искусственные лады и добавочные ноты с диатоническими мелодиями и мажорными трезвучиями, а необратимые ритмы и добавочные длительности — с точными остинатными повторами. Система музыкального языка М. приспособлена прежде всего для создания своего рода звуковых витражей, элементы которых многообразно комбинируются, не претерпевая внутренних изменений. В непреодолимой статичности своего композиционного метода М. усматривал «очарование невозможностей», ведущее к «теологической радуге» (по-видимому, имеется в виду способность музыкального языка передавать полноту неизъяснимых богословских смыслов). В 1940-х М. начал писать также «Трактат о ритме, цвете и орнитологии». Этот монументальный по замыслу труд остался неоконченным; в сохранившихся фрагментах разрабатываются, в частности, философск[ие] и естественнонаучные основы категорий «время» и «ри[тм]», обсуждаются античные метры и система ритмов тр[адиц]ионной музыки Индии.

Самые значительные опусы М., созданные между [1]и 1949, составляют триптих, вдохновленный, по сл[овам] композитора, легендой о Тристане и Изольде. Это 12-[ча]стный вокальный цикл «Ярави, песнь любви и смер[ти]» для сопрано и фп. (в название вынесено слово языка [ин]дейцев кечуа, означающее «любовную песнь, ко[торая] завершается лишь со смертью возлюбленных»), 10-[ча]стная *«Турангалила-симфония»* для оркестра с соли[ру]ющими фп. и *волнами Мартено* и «Пять припевов» дл[я] мерного хора a cappella. Все три произведения наде[ле]сочным чувственным и экзотическим колоритом (в [от]их вокальных опусах экзотическое начало дополни[тел]но подчеркивается использованием причудливо з[ву]щих слов на выдуманных языках), их музыка поро[й] лансирует на грани эстрадного *китча*. С другой ст[ор]ны, в инструментальных циклах рубежа 1940—50-х «[Ч]тыре исследования ритма» и «Органная книга» с[ка]лось влияние серийных опытов Булеза и других м[ол]одых композиторов-авангардистов; одно из «Чет[ы]рех исследований», пьеса «Лад длительностей и инте[н]сивностей» (Mode de valeurs et d'intensités), явилось от[пр]ной точкой для разработки *сериализма*.

Следующий период творчества М. отмечен пре[об]данием «орнитологической» тематики. М. с юност[и] чал пение птиц, считая их «величайшими музыкан[та]ми на планете», служителями внематериальных сфер и [по]сителями духовной радости. Подражания их голос[ам] или, точнее, символические образы птичьего пе[ния], стилизованные средствами современного инструм[ен]тария, — включены в ткань большинства его кру[пных] партитур, в т. ч. «Квартета на конец времени», «Тре[х] маленьких литургий», «Турангалилы». В 1950-х одн[ой] другим появились крупные произведения, всецел[о] нованные на стилизации пения различных птиц из [раз]регионов мира: фортепианные концерты *«Пробужд[ение] птиц»* и *«Экзотические птицы»*, цикл пьес для фп. *[«Ка]талог птиц»*. После большой, несколько экстравага[нтной] оркестровой пьесы *«Хронохромия»* и «Семи хок[у]» («японских эскизов») для фп. и малого оркестр[а] вновь обратился к воплощению религиозных идей («[Пу]ть Града небесного» для фп., духовых и ударных, *Er[go] spectо resurrectionem mortuorum* для духовых и удар[ных]). Многообразные аспекты творчества М. приведен[ы] синтезу в двух монументальных партитурах — орато[рии] *«Преображение Господа нашего Иисуса Христа»* и о[пе]ре *«Святой Франциск Ассизский»*. Среди других поз[дних] опусов М. своими масштабами выделяются орган[ные] циклы «Медитации на таинство Святой Троицы» (в 9 [ча]стях) и «Книга Святого Причастия» (в 18 частях) и ор[кес]стровые циклы *«От каньонов к звездам...»* и *«Озер[а] потустороннего»*.

В 1967 М. был избран членом Института Фран[ции]. В честь М. названа гора в штате Юта (США), при[вид] которого вдохновила его на создание цикла «От ка[ньо]нов к звездам...».

Опера «Святой Франциск Ассизский» (Saint François d'As[sise], в 3 актах, либр. М. (1983, Париж).

муз.: «Забытые приношения» (Les offrandes oubliées), медитация (1930); «Гроб сияющий» (Le tombeau resplendissant, 1931); «Гимн Святому Причастию» (Hymne au Saint Sacrement, 1932); «Вознесение» (L'Ascension), 4 симф. медитации (1933); «Турангалила-симфония» (Turangalîla-Symphonie, 1946—48); «Пробуждение птиц» (Réveil des oiseaux), фп. и орк. (1953); «Экзотические птицы» (Oiseaux exotiques), фп., дух. и орк. (1955—56); «Хронохромия» (Chronochromie, 1960); «Семь хокку» (Sept haïkaï), «японские эскизы», фп., дух., уд. и 8 скр. (1962); «Цвета Града небесного» (Couleurs de la Cité céleste), фп., дух. и уд. (1963); Et exspecto resurrectionem mortuorum («И ожидаю воскрешения мертвых»), дух. и уд. (1964); «От каньонов к звездам» (Des canyons aux étoiles...), фп., влт., дух., уд. и стр. (1974); «Витраж и птицы» (Un vitrail et des oiseaux), фп., дух. и орк. (1986); «Град вышний» (La Ville d'En-haut), фп., дух., уд. (1987); «Улыбка» (Un sourire, 1989); «Озарения потустороннего» (Éclairs sur l'au-delà, 1991); «Концерт четырех» (Concert à quatre), фл., гоб., фп., влч. и орк. (1991, неоконч., завершен Лоншампом-Дюжамином и *Холлигером*).

муз.: O sacrum convivium!, мотет a cappella (1937); «Три маленькие литургии Божественного присутствия» (Trois petites liturgies de la Présence Divine), унисонный жен. хор, фп., волны Мартено, стр. и уд., сл. М. (1944); «Песнь депортированных» (Chant des déportés), хор и орк., сл. М. (1945); «Пять припевов» (Cinq rechants), кам. хор a cappella, сл. М. (1949); «Преображение Господа нашего Иисуса Христа» (La Transfiguration de notre Seigneur Jésus-Christ), оратория для хора, 7 солирующих инстр. и орк., сл. из Библии, св. Фомы Аквинского, литургич. книг (1965—69).

вок. (сопр.) с фп. (сл. М.): юношеские романсы; «Поэмы Ми» (Poèmes pour Mi), вок. цикл в 9 частях (1936, оркестровка 1937); «Песни земли и неба» (Chants de terre et de ciel), вок. цикл в 6 частях (1938); «Яравн, песнь любви и смерти» (Harawi, chant d'amour et de la mort), вок. цикл в 12 частях (1945).

муз.: «Прелюдии» (8 пьес, 1929); «Образы слова Аминь» (Fantaisie de l'Amen), 2 фп. (1943); «Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» (Vingt regards sur l'Enfant Jésus, 1944); «Кантейодайа» (Cantéyodjayâ, 1949); «Четыре исследования ритма» (Quatre études de rythme, 1949—50); «Каталог птиц» (Catalogue d'oiseaux, 1956—58); «Садовая славка» (La fauvette des jardins, 1970); др. пьесы.

орг.: «Небесный пир» (Le banquet céleste, 1928); «Диптих» (Diptyque, 1930); «Явление вечной Церкви» (Apparition de l'église éternelle, 1931); «Вознесение» (L'Ascension), по одноим. произв. (1934); «Рождество Господне» (La Nativité du Seigneur), 9 медитаций (1935); «Тела нетленные» (Les corps glorieux, 1939); «Месса Пятидесятницы» (Messe de la Pentecôte, 1950); «Органная книга» (Livre d'orgue, 1951); «Медитации на Таинство Святой Троицы» (Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité, 1969); «Книга Святого Причастия» (Le Livre du Saint Sacrement, 1984); др. пьесы.

произв.: Тема с вариациями, скр. и фп. (1932); «Праздник прекрасных вод» (Fête des belles eaux), 6 волн Мартено (1937); 2 монодии в четвертитонах (2 monodies en quarts de ton), 2 волны Мартено (1938); «Квартет на конец времени» (Quatuor pour la fin du temps), клар., скр., влч., фп. (1941); муз. к пост. балету «Эдип», волны Мартено (1942); «Черный дрозд» (Le merle noir), фл. и фп. (1951).

Соч.: Technique de mon langage musical (Paris, 1944, рус. пер.: Техника моего музыкального языка [М., 1994]); Traité de rythme («Трактат о ритме», частично опубл. 1948, остальное посмерт. как Traité de rythme, de couleur, et d'ornitologie [«Трактат о ритме, цвете и орнитологии»], Paris, 1994—96); собрания бесед с А. Голеа (A. Goléa. Rencontres avec Olivier Messiaen [Paris, 1961]) и К. Самюэлем (C. Samuel. Entretiens avec Olivier Messiaen [Paris, 1967]; O. Messiaen. Musique et couleur: nouveaux entretiens avec Claude Samuel [Paris, 1986]).

Лит.: C. Rostand. Olivier Messiaen (Paris, 1957); Ю. Холопов. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана // Музыка и современность, вып. 7 (М., 1971); R. Nichols. Messiaen (London, 1975, 2/1986); M. Reverdy. L'oeuvre pour piano d'Olivier Messiaen (Paris, 1978); H. Halbreich. Olivier Messiaen (Paris, 1980); P. Griffiths. Olivier Messiaen and the Music of Time (London, 1985); A. Rössler. Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens (Duisburg, 1986); В. Екимовский. Оливье Мессиан. Жизнь и творчество (М., 1987); К. Мелик-Пашаева. Творчество О. Мессиана (М., 1987); T. Hirsbrunner. Messiaen: Leben und Werk (Laaber, 1988); M. Reverdy. L'Oeuvre pour orchestre d'Olivier Messiaen (Paris, 1988); B. Massin. Olivier Messiaen: une poétique du merveilleux (Aix-en-Provence, 1989); J. Boivin. La classe de Messiaen (Paris, 1995); P. Hill, ed. The Messiaen Companion (London, 1995); R. Sherlaw Johnson. Messiaen (London, 1997); Т. Цареградская. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана (М., 2002); P. Hill, N. Simeone. Messiaen (New Haven, 2005); Ch. Dingle. Messiaen (Cambridge, 2007).

Мета (Мехта, Mehta), Зубин (р. 29.4.1936, Бомбей, ныне Мумбаи). Индийский дирижер. Сын дирижера и скрипача Мехли М. (1908—2002), основателя Бомбейского СО. Учился в Венской академии музыки, в т. ч. у ведущего педагога Ганса Зваровского (Swarowski, 1899—1975). В 1958 победил на международном конкурсе дирижеров в Ливерпуле. Возглавлял Монреальский СО (1960—67), *Лос-Анджелесский ФО* (1962—78), *Нью-Йоркский ФО* (1978—91). С 1977 — главный дирижер *Израильского ФО* (в 1981 был утвержден пожизненным музыкальным руководителем оркестра). С 1986 — музыкальный руководитель фестиваля *Флорентийский музыкальный май*, в 1998—2006 — музикдиректор *Баварской гос. оперы*. Выступает с ведущими коллективами Европы и США. Один из популярнейших современных исполнителей, образцовый в своем роде дирижер-«звезда» — артистичный, властный, организованный, безупречно профессиональный и внешне привлекательный, — работает в экстравертной манере, уверенно контролируя все детали, тщательно заботясь о физической красоте звучания и с удовольствием подчеркивая отдельные пикантные моменты партитуры. Как интерпретатор, М. наиболее убедителен в Вагнере, Верди, *Пуччини* и симфонической музыке конца XIX — первых десятилетий XX в. (*Малер, Штраус, Айвз, Шёнберг, Равель, Стравинский, Варез* и др.). Первый исполнитель ряда современных партитур, в т. ч. «Космогонии» *Пендерецкого*, *«Озарений потустороннего»* Мессиана, произведений композиторов США и Израиля. Выступал и записывался также как контрабасист (квинтет Шуберта «Форель» с *Баренбоймом, Перлманом, Цукерманом* и *Дю Пре*).

«Метаморфозы» (Metamorphosen). Произведение *Штрауса:* этюд для 23 солирующих струнных. Создавалось весной 1945, накануне военного разгрома Германии, под

непосредственным впечатлением от разрушения оперного театра в Мюнхене. По форме «М.» представляют собой цепочку превращений («метаморфоз») нескольких тем, одна из которых — цитата траурного марша из «Героической симфонии» Бетховена; в партитуре появление бетховенского мотива сопровождается ремаркой In memoriam — «в память». Первое исполнение — 25 января 1946, Цюрих, дирижер *Захер*. Продолжительность — ок. 30 минут.

«Метаморфозы тем Вебера» — см. *«Симфонические метаморфозы тем К. М. фон Вебера»*.

Метнер (Medtner), Николай Карлович (5.1.1880, Москва, — 13.11.1951, Лондон). Русский композитор и пианист. Происходил из обрусевшей семьи датско-немецкого происхождения. Его первым учителем музыки был дядя, Федор Гедике, отец видного советского органиста, композитора и пианиста Александра Гедике (1877—1957). В 1892—1900 М. учился в Московской консерватории, где его педагогами фп. были, в частности, Павел Пабст (1854—1897) и *Сафонов;* по теории и композиции занимался у *Аренского* и *Танеева*, но полного композиторского образования не получил. Окончив консерваторию с золотой медалью, М. почти сразу отказался от карьеры концертирующего виртуоза и с одобрения Танеева и своего старшего брата Эмилия (см. ниже) решил посвятить себя преимущественно композиции. До конца жизни сочинял в консервативном стиле, местами допуская относительно сложную полиритмию и нестандартные составные размеры, но практически не выходя за рамки гармонии XIX в. Многие его романсы на стихи русских поэтов, отдельные фортепианные миниатюры (прежде всего «Сказки») и некоторые другие произведения наделены отчетливым русским колоритом, в мелодическом и гармоническом письме отдельных опусов (например, 2-й скрипичной сонаты) заметны французские черты, однако в целом М. ориентировался скорее на Бетховена среднего периода, Шумана и Брамса. В отличие от своего друга и во многих отношениях единомышленника *Рахманинова*, М. не обладал ярким мелодическим даром и не был склонен к широкому виртуозному жесту, что предопределило относительно невысокую популярность его музыки — при всей добротности его композиторской техники и серьезности творческих намерений. Символом единства стиля и верности однажды избранному пути (с иной точки зрения — показателем узости кругозора и невосприимчивости ко всему новому и необычному) может служить самый значительный камерно-инструментальный опус М., трехчастный Квинтет для фп. и струнных: М. начал сочинять его в ранней молодости, на протяжении 45 лет периодически возвращался к нему и завершил за 3 года до смерти. В 1909—10 и 1915—21 преподавал игру на фп. в Московской консерватории, затем эмигрировал в Германию. В 1925—35 жил в Париже, однако несмотря на поддержку со стороны некоторых французских музыкантов (в т. ч. *Дюпре*) остался чужд музыкальной жизни Франции, где ведущие позиции занимали антипатичные ему *Стравинский* и *Прокофьев*. Свое неодобрительное отношение к модернизму выразил в книге «Муза и мода», изданной при поддержке Рахманинова. Концертиро в Европе и Северной Америке, исполняя свою муз и произведения классиков, прежде всего Бетховен 1927 совершил трехмесячную гастрольную поездку СССР, которая не принесла ему особого успеха (отч потому, что совпала с гастролями Прокофьева, кото удостоился восторженного приема). Последние 16 жизни провел в Лондоне, где у его неяркого искус нашлись сравнительно многочисленные сторонн В послевоенные годы пользовался покровительст богатого мецената магараджи Майсорского и при поддержке записал на пластинки значительную ч своих произведений (в т. ч. ряд Lieder со *Шварцко*

Брат М. Эмилий (1872—1936) — музыкальный к тик, литератор, близкий символистам (выступал псевдонимом Вольфинг), основатель (совместно с этами Андреем Белым и Эллисом) литературного тельства «Мусагет», многолетний корреспондент Вячеслава Иванова, автор книги «Модернизм и муз (1912); в 1914 эмигрировал из России, жил в Шв рии, где сблизился с психиатром и философом К. Г. гом. Другой брат, Александр (1877—1961), — альт дирижер, остался в Советской России; в 1920—49 главлял музыкальную часть московского Камерно атра под руководством Александра Таирова.

Для фп. с орк.: концерты № 1 соч. 33 c (1914—18), № 2 со с (1920—27), № 3 соч. 60 c («Концерт-баллада», 1943).

Для фп. соло: сонаты соч. 5 f (1895—1903), соч. 11 As (1904—07), соч. 22 g (1910), соч. 25 № 1 c («Соната-ска 1911), соч. 25 № 2 c (1911), соч. 27 fis («Соната-баллада», 1 соч. 30 a (1914), соч. 38 № 1 («Соната-воспоминание», 1 22), соч. 39 № 2 («Трагическая», 1920), соч. 53 № 1 b («Ром ческая», 1930), соч. 53 № 2 f («Грозовая», 1931), соч. 56 G (ната-идиллия», 1937); «Сказки» (10 сб., 1905—28, отд. м тюры, всего 38 пьес); Тема с вариациями соч. 55 (1933); д рамбы, новеллы, танцы, канцоны, элегии и др. пьесы.

Кам.-инстр. муз.: сонаты для скр. и фп. № 1 соч. 21 h (1 № 2 соч. 44 G (1925), № 3 соч. 57 e («Эпическая», 1938); для скр. и фп.; Фп. квинтет соч. посмерт. C (1904—48).

Для гол. и фп.: «Соната-вокализ» соч. 41 № 1 (1922); «С та-вокализ» соч. 41 № 2 (1927); свыше 100 романсов на с рус. и нем. поэтов, в т. ч. Пушкина (свыше 30) и Гёте (ок.

Кн.: «Муза и мода» (Париж, 1935); «Повседневная р пианиста и композитора» (посмерт. изд., М., 1963).

Лит.: Е. Долинская. Николай Метнер (М., 1966); З. Ап сост. Н. К. Метнер. Воспоминания. Статьи. Материалы 1981); И. Зетель. Н. К. Метнер — пианист (М., 1981); C. Fl Der russische Komponist Nikolaj Metner (Berlin, 1995); B. M Nicolas Medtner: his Life and Music (Aldershot and Brookfield 1995); Н. Консисторум. Н. К. Метнер. Портрет композ (Берлин, 2004).

Метрополитен-опера (Metropolitan Opera House, со Met). Главный оперный театр Нью-Йорка, откры 1883 на углу Бродвея и 39-й улицы. Первоначально нову репертуара М.-о. составляли немецкие оп п/у *Дамроша*. В 1890-х основной акцент сместился красивое пение, театр стал активно работать с европ скими знаменитостями. С 1903 в М.-о. пел *Кар* В 1908 *Малер* дебютировал в М.-о. «Тристаном и Изо дой». В 1908—35 директором М.-о. был влиятель

ский антрепренер Джулио Гатти-Казацца (Gatti-, 1869—1940); вместе с ним из Милана в Нью- ересхал *Тосканини*. При Гатти-Казацца в М.-о. ставиться произведения композиторов США; с се оперы поются на языке оригинала. Среди круп- дирижеров, регулярно работавших в М.-о. в то- мировой войны и после нее, — *Вальтер, Ф. Буш, Райнер, Штидри, Митропулос, Лайнсдорф, Бём.* —72 пост генерального менеджера М.-о. занимал под его руководством здание было модернизиро- труппа и репертуар — существенно расширены. премьерой оперы *Барбера* «Антоний и Клеопат- крылось новое здание М.-о. в Центре исполни- их искусств им. А. Линкольна (Lincoln Center for rforming Arts). С 1973 во главе М.-о. стоит *Ливайн* он был назначен художественным руководите- еатра), главный приглашенный дирижер с 1997 — . При обычном исключительно высоком художе- ном уровне спектаклей репертуарная политика скорее консервативна, постановочные экспери- до последнего времени не поощрялись.

(сокр. от musical instrument digital interface — англ. ровой интерфейс музыкальных инструментов»). арт соединения электронных устройств — прежде *интезаторов*, а также других *электромузыкальных ументов*, световой аппаратуры, видеомагнитофо- боков обработки звука и т. п., — между собой и с ютером. Установлен в 1983. Предусматривает имых друг от друга каналов передачи инфор- каждому каналу соответствует свой тембр (изна- стандарт MIDI разрабатывался для обеспечения действия между однотембровыми электронными ментами). Современные многотембровые синте- поддерживают все 16 каналов и обычно имеют одного MIDI-интерфейса. Позволяя с помо- ной клавиатуры управлять сразу несколькими ствами, MIDI значительно упрощает процедуры, ные с электронным генерированием, воспроизве- м и записью музыки. В 1991 был введен более енный стандарт General MIDI (GM).

(Milhaud), Дариюс (4.9.1892, Экс-ан-Прованс, — 1974, Женева). Французский композитор. Проис- из процветающей еврейской семьи с твердыми зными убеждениями. Учился в Парижской кон- ории, в т. ч. у Шарля-Мари Видора (Widor, 1844— ; Андре Жедальжа (Gédalge, 1856—1926) и *Дюка*. ворческого и духовного становления М. чрезвы- ажным оказалось состоявшееся в 1912 знакомст- поэтом и драматургом, истовым католиком Полем елем (Claudel, 1868—1955). М. сочинил музыкаль- формление к рялу пьес Клоделя (примечательна из его ранних работ, музыка к драме «Хоэфоры» по у, где пение античного хора задолго до *Орфа* нова- ски стилизовано в форме ритмизованной деклама- в сопровождении ударных и сирен) и написал не- ко опер на его либретто. В 1917—18 находился в ии в качестве секретаря Клоделя, назначенного узским послом. Его центральная работа бразиль- периода — балет «*Человек и его желанье*» на либ- ретто Клоделя по мотивам местного фольклора. По возвращении во Францию (1919) М. сблизился с *Кокто* и стал одним из членов *Шестерки;* среди его партитур этого времени выделяется юмористический балет «*Бык на крыше*», основанный на мелодиях и ритмах бразильских карнавальных песен и танцев. Влияние бразильской культуры сказалось и в ряде других произведений М., в т. ч. созданных много позднее (популярны «Воспоминания о Бразилии» для фп. или для оркестра и сюита для 2 фп. «Скарамуш» с финальной «Бразилейрой»). Увлечение молодого М. гарлемским джазом отразилось в другом его юмористическом балете, «*Сотворение мира*». Энергичная, бодрая, типично «неоклассицистская» музыка с четкой ритмикой, часто основанная на фольклоре (в т. ч. провансальском, французском, еврейском и американском), составляет наиболее жизнеспособную часть гигантского и весьма разнородного наследия М., включающего 433 опуса всевозможных жанров. Самая заметная стилистическая черта музыки М. — широкое использование *политональности* (преимущественно *битональности*) в виде наложения разнотональных диатонических линий; свежие для своего времени и все еще относительно широко исполняемые образцы «полидиатоники» М. — 6 маленьких камерных симфоний, 1917—22. Склонность М. к эксцентрике проявилась в таких его опусах, как вокальный цикл на текст выставочного каталога «Сельскохозяйственные машины», триптих миниатюрных камерных опер общей продолжительностью около получаса, первый в истории музыки концерт для ударных с оркестром, пара струнных квартетов, которые могут исполняться как по отдельности, так и одновременно в виде октета, *конкретная музыка* под названием «Поэтический этюд» и др.; в поздние годы М. прибегал к элементам *алеаторики* и необычайно сложным полиритмическим и политемповым наложениям. Среди опытов М. по воплощению серьезных идей выделяется опера «Христофор Колумб» (либретто Клоделя), где жизненные перипетии и внутренний мир первооткрывателя Америки показаны сквозь призму христианской символики. Несомненно, М. обладал уверенной техникой и достаточно точным ощущением музыкального времени, однако эти качества в значительной степени обесцениваются отсутствием у него яркой и глубокой индивидуальности и интересного собственного стиля.

В 1939—47 М. жил в США, где работал в различных учебных заведениях. В 1947—71, сохраняя за собой должность профессора Милле-колледжа (Окленд, Калифорния), преподавал композицию в Парижской консерватории. Среди многочисленных учеников М. — *Брубек, Жолас, Куртаг, Ами, Райч, Элуа.*

Оперы: «Заблудшая овца» (La brebis égarée), в 3 актах, либр. Ф. Жамма (1914, пост. 1923, Париж); «Эвмениды» (Les euménides), в 3 актах, либр. П. Клоделя по Эсхилу (1917—23, 1-е исполнение 1949, Брюссель, радио); «Несчастья Орфея» (Les malheurs d'Orphée), кам., в 3 актах, либр. А. Люнеля (1926, Брюссель); «Эсфирь из Карпантра» (Esther de Carpentras), комич., в 2 актах, либр. его же (1926, 1-е исполнение 1937, Париж, радио, пост. 1938, Париж); «Бедный матрос» (Le pauvre matelot), в 3 актах, либр. Кокто (1927, Париж); трилогия оперных миниатюр на либр. А. Оппено: «Похищение Европы» (L'enlèvement d'Europe, 1927, Баден-Баден), «Покинутая Ариадна» (L'aban-

don d'Ariane) и «Освобождение Тесея» (La délivrance de Thésée) (обе — 1928, Висбаден); «Христофор Колумб» (Christophe Colomb), в 2 частях, либр. Клоделя (1928, пост. 1930, Берлин, 2/1968, Грац); «Максимилиан» (Maximilien), в 3 актах, либр. Р. С. Гофмана по Ф. Верфелю (1930, пост. 1932, Париж); «Медея» (Médée), одноакт., либр. М. Мийо (1939, Антверпен); «Боливар» (Bolivar), в 3 актах, либр. ее же по Ж. Сюпервьелю (1943, пост. 1950, Париж); «Давид» (David), в 5 актах, либр. А. Люнеля по Библии (1953, 1-е конц. исполнение 1954, Иерусалим, пост. 1955, Милан); «Фиеста» (Fiesta), одноакт., либр. Б. Виана (1958, Зап. Берлин); «Преступная мать» (La mère coupable), в 3 актах, либр. М. Мийо по П.-О. Бомарше (1966, Женева); «Святой Людовик, король Франции» (Saint Louis, roi de France), опера-оратория в 2 частях, либр. Клоделя и А. Дубуа (1970, 1-е исполнение 1972, Итал. радио, пост. Рио-де-Жанейро, 1972).

Балеты: всего 17, в т. ч. «Человек и его желание» (L'homme et son désir), либр. Клоделя (1918, пост. 1921, Париж); «Бык на крыше» (Le boeuf sur le toit), либр. Кокто (1919, пост. 1920, Париж); «Сотворение мира» (La création du monde), либр. Б. Сандрара (1923, Париж); «Салат» (Salade), с пением (1924, Париж); «Синий поезд» («Голубой экспресс», Le train bleu), либр. Кокто (1924, Париж); «Моисей» (Moïse, 1940, пост. 1957, Перуджа).

Прикл. муз.: к 45 театр. постановкам, в т. ч. к драмам Клоделя «Агамемнон» (Agamemnon, по Эсхилу, 1913), «Хоэфоры» (Les choëphores, по Эсхилу, 1915—16); «Протей» (Protée, 1919), к 26 фильмам, в т. ч. к «Мадам Бовари» (Madame Bovary) Ж. Ренуара (1933); к 6 радиопостановкам.

Для орк.: 6 кам. симфоний (1917, 1918, 1921, 1921, 1922); 12 симфоний (1939, 1944, 1946 [с хором, сл. гимна Te Deum], 1947, 1953, 1955, 1955, 1957, 1959, 1960, 1960, 1962); 21 концерт, в т. ч. 3 для скр. (1927, 1946, 1958), 2 для альта (1929, 1955), для уд. и кам. орк. (1930), 5 для фп. (1933, 1941, 1946, 1949, 1955), 2 для влч. (1934, 1945), для фл. и скр. (1939), для 2 фп. (1941), для клар. (1941), для мар. и вибр. (1947), для арфы (1953), для гобоя (1957), для 2 фп. и уд. (1961), для клав. (1964); «Карнавал в Эксе» (Le carnaval d'Aix), фп. с орк. (1926, по муз. балета «Салат», 1924); «Весеннее концертино» (Concertino de printemps), скр. с кам. орк. (1934); «Провансальская сюита» (Suite provençale, 1936); «Пасторальная фантазия» (Fantaisie pastorale), фп. с орк. (1938); «Кентуккиана» (Kentuckiana, 1948); «Цизальпинская сюита» (Suite cisalpine), влч. с орк. (1954); Концертная симфония, фаг., влт., труба и кб. с орк. (1959); др. увертюры, концерты, концертино, фанфары; 5 произв. для дух. орк., в т. ч. «Французская сюита» (Suite française, 1944); сюиты на осн. театр. муз.; оркестровки собств. произв. для фп.

Хор. муз.: ок. 40 произв., в т. ч. 3-я симфония (см. выше), синагогальная «Священная служба» (Service sacré) с бар., чтецом и орк. (1947), «Огненный замок» (Le château de feu), кантата с орк., сл. Кассу (1954), Pacem in terris («Мир на земле»), хор. симфония с к.-а., бар. и орк., сл. энциклики Иоанна XXIII (1963).

Для 1 и неск. гол. с сопров.: сотни произв., в т. ч. «Алиса» (Alissa), вок. цикл для сопр. с фп., сл. А. Жида (1913, 2/1930), «Сельскохозяйственные машины» (Machines agricoles), гол. и 7 инстр. (1919), «Каталог цветов» (Catalogue de fleurs) для гол. с фп. или 7 инстр., сл. Л. Доде (1920), ок. 30 тетрадей песен и романсов, в т. ч. «Еврейские стихотворения» (Poèmes juifs, 1916), отд. песни и романсы.

Кам.-инстр. и фп. муз.: 18 стр. квартетов (1912—50, № 15 [1948—49] могут исполняться тж. вместе, как ок. 25 др. произв. для 3—11 исполн.; ок. 30 произв. для 2 полн., в т. ч. 14 сонат и сонатин, сюита «Скарамуш» (Scamouche), 2 фп. (1937), «Карнавал в Новом Орлеане» (Carnaval à Nouvelle-Orléans), 2 фп. (1947); ок. 25 произв. для 1 в т. ч. 2 сонаты (1916, 1949), «Воспоминания о Бразилии» (Saudades do Brasil, 1921, есть тж. авт. орк. версия), 4 рэг-каприса» (Trois rag caprices, 1922, есть тж. авт. орк. версия), сонатина (1956).

Прочее: 4 произв. для орг., в т. ч. соната (1931); «Поэтический этюд» (Étude poétique), электр. муз. (1954); «Сеговиана» (Ségoviana), гит. (1957); ок. 10 произв. для детей; обр. пр. *Орика, Пуленка, Сати;* муз.-критич. ст.; автобиогр. Notes musique («Заметки без музыки») (Paris, 1949), 3-е изд. под Ma vie heureuse («Моя счастливая жизнь») (Paris, 1973, рус. М., 1999).

Лит.: Л. Кокорева. Д. Мийо. Жизнь и творчество (М., P. Collaer. Darius Milhaud (Antwerp, 1988).

Микеланджели (Michelangeli), Артуро Бене (5.1.1920, Брешиа, — 12.6.1995, Лугано). Итальян пианист. Учился в Миланской консерватории у ванни Анфосси (Anfossi, 1864—1946). В 1939 стал дителем международного *конкурса* в Женеве, зате долго преподавал в Болонской консерватории. Уже ние выступления М. в Швейцарии и Италии прин ему репутацию необычайно взыскательного музык способного подчинять свою феноменальную вир ность высоким художественным задачам. В годы мировой войны М. некоторое время служил воен летчиком, был участником антифашистского по лья. Возобновив концертную деятельность сразу по войны, он вскоре добился мировой известности (в дебютировал в Лондоне, 2 года спустя — в США). К цертировал до начала 1990-х, постепенно снижая ч ту своих выступлений и исполняя ограниченный ре туар: отдельные концерты Гайдна, Моцарта и Бет на, концерты Шумана, Листа (1-й), Грига, *Ра* (G-dur), *Рахманинова* (4-й), некоторые сонаты Ска ти, Галуппи, Клементи, Бетховена, Шуберта (D S «Чакону» Баха—*Бузони*, отдельные сольные опусы пена, Шумана, Брамса, Грига, *Дебюсси*, Равеля. нейшие отличительные черты искусства М. — стальная ясность фразировки, строгость ритмики (гда оживляемая «старомодной» манерой арпеджиро аккорды), утонченная детализация фактуры по верт ли — запечатлены в его записях произведений разных композиторов, как Галуппи (Соната C-dur), царт (13-й, 15-й, 20-й, 25-й концерты), Бетховен 3-й и 5-й концерты с *Джулини*, 3-я, 4-я, 11-я и 32-я со ты), Шопен (1-я баллада, 1-е и 2-е скерцо, «Колы ная», мазурки, вальсы и др.), Шуман («Карнавал», ский карнавал»), Брамс (Баллады соч. 10), Дебю (*«Прелюдии»*, *«Образы»*, *«Детский уголок»*), Равель (*«Н ной Гаспар»*). Присущий М. элемент «демонизма» более выразительно проявился в его знаменитой ин претации брамсовских «Вариаций на тему Паган В 1964 М. основал в Брешии Международную пи стическую академию и до 1969 оставался ее худож венным руководителем, вел классы высшего испол

ского мастерства и в других городах Италии. Среди учеников — *Поллини* и *Аргерич*.

Микрополифония (от греч. μικρός — «маленький», и *полифония*). Этим термином *Лигети* обозначил свою технику одновременного ведения множества (вплоть до нескольких десятков) близких по тесситуре мелодических линий, разворачивающихся, как правило, в узком диапазоне. В отличие от обычной полифонии, в М. отдельные линии лишены собственной индивидуальности, и микрополифоническая ткань воспринимается как внутренне почти недифференцированное звуковое «пятно» (род тянущегося *кластера*), внутри которого беспорядочно происходят мелкие движения; по Лигети, М. создаст «ощущение статики, бездействия, но полного скрытой внутренней жизни». Плотность этого «пятна» постоянно меняется; составляющие его голоса могут время от времени сходиться в унисон или октаву, откуда вновь начинается процесс их «расползания». Звуковысотные и ритмические отношения в М. нотируются точно — при этом, что адекватность воспроизведения деталей при исполнении микрополифонической музыки едва ли поддается слуховому контролю. М. может служить фоном для более или менее индивидуализированных реплик отдельных инструментов или певческих голосов.

Имитация (в т. ч. имитационная и с *микрохроматическими интервалами*) особенно характерна для творчества Лигети 1960-х. Ее предвосхищения встречаются у *Айвза* и *Шапорина* (начало 2-й симфонии *«Октябрю»*, рисующее картину хаоса). Со временем она вошла в арсенал других композиторов, в т. ч. *Денисова* (в нотном примере показаны микрополифонические «пятна», которыми открывается его Концерт для виолончели с оркестром, 1972) и *Шнитке*.



(окончание примера)



Микрохроматические интервалы (от греч. μικρός — «маленький» и χρῶμα — «цвет», «краска»). Интервалы, более узкие, чем 1/2 тона. Легко получаются на смычковых инструментах, возможны на духовых (при специальной аппликатуре) и в пении. Играют заметную роль в фольклоре некоторых народов, в музыке ряда неевропейских культур, но в европейской профессиональной практике не применялись до первых десятилетий XX в. (опыты по возрождению античной «энармоники», предпринятые в XVI—XVII вв., по-видимому, не вышли за рамки чистой теории). В самом начале XX в. о возможности новой микрохроматики рассуждал *Бузони* — поборник освобождения музыки от всего, что сковывает ее естественное развитие (в частности, от равномерной темперации); сходные идеи разрабатывал теоретик русского *футуризма* Николай Кульбин (1868—1917), автор эссе «Свободная музыка» (1909). Стремлением преодолеть равномерную темперацию и тем самым обогатить звуковое поле музыки руководствовались пионеры новой микрохроматики XX в. *Каррильо, Вышнеградский* и *Хаба*. Каждый из них с определенного момента всецело сосредоточился на микрохроматической музыке, все они вплотную занимались проблемами, связанными с конструированием инструментов для ее исполнения, а также темперацией микрохроматической шкалы, т. е. трактовали микрохроматику как систему, альтернативную по отношению к стандартной 12-ступенной хроматике. Более крупные мастера 1-й половины столетия обращались к М. и. (четвертитонам) эпизодически, ради получения экстравагантных звукосочетаний (3 пьесы *Айвза* для 2 фп., настроенных в отношении 1/4 тона друг к другу) или обострения экспрессии мелодической линии (пассажи скрипки соло во 2-й части *«Камерного концерта»* Берга); мимолетные отклонения от равномерной темперации могли использоваться в качестве штрихов, подчеркивающих «этнический» колорит (ев-

рейская рапсодия для виолончели с оркестром «Шеломо» и некоторые другие опусы *Блоха*, Burletta из 6-го струнного квартета *Бартока*).

В послевоенной музыке использование М. и. в контексте привычной новоевропейскому слуху 12-ступенной темперированной системы с целью усиления, обострения, обогащения взаимодействий внутри нее стало обычным явлением. Показателен приведенный в нотном примере фрагмент 1-й части In memoriam... *Шиткe* с экспрессивной «модуляцией» в сферу микрохроматики начиная с 3-го такта в партиях струнных и тростевых деревянных духовых (последние играют в унисон со струнными и в примере опущены). Знаки ♯ и ♭ означают



здесь повышение и понижение на 1/4 тона, общеп
нятых знаков для М. и. не существует (ср. прим
предыдущей статье, где знаки понижения на 1/4 и 3/4
на выглядят иначе). *Губайдулина* практикует раз
ние ансамбля (например, струнного оркестра) на г
пы, настроенные с разницей в 1/4 тона и предста
щие, соответственно, «светлую» и «теневую» обра
сферы (характерна «Музыка для флейты, струн
ударных», 1994). Среди немногих значительных
позиторов 2-й половины XX в., приверженных
кретным системам темперации по М. и., — *Оана
бер;* значительная часть их музыки выдержана в с
ме темперации по третьим частям тона, в ее испо
нии нередко участвуют особым образом настрое
щипковые инструменты. М. и. появляются и в ко
сте т. н. чистого строя, предусматривающего су
некоторых квинт ради сохранения акустической
тоты остальных квинт и большинства терций (по
ную теорию чистого строя, обогащенного М. и., р
ботал *Парч*, чьи идеи нашли немало последовате
Поскольку в верхней части обертонового спектр
шения не укладываются в рамки равномерно те
рированной хроматической системы, *спектральна
зыка* немыслима без М. и.

Милнс (Милнз, Milnes), Шеррилл (Юстас) (р. 10.1.
Даунерс-Гров, Иллинойс). Американский певец (б
тон). Брал уроки пения у *Нонселле*. На оперной с
1960. В 1965—97 был ведущим солистом *Метр
тен-опера*. Благодаря отточенному вокальному ма
ству (в частности, исключительному владению le
блестящему и свободному верхнему регистру) и
гичной манере пения и сценической игры быстр
двинулся в ряд популярнейших оперных баритон
ра. В репертуаре М. фигурировали центральные ба
новые партии из классических итальянских и фр
ских опер (в т. ч. почти из всех произведений Вер
также Дон Жуан, Онегин, Иоканаан, Рупрехт из «
ного ангела» и др. Большинство своих ролей за
п/у крупных дирижеров, в т. ч. *Лайнсдорфа* («Сало
Кабалье, 1968, «Аида» с Л. *Прайс*, 1970), *Джулини* (
Карлос», 1970), *Бёма* («Макбет» со спектакля *Ве
гос. оперы*, 1970, «Дон Жуан» с *Зальцбургского фес
ля*, 1977), К. *Клайбера* («Травиата» с *Котрубаш*
Шайи («Вильгельм Телль», 1978), *Аббадо*, *Меты*,
Ливайна и др. Исполнял также партии в мессах, во
ных симфониях и ораториях, Lieder и песни амер
ских композиторов (в частности, *Гриффса*).

Автобиогр. American Aria («Американская ария») (Ne
1998).

Мильштейн (Milstein), Натан (Миронович) (31.12
Одесса, — 21.12.1992, Лондон). Американский ск
российского происхождения. В детстве прошел пу
рактерный для одесских скрипачей-вундеркиндов:
ле учился у знаменитого Петра Столярского (
1944), затем был послан в Санкт-Петербургскую
серваторию к Леопольду Ауэру (1845—1930), с ко
занимался до его эмиграции в 1917. Свой первый
церт дал в 1920 в Одессе. До 1925 жил в России,
концертировал с *Горовицем*. После отъезда из ССС

совершенствовался в Брюсселе у *Изаи*. В 1929 дебютировал с *Нью-Йоркским ФО* и обосновался в США; с войны жил преимущественно в Лондоне. Выступал до 1986 (завершил карьеру последним из учеников [illegible]). Тон М., сам по себе не особенно сильный, отличался редкой чистотой и мягкостью; М. играл в сдержанной манере, избегая чрезмерной вибрации и любых экстравагантных жестов (благодаря этому приобрел в [illegible] репутацию «наименее русского» из всех виртуозов [illegible] школы). В репертуаре М. фигурировали Бах, [illegible]ико-романтические сонаты и концерты и немногочисленные опусы классиков XX в. Его дискография [illegible]ает записи сольных сонат и партит Баха, концертов Моцарта, Бетховена, Мендельсона (в т. ч. п/у *Вальтер*, 1945, и *Аббадо*, 1973), Брамса, Чайковского (в т. ч. *Аббадо*, 1972), Дворжака, *Глазунова*, *Прокофьева* (в [illegible] 1 п/у *Джулини*, 1962), ряда миниатюр и нескольких [illegible]ат, в т. ч. 3-й сонаты Брамса с Горовицем (1950). [illegible]алогов с С. Волковым (Volkov): From Russia to the [illegible] Musical Memoirs and Reminiscences of Nathan Milstein [illegible]York, 1990).

[illegible]летности». Фортепианный цикл *Прокофьева*: [illegible]ес соч. 22, общей продолжительностью ок. 22 ми[illegible]1915—17). Идея этой серии миниатюрных квазиимпрессионистских зарисовок подсказана строками [illegible]антина Бальмонта: «В каждой мимолетности ви[illegible]-миры, // Полные изменчивой радужной игры». [illegible]ое исполнение — 15 апреля 1918, Петроград, автор [illegible]фициальная» премьера состоялась в октябре 1917 в [illegible]водске).

[illegible]ус (Mingus), Чарлз (22.4.1922, Ногалес, Аризона, — [illegible]979, Куэрнавака, Мексика). Американский джазовый [illegible]музыкант — контрабасист, композитор, пианист. [illegible]завоевал известность как виртуоз-контрабасист; в [illegible]-х играл в биг-бэндах Луи *Армстронга* и Лайонела [illegible]тона (Hampton, 1909—2002), в 1950—51 — в трио [illegible] Норво (Norvo, 1908—1999), в начале 1950-х выступал [illegible]с Дюком *Эллингтоном*, Артом *Тэйтумом*, Чарли [illegible]ром, Диззи *Гиллеспи* и другими звездами. Систематически [illegible]ески сочинял с середины 1950-х. В 1955 основал [illegible]сенную «джазовую мастерскую» (Jazz Workshop) — [illegible] из 8—11 человек, члены которого упражнялись в [illegible]стве импровизации на основе композиций М. [illegible]ой выдающейся работой М.-композитора считается [illegible]thecanthropus erectus («Питекантроп прямоходящий», 1956) — необычная по звуковому колориту поэма [illegible]3 инструменталистов, рисующая эволюцию человека [illegible]многочастная, богатая ритмическими, тембровыми [illegible]турными контрастами сюита М. для 11 инструменталистов The Black Saint and the Sinner Lady («Черный [illegible] и дама-грешница», 1963) осталась в истории [illegible] как шедевр оркестровки. Другой пример сочетания [illegible]джазовых идиом с масштабным композиторским [illegible]нием — Meditations on Integration («Размышления [illegible]б интеграции», 1964). Эти и некоторые другие работы М. свидетельствуют о его озабоченности проблемой [illegible]расовой дискриминации. В своих более скромных [illegible]х М. также демонстрирует неутомимую изобретательность и свободное владение всевозможными стилями. В 1963 записал альбом как пианист. Самая значительная по замыслу работа М., Epitaph, была в основном написана к 1962, но осталась неоконченной; реконструкция *Шуллера*, основанная на рукописных материалах (свыше 4000 тактов), предназначена для 30 исполнителей и длится ок. 2 часов (1-е исполнение п/у Шуллера — 1989).

Минимализм (от англ. minimal — «очень маленький», «наименьший»). Этим термином принято обозначать метод сочинения музыки, предполагающий радикальную «минимизацию» ее звуковысотного и ритмического аспектов: первый сводится к использованию крайне ограниченного набора звуков, второй — к непрерывному повторению элементарных формул («паттернов», от англ. pattern — «модель», «шаблон»), как правило, на фоне подолгу не меняющейся тональной или модальной гармонии. Музыка подобного рода вошла в моду в 1960-х на волне культурного и эстетического нонконформизма, охватившей интеллектуальные и артистические круги США, а затем и других стран Запада. Изначально М. явился реакцией на чрезмерную сложность и индивидуализм музыки академических жанров, отчасти также на нарочитую бесструктурность и ритмическую аморфность опусов *Кейджа* и его последователей. Первые композиторы-минималисты — *Янг*, *Райли*, *Райч*, *Гласс* — стремились преодолеть границы между серьезной музыкой и *рок-музыкой*, между музыкой и другими искусствами, между западной культурой и «экзотическими» культурами (для Янга, Райли и Гласса важным источником вдохновения была классическая музыка Индии, тогда как Райч изучал музыку тропической Африки). Развитие М. в известной степени стимулировалось галлюциногенными наркотиками (это касается прежде всего Янга и Райли). Присущая «минималистской» музыке способность вводить слушателей в своего рода гипнотический транс сближает ее с некоторыми другими тенденциями западной интеллектуальной жизни — такими, как увлечение медитацией и неевропейскими философиями и религиями. Поначалу музыка этого типа именовалась «систематической» (systematic music, systems music). Впервые термин «М.» применительно к музыке использовал в 1968 *Найман*, позаимствовав его из теории современного изобразительного искусства. Более точным и содержательным представляется другой синоним М. — «репетитивная музыка» (repetitive music, от repetition — «повторение»).

Первым образцом М. принято считать Струнное трио Янга (1958), состоящее из тянущихся ровных звуков и длинных пауз; продолжительность его звучания — около часа. Другой характерный образец раннего М. — In C Райли (1964). Эта пьеса может исполняться любым инструментальным составом и длиться до нескольких часов; ее материал ограничивается 53 диатоническими паттернами различного объема, которые многократно воспроизводятся каждым участником ансамбля в произвольном порядке и темпе на фоне непрерывно пульсирующей ноты С в высоком регистре. Регулярная, четко артикулированная пульсация преобладает и в композициях Райча и Гласса. Вместе с тем их музыке не чужда определенное ритмическое разнообразие. Так, Райч, по-

ручая музыкантам играть один и тот же материал в слегка различающихся темпах, добивается эффекта «фазового сдвига» (см. *Фазирование*). Техника варьирования, используемая Глассом, состоит в сложении исходно заданных ритмических ячеек и их вычитании из полученных относительно длинных ритмических фраз; простейший образец — ритмический этюд «1+1» (1967), в тексте которого заданы две такие ячейки, ♬♪и ♪. Методом М. созданы произведения самого разного масштаба, вплоть до крупных партитур для хора и оркестра (*«Музыка пустынь»* Райча) и опер (*«Эйнштейн на пляже»*, *«Сатьяграха»*, *«Эхнатон»* Гласса).

Будучи элементарно простым способом сочинения музыки, М. привлекателен для эпигонов. В отличие от творчества основоположников М., значительная часть более поздней «минималистской» или «репетитивной» продукции, как американской, так и европейской, не одушевлена сколько-нибудь серьезными нонконформистскими идеями и сводится к достаточно тривиальному примитиву (*Андриссен* и *Адамс*, нередко причисляемые к минималистам, могут рассматриваться в данном случае как исключения, лишь подтверждающие правило). Распространенное в профессиональной среде скептическое отношение к М. как к «интеллектуальной» разновидности *поп-музыки* выразил *Булез*, сравнивший его с заведениями быстрого питания: «удобно, но совершенно неинтересно». Термин «М.» очень часто недифференцированно применяют к явлениям, генетически и духовно весьма далеким от творчества упомянутых четырех «классиков» М., в т. ч. к *новой простоте* таких композиторов, как *Гурецкий*, *Пярт*, *Тавенер*.

Лит.: M. Nyman. Experimental Music: Cage and Beyond (New York, 1974, 2/1999); W. Mertens. American Minimal Music (London, 1983); T. Johnson. The Voice of New Music: New York City 1972—1982 (Eindhoven, 1989); П. Поспелов. Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки // Музыкальная академия, 1992, № 4; E. Strickland. Minimalism: Origins (Bloomington, 1993, 2/2000); K. R. Schwarz. Minimalists (London, 1996); G. and N. W. Smith. New Voices (New York, 1996); F. R. Lovisa. Minimal-Music: Entwicklung, Komponisten, Werke (Darmstadt, 1996); K. Gann. American Music in the Twentieth Century (New York, 1997); K. Potter. Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass (Cambridge, 2000); R. Fink. Repeating Ourselves: American Minimal Music as Cultural Practice (Berkeley, 2005); Е. Дубинец. Made in the USA: Музыка — это все, что звучит вокруг (М., 2006); О. Манулкина. Американские композиторы XX века (СПб., 2007); М. Переверзева, ред. Музыкальная культура США XX века (М., 2007).

Минковский (Менковски, Minkowski), Марк (р. 4.10.1962, Париж). Французский дирижер. Свою профессиональную карьеру начинал как фаготист, играл в различных ансамблях старинной музыки, в т. ч. под руководством *Кристи* и *Херревеге*, дирижерскому искусству обучался в школе им. *Монтё* (Ханкок, шт. Мэн) у известного специалиста по новой музыке Шарля Брюка (Bruck, 1911—1995). В 1982 основал ансамбль Les Musiciens du Louvre («Музыканты Лувра»), специализирующийся на *аутентичном исполнении* барочных опер и ораторий; до 1997 ансамбль базировался в Париже, затем — в Гренобл… Главной сферой деятельности М. и его ансамбля по… чалу была музыка мастеров французского барокко… Люлли, М.-А. Шарпантье, Маре, Рамо, — а также Г… деля и Глюка; М. фактически воскресил к театрально… концертной жизни и записал ряд малоизвестных про… ведений этих авторов. С середины 1990-х М., сле… примеру многих «аутентистов», расширяет свой ре… туар, включая в него музыку более поздних эпох, от … ских классиков, Вебера, Берлиоза и Вагнера до Офф… баха, И. Штрауса, Бизе, Массне и *Дебюсси*. Остав… руководителем собственного коллектива, выступ… симфоническими оркестрами разных стран, дириж… ет в ведущих оперных театрах. В 2008 назначен му… кальным руководителем польского оркестра Sin… Varsovia.

Mi-parti. Оркестровое произведение *Лютослав…* (1976), продолжительностью ок. 15 минут, с фран… ским заглавием, обозначающим нечто из двух рав… но неодинаковых частей (в частности, двухцвет… одежду или щит с вертикальным разделением цве… Согласно Лютославскому, избранное им заглавие … зывает не на форму целого, а на структуру музы… ных фраз, которые в М.-р. часто делятся цезур… слегка асимметричные половины. Такое строение … характерно главным образом для идиллического … чального раздела М.-р. Затем, как обычно у Лютос… ского, процесс неторопливого развертывания му… нарушается. Общая активизация движения приво… генеральной кульминации, за которой, после эп… «оцепенения», наступает кода, основанная на вос… шей гетерофонной «бесконечной мелодии» скр… divisi, — один из самых впечатляющих катарсис… всем творчестве Лютославского. Первое исполнен… 22 октября 1976, Роттердам, оркестр *Консертгебау*… рижер автор.

Мистификации. Талантливым музыкальным мист… катором был *Крейслер*, включавший в программы … концертов пьесы собственного сочинения, стилизо… ные под музыку XVIII века; некоторые из них он … вал за произведения Тартини, Пуньяни, падре Мар… и др. (опубл. 1910—11). Никто не усомнился в под… ности этих пьес до 1935, когда Крейслер признал … авторство. Другой выдающийся в своем роде об… М. — концерт для скрипки с оркестром D-dur, буд… сочиненный Моцартом в 1778 в Париже и посв… ный принцессе Аделаиде, дочери Людовика XV. О… крытии концерта объявил в 1933 скрипач Мариюс … *дезюс*, представивший к публикации клавир. Про… дение, получившее широкую известность под наз… ем «Аделаида», вошло в очередное издание ка… Кёхеля под номером 294a. Концерт «Аделаида» в … стровке Казадезюса и с каденциями *Хиндемита* … нял и записал *Менухин*; Казадезюс признал свое … ство лишь в 1977. Менее безобидную М. осущест… 1948, в разгар *ждановщины*, одесский скрипач и ко… зитор Михаил Гольдштейн (1917—1989), объяв… об обнаружении в архивах Одесского театра оперы … лета рукописи 21-й симфонии g-moll Николая Ов…

-Куликовского — реально существовавшего украинского помещика, музыканта-любителя и владельца крепостного оркестра (1768[?]—1846). Симфония была создана будто бы на открытие Одесской оперы (1809). Советские идеологи охотно использовали «находку» Гольдштейна как аргумент в пользу того, что русская симфоническая школа к началу XIX в. находилась на уровне последних европейских достижений; произведение вошло в репертуар советских оркестров и в 1954 было записано на пластинку п/у *Мравинского*. В действительности симфонию сочинил сам Гольдштейн (возможно, не без помощи *Дунаевского*, предложившего тему для финального «казачка»); эта акция со всей красноречивостью выявила ограниченность и тенденциозность официального советского музыкознания. Умелый стилизатор *Мейер* сочинил симфонию D-dur, которая 1 апреля 1937 была передана по польскому радио как только что найденная неизвестная симфония Моцарта (ни оркестранты, ни дирижер не догадывались о ее подлинном авторстве). На грани М. — пьеса для струнных и органа, вероятно популярная в 1970—90-х под названием «Адажио Альбинони». Она была написана ок. 1945 музыкальным музыковедом Ремо Джадзотто (Giazotto, 1910—) на основе короткого фрагмента, приписываемого Томазо Альбинони (1671—1751). Джадзотто не скрывал своего авторства, т. е., строго говоря, не был мистификатором, однако его работа из коммерческих соображений тиражировалась фирмами звукозаписи как подлинный опус венецианского композитора-аристократа эпохи барокко.

Митропулос (Μητρόπουλος, Mitropoulos), Димитри (собств. Димитриос) (1.3.1896, Афины, — 2.11.1960, Милан). Греческий и американский дирижер, пианист, композитор. Учился в Афинах, Брюсселе (в т. ч. у ведущего композитора и педагога Поля Жильсона [Gilson], 1865—1942) и Берлине (в т. ч. у *Бузони* и Э. *Клайбера*). По возвращении в Афины (1924) преподавал, дирижировал в филармонаторским СО. В 1930 впервые выступил с *Берлинским ФО* в двойном качестве дирижера и пианиста, сыграв 3-й концерт *Прокофьева*. После своего американского дебюта (1936, с *Бостонским СО*) обосновался в США. В 1937—49 — главный дирижер Миннеаполисского СО, который под руководством М. освоил богатый современный репертуар. В 1949—58 возглавлял Нью-Йоркский ФО, а с 1954 регулярно дирижировал также в *Метрополитен-опера*, где одной из его самых выдающихся работ была *«Саломея»*. В 1950-х много гастролировал в Европе как оперный и симфонический дирижер. Умер за пультом во время репетиции 3-й симфонии Малера с СО *Ла Скала*. В традиционном классико-романтическом репертуаре М. часто бывал неровен; его подлинные достижения связаны с новой музыкой. М. с энтузиазмом пропагандировал творчество Малера, когда на Западе мало кого интересовало (эта сторона деятельности М. серьезно повлияла на *Бернстайна* — его преемника во главе Нью-Йоркского ФО). М. включал в свои программы также музыку *Шёнберга, Берга* (провел впервые в США концертное исполнение *«Воццека»*, 1951), *Шостаковича* (первым на Западе исполнил и записал 1-ю симфонию, 1954). Первый исполнитель ряда опусов *Хиндемита, Копленда, Барбера*, других композиторов США. Автор музыкальных произведений различных жанров (сочинял до конца 1920-х).

Лит.: W. R. Trotter. Priest of Music: the Life of Dimitri Mitropoulos (Portland, 1995).

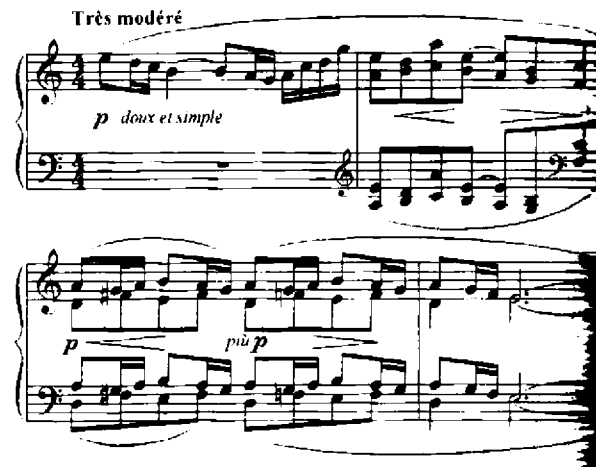
«Младенец Христос» (El Niño, исп. букв. «мальчик»). Оратория *Адамса* для сопрано, меццо-сопрано, баритона, 3 контратеноров, смешанного и детского хоров и симфонического оркестра (с 2 гитарами и синтезатором) на либретто композитора при участии известного режиссера Питера Селларса (Sellars, p. 1957), в 2 частях (2000). Каждая часть длится около часа и делится на хоровые, ансамблевые и сольные номера; 1-я часть включает 11, 2-я — 13 номеров. Язык оратории «демократичен», тонален, оркестровый аккомпанемент изобилует «минималистическими» остинатными ритмами, мелодика вокальных и облигатных инструментальных партий преимущественно диатонична, четко расчленена на периоды, слова в пении ясно различимы. Сюжетная канва оратории включает традиционные моменты истории Рождества и детства Христа: Благовещение, посещение Марией Елизаветы, рождение Иисуса, поклонение Младенцу Иисусу, избиение младенцев, бегство в Египет. Источники текстов: Ветхий Завет (Книги пророков Исаии и Аггея), Новый Завет (Евангелия от Матфея и от Луки), апокрифические Евангелие от лже-Матфея, Протоевангелие Иакова и т. н. Евангелие детства (Евангелие от Фомы), духовный гимн св. Хильдегарды Бингенской (XII в.), средневековая (анонимная) английская духовная поэзия, рождественская проповедь Мартина Лютера (XVI в.) и стихи латиноамериканских поэтов Хуаны Инес де ла Крус (de la Cruz, XVII в.), Рубена Дарио (Darío, 1867—1916), Габриэлы Мистраль (Mistral, 1889—1957), Висенте Уидобро (Huidobro, 1893—1948) и Росарио Кастельянос (Castellanos, 1925—1974). Четыре стихотворения последней, оттеняя библейскую историю современными мотивами, образуют своего рода подспудный сюжет оратории (его кульминация — № 9 части 2, памяти жертв расстрела студенческой демонстрации в Мехико; в контексте «М. Х.» это событие предстает аналогом библейского избиения младенцев). Подобный широкий охват источников, с особым акцентом на латиноамериканской и женской поэзии, обусловлен стремлением автора представить событие Рождества в масштабной историко-культурной и гендерной перспективе. Гимн св. Хильдегарды поется по-латыни, стихи де ла Крус и Кастельянос — по-испански, остальные тексты — по-английски. В заключительных номерах обеих частей разнородные тексты и соответствующая им музыка вступают в замысловатый контрапункт: в финале части 1, «Рождественская звезда» (The Christmas Star), оживленное квази-фугато на стихи Мистраль переплетается со стилизованным под cantus planus гимном св. Хильдегарды, а в финале части 2, «Пальма» (A Palm Tree), на повествование лже-Матфея (ансамбль солистов), обогащенное драматическим оркестровым комментарием, накладывается простой до инфантильности напев на стихи Кастельянос (детский хор и гитара). Избегая помпезности и патетики, Адамс завершает оба финала diminuendo.

Театрализованная премьера «M. X.» в постановке Селларса (с участием мимов и танцоров и с мультимедийными эффектами), приуроченная к кануну последнего Рождества XX в., состоялась 15 декабря 2000 на сцене парижского театра Шатле. К исполнению были привлечены отборные международные силы: американское сопрано Доун Апшоу (Upshaw, p. 1960), американское меццо-сопрано Лоррен Хант-Либерсон (Hunt Lieberson, 1954—2006), ямайский баритон Уиллард Уайт (White, p. 1946), участники английского вокального ансамбля Theatre of Voices, хор London Voices, детский хор La Maîtrise de Paris, Немецкий симфонический оркестр (Берлин), дирижер *Нагано*.

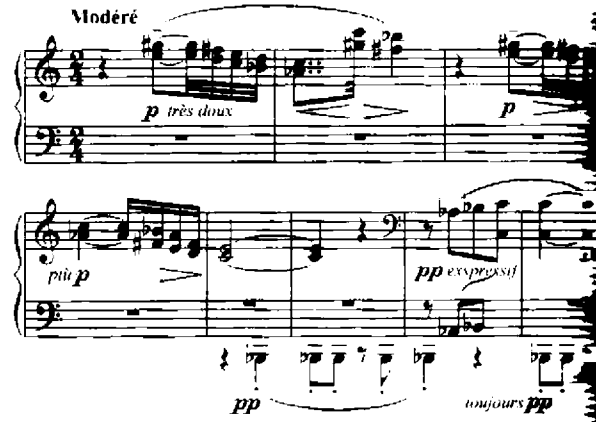
Мобильная форма — см. *Алеаторика*.

Модальность (от лат. modus, в одном из значений — «лад»). Принцип звуковысотной организации, при котором на роль главного фактора, определяющего качественное своеобразие горизонтальных линий и вертикальных сочетаний (мелодии и гармонии), выдвигается ладовый звукоряд. На М. основана традиционная музыка самых разных культур. В европейской традиции М. представлена прежде всего григорианским пением и многоголосной музыкой средневековья и Возрождения, сохраняющей связи с системой григорианских церковных ладов. С конца XVI — начала XVII в. М. вытесняется *тональностью*. Модальной музыке, в отличие от тональной, чужда диалектика центробежного импульса к отходу от главного устоя (тоники) и центростремительного тяготения к нему (в терминах теории *Шенкера* она выражается «стратегической» формулой I—V—I). В традиционной модальной музыке центробежный импульс не выражен, устой либо присутствует постоянно, в виде органного пункта, либо обнаруживает себя post factum, как «финалис» (термин теории средневековых ладов) законченного построения. Правила модальной гармонии допускают, в принципе, любые последовательности, вписывающиеся в ладовый звукоряд. Соответственно М. по своей природе не приспособлена для конструирования богатых внутренними диалектическими взаимосвязями и пронизанных целенаправленной динамикой форм музыки XVIII—XIX вв. Мастера классико-романтической эпохи прибегали к М. для воссоздания экзотического, фольклорного или архаического колорита; при этом ладовые структуры, отличные от мажора и гармонического минора, вводились ими, как правило, в контексте системы тональных функций. Дальше других композиторов XIX в. в использовании М. продвинулся Мусоргский, но настоящим пионером возрождения М. на новой основе стал *Дебюсси*, в полной мере оценивший особого рода живописность, присущую натуральным ладам и целотоновому ладу. У Дебюсси тональные тяготения в значительной степени «размываются», и на первый план выходит самодовлеющая характерность ладовых конфигураций. М. зрелого Дебюсси, будучи часто связана с топосами архаики и экзотики (ср. примеры 1 и 2 — соответственно вступление ко 2-й из «Трех баллад Вийона», во фригийском ладу с проходящей альтерацией, и начало «Парусов» из 1-й тетради «*Прелюдий*», в целотоновом ладу),

1



2



имеет и более глобальное значение: она выступает а
нативой напряженному позднеромантическому п
с его остро тяготеющими (в терминах *Курта* — п
сыщенными потенциальной энергией) аккорд
создает условия для свободного и непринужден
иными словами, не требующего больших энерг
ских затрат, не осложненного игрой противопо
направленных динамических импульсов — разве
ния музыкальной ткани.

Специфическое звучание ладов — как натур
(прежде всего фольклорного происхождения), та
кусственных (например, т. н. октатонического
«тон—полутон») — активно и разнообразно, во вс
можных контекстах, эксплуатировалось также
ком, Равелем, Бартоком, Стравинским, Шимано
многими другими мастерами, а вслед за ними и
нами. Граница между М. и тональностью в компо
ской практике XX в., вообще говоря, условна.
зыки XX в. в высшей степени характерна модал
рашенная тональность, реализующая упомянут
тробежно-центростремительную логику на мат
более или менее необычных, нестандартных, и
дуализированных ладовых структур. Такая тона
свойственна, в частности, стилю *Шостаковича*,

шего особую склонность к минору с пониженны-
ступенями. Опыт воплощения идеи М. в сравнитель-
«чистом» виде (хотя и на сугубо искусственном мате-
ле, не имеющем глубоких корней в традиции) — раз-
анная *Мессианом* система *ладов ограниченной транс-
ции*. Мастера т. н. *новой простоты*, прежде всего
и *Тавенер*, пользуются М. для воссоздания духа
нной богослужебной музыки.

-джаз-квартет (Modern Jazz Quartet, англ. «со-
енный джазовый квартет»). Американский ан-
. В его первой записи (1952) участвовали вибра-
т Милт Джексон (Jackson, 1923—1999), пианист,
ий руководитель ансамбля Джон Льюис (Lewis,
—2001), ударник Кенни Кларк (Clarke, 1914—1985)
трабасист Перси Хит (Heath, 1923—2005). В 1955
сменил Конни Кэй (Kay, 1927—1994). В 1950—
квартет был одним из популярнейших ансамблей
кул (cool, букв. «прохладный», т. е. сравнительно
й и сдержанный, в отличие от напористого «горя-
бопа»); каждый участник ансамбля сам по себе был
импровизатором, их совместное музицирование
алось беспрецедентным для джаза мастерством
барочного полифонического голосоведения. В
квартет распался, но в начале 1980-х был сформи-
вновь (просуществовал до 1994); его работы этого
а тяготеют к т. н. *третьему направлению*.

сей и Аарон» (Moses und Aron). Опера *Шёнберга* в
ах на собственное либретто по библейской Книге
. В центре оперы — противопоставление наделен-
пророческим даром, но косноязычного Моисея
Исх. 4:10—16) и его брата, красноречивого Аарона;
изъясняется отвлеченными «идеями» (in Begrif-
торой — конкретными «образами» (in Bildern).
первых двух актов соответствует Книге Исход и
сводится к следующему. Бог говорит с Моисеем
щего тернового куста, Моисей пересказывает
у Его слова, Аарон же сообщает их смысл изра-
ам, облекая его в понятную форму и для убеди-
ости демонстрируя знамения и чудеса. Во время
дневного отсутствия Моисея, ожидающего от-
ения на горе Синай, нетерпеливый народ обраща-
к Аарону, требуя сделать им нового бога, видимого
емого (по образцу богов, с которыми израильтя-
талкивались в Египте), чтобы тот вел их дальше в
обстованную. Аарон дарует народу Золотого тель-
круг которого разыгрывается оргия пьянства, кро-
жертвоприношений, прелюбодеяния и самоунич-
ия. Моисей спускается с горы, неся скрижали от-
ения, и застает свой народ духовно и физически
аленным; он в отчаянии разбивает скрижали и по-
пряженного диалога с братом восклицает: «Итак,
жден. Итак, все, во что я прежде верил, — лишь
ия, которую нельзя и не должно было высказы-
О слово, слово, которого мне недостает!» Так за-
ется 2-й акт. В тексте 3-го акта Шёнберг отступил
блейского первоисточника: скованного цепями
приводят на суд к Моисею, который обвиняет
измене Богу и богоизбранному народу, а затем ве-
расковать и освободить, после чего Аарон падает
мертвым. Заключительные слова Моисея гласят: «Даже в пустыне неуклонно стремитесь к цели — единению с Богом».

«М. и А.» — вершина творчества Шёнберга, считавшего себя, подобно Моисею, носителем невыразимой словами истины, призванным обратить людей в новую веру. Первоначальный вариант либретто «М. и А.» был написан до конца 1928 (в то время произведение мыслилось как оратория). Музыка первых двух актов создавалась между маем 1930 и мартом 1932. В дальнейшем Шёнберг неоднократно заявлял о своем намерении сочинить 3-й акт, но так и не приступил к работе над ним; по-видимому, он пришел к выводу, что после символических слов, завершающих 2-й акт, заключение оперы может быть исполнено без музыки (или не исполнено вовсе). «Косноязычный» Моисей в «М. и А.» не столько поет, сколько говорит (его партия предназначена для баса, но изложена приемом *речевого пения*), тогда как партия «сладкоречивого» Аарона поручена тенору и выдержана большей частью в ариозном складе. Большой оркестр (с расширенной группой ударных, фп., челестой, двумя мандолинами и несколькими инструментами на сцене) на протяжении значительной части партитуры трактуется в «аналитическом», камерном ключе. Значительна роль хора, представляющего разные группы народа, а в начальной сцене 1-го акта — голос говорящего с Моисеем Бога (здесь речевое пение шестиголосного хора сочетается с кантиленным пением секстета солистов). Выполненное в технике *додекафонии*, произведение основано на *серии* a-b-e-d-es-des-g-f-fis-gis-h-c. Стремясь сделать свою оперу привлекательной для обычной театральной публики, не искушенной в религиозно-философских вопросах и в тонкостях современного музыкального языка, Шёнберг широко разработал сцену оргии из 2-го акта, снабдил ее подробными постановочными указаниями и, не отступая от принципов додекафонии, насытил музыку танцевальными ритмами и ориентальными мотивами (местами она ассоциируется с «Танцем семи покрывал» из *«Саломеи»* нелюбимого Шёнбергом *Штрауса*). Продолжительность музыки «М. и А.» — около 1 часа 40 минут. Несколько больший по объему 2-й акт открывается идущей на предельном pianissimo хоровой интерлюдией: люди, оставшиеся без вождя, вопрошают, куда он исчез, и не находят ответа.

При жизни Шёнберга из всей музыки «М. и А.» был исполнен только «Танец вокруг Золотого тельца» — центральный оркестровый эпизод 2-го акта (2 июля 1951, *Дармштадт*, дирижер *Шерхен*). Полностью музыка «М. и А.» впервые прозвучала по Северогерманскому радио (Гамбург) 12 марта 1954 п/у *Розбауда*. Он же провел сценическую премьеру оперы (6 июня 1957, Цюрих, Городской театр, режиссер Карл Хайнц Краль [Krahl], в заглавных ролях Ганс Герберт Фидлер [Fiedler] и Гельмут Мельхерт [Melchert]).

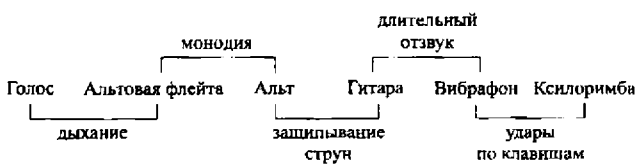
Шёнберг сократил имя одного из заглавных героев (Aron вместо принятого Aaron) из суеверия, не желая, чтобы в названии оперы было 13 букв.

Молодая Франция (La Jeune France). Объединение композиторов, созданное в 1935 по инициативе Ива Бодрие

(Baudrier, 1906—1988). В М. Ф. вошли также Даниэль-Лезюр (Daniel-Lesur, собств. Даниэль Жан Ив Лезюр, 1908—2002), *Жоливе* и *Мессиан*. Первый концерт группы состоялся 3 июня 1936 п/у *Дезормьера*. К концерту был опубликован манифест М. Ф., в котором отвергались «академические и революционные клише» (объектами критики в данном случае являлись *Стравинский, Кокто*, последователи *Сати*, композиторы *Шестерки*, экспериментаторы *Новой венской школы*) и утверждалась необходимость создания духовно насыщенной, живой, человечной и свободной музыки, которая могла бы противостоять «нарастающей напряженности, механистичности и обезличенности» современной жизни. Группа распалась с началом 2-й мировой войны (осень 1939).

Лит.: S. Gut. Le groupe Jeune France (Paris, 1984).

«Молоток без мастера» («Молот без хозяина», Le marteau sans maître). Произведение *Булеза* для контральто, альтовой флейты, ксилоримбы (ксилофона с расширенным диапазоном), вибрафона, ударных (17 инструментов, 1 исполнитель), гитары и альта (1953—55). Голос и инструменты сходны по тесситуре и, по мысли Булеза, образуют своего рода континуум, выражаемый следующей схемой:



«М. б. м.» состоит из 9 частей общей продолжительностью ок. 35 минут. Части различаются по исполнительскому составу; голос участвует только в частях 3, 5, 6 и 9, полный состав (в т. ч. весь комплект ударных) вводится лишь в заключительной, самой длинной части (7—8 минут музыки). Варьируя исполнительский состав и объединяя всех участников в финале, Булез действовал по образцу *«Лунного Пьеро»* Шёнберга. В вокальных частях использованы сюрреалистические тексты Рене Шара (Char, 1907—1988) из одноименного сборника (опубл. 1934): «Яростные ремесленники» (l'Artisanat furieux, часть 3), «Прекрасное здание и предчувствия» (Bel édifice et les pressentiments, части 5 и 9) и «Палачи одиночества» (Bourreaux de solitude, часть 6). В части 3 вокальная партия выдержана в богато орнаментированном (мелизматическом) стиле с виртуозными пассажами и скачками и равноправна партии единственного сопровождающего инструмента — альтовой флейты (еще один реверанс в сторону «Лунного Пьеро», где одна из частей написана для дуэта голоса и флейты). В частях 5 и 6 партия голоса не столь развита, вокальные фразы, преимущественно силлабического склада (по 1—2 звука на слог), но также содержащие множество труднейших для исполнения ходов, предстают своего рода «островами», в различной степени выделенными из потока инструментальной музыки. В финале встречаются все использованные типы вокальной фактуры и добавляются еще два: вначале *речевое пение*, а во 2-й половине — пение закрытым ртом, превращающее голос в одного из участников инструментального ансамбля [illegible] марка в партитуре: «на одном уровне с инструмент[illegible] не выделяясь»).

Инструментальные части — «сателлиты» вокаль[illegible] части 1 и 7 озаглавлены, соответственно, «до» и «по[illegible] «Яростных ремесленников» (avant „l'Artisanat furie[illegible] après „l'Artisanat furieux"), а части 2, 4 и 8 — «комме[illegible] рии 1—3» к «Палачам одиночества» (Commentaire [illegible] III] de „Bourreaux de solitude"). Тембровую атмос[illegible] «Палачей одиночества» и «комментариев» к ним в [illegible] чительной степени определяют ксилоримба и ме[illegible] деревянные и металлические ударные, придающи[illegible] зыке ориентальный колорит (в частности, сходс[illegible] индонезийским гамеланом). В «Яростных ремесле[illegible] ках» и его «спутниках» эти инструменты отсутству[illegible] более значительна роль флейты. Пьесы «до» и «п[illegible] «Яростных ремесленников» сжаты и быстры, тог[illegible] «Палачи одиночества» и «комментарии» к ним ср[illegible] тельно обширны, в них преобладают сдержанные и [illegible] ленные темпы. Первый вариант «Прекрасного зда[illegible] (часть 5) противопоставлен окружающим частям, [illegible] рой (финал) синтезирует элементы всех предшес[illegible] щих частей и содержит нечто новое; в частности, [illegible] занавес» финала единственный раз во всей парт[illegible] вводятся низкие тембры — 2 тамтама (меньший и б[illegible] ший), гонг и большая подвешенная тарелка. Т. о., [illegible] 1, 3 и 7 образуют цикл «Яростные ремесленники», [illegible] 2, 4, 6 и 8 — цикл «Палачи одиночества», а части 5 и [illegible] цикл «Прекрасное здание и предчувствия». Де[illegible] большого цикла на 3 цикла второго порядка — еще [illegible] черта, сближающая «М. б. м.» с «Лунным Пьеро», [illegible] ко здесь циклы не чередуются, а перемежаются, об[illegible] нечто вроде лабиринта, ключ к которому дает ф[illegible] сюда стягиваются все линии, отсюда открываютс[illegible] вые перспективы.

Звуковысотные отношения в «М. б. м.» органи[illegible] ны серийно, но *серия* как таковая в полном в[illegible] es-f-d-cis-b-h-a-c-as-e-g-fis — не проводится ни [illegible] Булез предпочитает работать с ее неодинаковы[illegible] числу звуков сегментами, формируя из них прон[illegible] ные структуры. Приемы оперирования сегмента[illegible] рии теоретически выглядят изощренно (один из [illegible] нейших — т. н. умножение высот [в терминах Бу[illegible] «частот»]: транспозиция сегмента «x» на высоту з[illegible] составляющих сегмент «y», объединение получ[illegible] звуков в аккорд, его транспозиция на интервалы, в[illegible] щие в состав сегмента «x», и формирование лока[illegible] *гармонического поля* путем распределения получ[illegible] комплекса по вертикали и горизонтали), но Булез [illegible] зуется ими достаточно свободно: преодолев сво[illegible] фитскую приверженность *сериализму*, композит[illegible] его собственным словам, позволял себе в «М. б. м.» [illegible] дело «нарушать дисциплину». Столь же изощрен[illegible] вместе с тем свободно трактуемые методы манип[illegible] вания дискретными единицами лежат в основе ор[illegible] зации других параметров музыки — ритма, метра, [illegible] мики. Принципы структурирования музыкально[illegible] ни в «М. б. м.» отчасти ясны, но в большей степен[illegible] ки и неуловимы. Неуловимость — определяющее [illegible] ство эстетики «М. б. м.». Здесь размыты грани [illegible] дискретностью и текучестью, прихотливостью и [illegible]

связностью; неуловима система средств, с помо- которых разрозненные, не повторяющиеся им- ные жесты объединяются в классически строй- ос.

мьера «М. б. м.» состоялась 18 июня 1955 в Ба- ене, на фестивале *МОСМ*. Партию контральто ила Сибилла Плейт (Plate), дирижировал *Розба-* ому посвящена партитура. Вая (на сегодняш- нь окончательная) редакция цикла — 1957.

: L. Koblyakov. Pierre Boulez's 'Le marteau sans maître.' of Pitch Structure // Zeitschrift für Musiktheorie, 8 (1977); kowski. René Char et Pierre Boulez: Esquisse analytique du sans maître' // Schweizer Beitrage zur Musikwissenschaft, С. Курбатская. К анализу «Молотка без мастера» П. Бу- С. Курбатская, Н. Холопов. Пьер Булез. Эдисон Дени- тические очерки (М., 1998); см. тж. при ст. *Булез*.

(Молль, Moll), Курт (р. 11.4.1938, Буир, близ Кёль- мецкий певец (бас). Учился в Кёльне. До 1970 ра- разных городах Германии, затем поступил в труп- бургской гос. оперы. Пел в большинстве крупней- атров мира. Подвижный голос насыщенного тем- особыкновенно мощными низами, внушительная ость и разносторонний актерский талант обеспе- у устойчивый успех в разнообразных амплуа. Его ые» роли — Осмин, Зарастро, Каспар, король Гурнеманц, барон Окс. В репертуаре М. фигури- же партии в малоизвестных операх XIX в., кан- ессах и ораториях, Lieder. Голос М. звучит в запи- существленных п/у таких дирижеров, как *Бём* щение из сераля»), *Караян* («Парсифаль», *«Кава- »*), *Бернстайн* («Сотворение мира» Гайдна, «Тор- енная месса» и 9-я симфония Бетховена), К. *Клай- Тристан и Изольда»), *Арнонкур* («Свадьба Фигаро» с роли Бартоло), *Шолти, Завалиш*, К. *Дэвис, Ливайн* — «Волшебная флейта»).

(Monk), Телониус (Сфир) (Thelonious [Sphere]) 1917, Роки-Маунт, Северная Каролина, — 1982, Энглвуд, Нью-Джерси). Американский джа- музыкант — пианист и композитор. В начале -х, будучи пианистом театра Minton's Playhouse ем, Нью-Йорк), работал в новаторском стиле, ко- впоследствии стал известен под названием *боп*. мался с такими мастерами бопа, как Коулмэн с, Диззи *Гиллеспи* и Чарли *Паркер*, но до середины -х не пользовался особой известностью. Период их успехов М. пришелся на 1960-е. После 1971 он не выступал. Играл по большей части резким, ме- ческим звуком, часто использовал *кластеры*, це- овый звукоряд и другие необычные гармонии (ха- рны такие композиции, как Hornin' In [1952], Ero- [1954], Gallop's Gallop [1955], Brilliant Corners [1956], scule with Nellie [1957]). О М. как серьезном, мыс- музыканте особенно убедительно свидетельству- иси его импровизаций — на удивление четких и ых по форме, содержащих логически последова- ое развитие тематического материала, богатых стическими и гротескными эффектами, которых бивался, искусно варьируя темп и ритм (альбомы lonious Monk [1954], Thelonious Himself [1957] и др.).

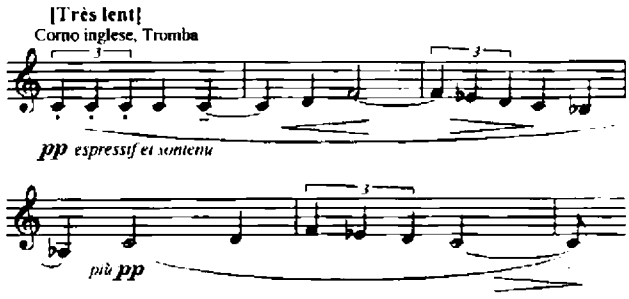
Монтё (Monteux), Пьер (4.4.1875, Париж, — 1.7.1964, Ханкок, шт. Мэн). Французский и американский дирижер. Учился в Парижской консерватории; в 1896 окончил ее как скрипач, однако еще раньше, в 12 лет, дебютировал как симфонический дирижер, а с 1890 играл на альте в оркестре парижского театра *Опера-комик* и в парижском Оркестре Колонна. В 1908—14 руководил Оркестром Казино в Дьеппе. В 1911—14 — дирижер *Русских балетов*. Провел премьеры *«Петрушки»*, *«Весны священной»* и *«Соловья»* Стравинского, *«Дафниса и Хлои»* Равеля, *«Игр»* Дебюсси. В 1916 переселился в США, где до 1919 дирижировал постановками французских опер в *Метрополитен-опера;* на сцене этого театра провел также американскую премьеру *«Золотого петушка»* Римского-Корсакова. В 1919—24 возглавлял *Бостонский СО*, затем работал первым (при главном *Менгелберге*) дирижером амстердамского оркестра *Консертгебау* (в этот период активно пропагандировал музыку *Пайпера*), а в 1929—38 был главным дирижером основанного им Парижского СО, с которым впервые исполнил, в частности, 3-ю симфонию *Прокофьева*. В 1932 основал в Париже школу для подготовки дирижеров. В 1936 возобновил работу в США, где до 1952 возглавлял *Сан-Францисский СО*, с 1951 регулярно дирижировал Бостонским СО, а в 1953—56 работал в Метрополитен-опера. В возрасте 86 лет (1961) возглавил *Лондонский СО*, с которым заключил контракт на 20 лет. Выступал также с *Венским ФО* и др. Педагогическая деятельность М. продолжилась в Ханкоке (шт. Мэн), где он также основал школу молодых дирижеров. В разное время у М. учились, в частности, *Маркевич, Шоу, Мэрринер, Превен, Маазель*. Присущие М. темперамент, чувство стиля и мастерство организации ансамбля проявились в его интерпретациях французских романтиков и импрессионистов, немецкой и русской музыки XIX—XX вв. Среди его наиболее примечательных записей — «Орфей и Эвридика» Глюка (со *Стивенс*), «Фантастическая симфония» и «Ромео и Джульетта» Берлиоза, музыка к «Сну в летнюю ночь» Мендельсона, Симфония Франка, 2-я симфония Брамса, «Манон» Массне (с *Лос Анхелес*), последние 2 симфонии Чайковского, «Шехеразада» Римского-Корсакова, оркестровые произведения Дебюсси и Равеля, оба упомянутых балета Стравинского.

Его сын Клод М. (р. 1920) — американский флейтист, хормейстер, дирижер.

Лит.: D. G. Monteux. It's All in the Music (New York, 1965); J.-Ph. Mousnier. Pierre Monteux (Lamnay, 1999).

«Море» (La mer). Произведение *Дебюсси*, вдохновленное зрелищем пролива Ла-Манш, в 3 частях: 1. «Море от зари до полудня» (De l'aube à midi sur la mer); 2. «Игра волн» (Jeux de vagues); 3. «Разговор ветра с морем» (Dialogue de vent et de la mer). Хотя партитуре предпослано жанровое обозначение «три симфонических эскиза» (trois esquisses symphoniques), она выполнена отнюдь не в «эскизной», а в масштабной симфонической форме, на основе ясного тонального плана (ключевая тональность Des), с повторяющимся, контекстуально выделенным лейтмотивом в крайних частях; в нотном примере показано его первое появление (часть I, цифра 1). Первая часть, наиболее дробная по форме, складыва-

ется из прихотливо чередующихся разнохарактерных фрагментов; тенденция к постепенному просветлению колорита ближе к ее концу диктуется программным «сюжетом» («от зари до полудня»). Легко, почти камерно инструментованная 2-я часть выполняет функцию скерцо или интермеццо. Финал же решен в форме, родственной сонатной, драматичен и конфликтен, отличается сравнительно плотной инструментовкой; в завершающем апофеозе темы финала объединены с ключевыми мотивами первой части. Первое исполнение «М.» состоялось 15 октября 1905 в Париже п/у Камиля Шевийяра (Chevillard, 1859—1923). Примерная продолжительность частей — 9, 7 и 8 минут.



Мортон (Morton), Джелли Ролл (20.10.1890, Новый Орлеан, — 10.7.1941, Лос-Анджелес). Американский пианист и композитор, виднейший представитель раннего новоорлеанского *джаза*. Ок. 1902 играл *рэгтаймы* в увеселительных заведениях Нового Орлеана, примерно с 1904 гастролировал по южным штатам США, с 1911 выступал в Нью-Йорке, с 1917 — в Лос-Анджелесе. В 1915 вышла из печати его ранняя (созданная, возможно, ок. 1905) пьеса Jelly Roll Blues — первая опубликованная джазовая композиция. В 1922 обосновался в Чикаго, где осуществил свои первые записи. В 1926—27 записывался с ансамблем Red Hot Peppers, состоявшим из 7—8 музыкантов. Его лучшие работы этого периода явились весьма убедительным доказательством того, что хорошо продуманное и отрепетированное исполнение и свободная импровизация (как ансамблевая, так и сольная) не только совместимы, но и могут удачно дополнять друг друга. В 1928 М. переехал в Нью-Йорк, где некоторое время работал с более крупными джаз-бэндами, но без особого успеха: новые стилистические тенденции, связанные с распространением моды на *суинг*, остались ему чужды. Композиции М. продолжали звучать в суинговых обработках, но сам он практически перестал выступать и к середине 1930-х оказался почти забыт. В 1938 историк американской музыки и этномузыковед Алан Ломакс (Lomax, 1915—2002) взял у М. ряд интервью, в ходе которых М. рассказал об истоках новоорлеанской традиции и о своем участии в процессе становления джаза. Благодаря этим интервью общественный интерес к фигуре М. заметно оживился. Ныне М. широко признан как первый значительный джазовый композитор.

Лит.: A. Lomax, Mister Jelly Roll: the Fortunes of Jelly Roll Morton, New Orleans Creole and 'Inventor of Jazz' (New York, 1973, 1-е изд. 1950); M. A. Hood, H. N. Flint, eds. 'Jelly Roll' Morton: the Original Mr. Jazz (New York, 1975).

МОСМ — см. *Международное общество современной музыки.*

Мосолóв, Александр Васильевич (11.8.1900, Киев, — 11.7.1973, Москва). Русский советский композитор. В 1921—25 учился в Московской консерватории, в т. ч. у *Глиэра* и *Мясковского* (композиция). В 1920-х состоял в *АСМ* и снискал репутацию одного из самых радикальных представителей авангардного направления в ранней *советской музыке*. Ранний стиль М. сложился в четырех сонатах для фп. (№ 1, 2, 4 и 5, 3-я утеряна), написанных в период учебы и сразу по окончании консерватории. Среди характерных черт этого стиля — частые смены темпа и динамики, обильное использование крайних регистров, четко акцентированных квадратных ритмов (обычен прием попарной группировки тактов), массивных, резко диссонирующих созвучий, часто включающих интервал уменьшенной октавы и/или увеличенное трезвучие; вместе с тем у М. встречаются и простые диатонические мелодии (в т. ч. заимствованные из среднеазиатского фольклора — например, в финале 5-й сонаты, где вдобавок использованы русский песенный напев и мотив Dies irae), а также медленные эпизоды в многослойной квази-импрессионистской фактуре, предполагающей обильное употребление пед. Эти компоненты стиля М. в разных пропорциях фигурируют в его немногих сохранившихся опусах 1920-х: двух ноктюрнах и других пьесах для фп., гротескных миниатюрных вокальных циклах «Четыре газетных объявления» и «Три детские сценки», четырехчастном 1-м струнном квартете, трехчастном 1-м фортепианном концерте (его средняя часть — не лишенная изысканности серия вариаций для фп. в сопровождении различных ансамблей, вычленяемых из состава оркестра), четырехчастном 1-м струнном квартете, трехчастной сюите для фп. «Туркменские ночи». Международную известность принесла ему написанная по следам «индустриалистических» опытов *Онеггера* и *Прокофьева* (*«Пасифик 231»*, *«Стальной скок»*) пьеса «Завод» (фрагмент утерянного или незавершенного балета «Сталь»), в которой средствами большого оркестра имитируется современная слаженная работа множества машин. На фестиваля новой музыки в Баден-Бадене (1928) М. учинил одноактную комическую камерную оперу «Герой», однако ее исполнение и издание при жизни автора не состоялись. После 1930, когда ведущие позиции в музыкальной жизни СССР перешли к т. н. пролетарскому направлению, музыка М. перестала исполняться, а сам он стал жертвой беспощадной критической кампании. Чтобы обезопасить себя, М. выезжал в фольклорные экспедиции в разные регионы СССР, освоил безликую манеру, стандартную для советской музыки сталинского времени. В 1937—38 несколько месяцев провел в лагере по обвинению в антисоветской агитации, был освобожден по ходатайству своих учителей Глиэра и Мясковского. Впоследствии собирал народные песни для Северного русского хора (Архангельск).

сохранившиеся произв., созданные до 1930: 4 романса с фп. соч. 1, сл. Пушкина (2), Гёте и В. Ходасевича 1-я соната для фп. соч. 3 (1924); 2-я соната для фп. соч. 4 «Легенда» для влч. и фп. соч. 5 (1924); 4-я соната для фп. (1925); 5-я соната для фп. соч. 12 (1925); 2 ноктюрна для 15 (1926); «Три детские сценки» для гол. с фп. соч. 18, (1926); «Четыре газетных объявления» для гол. с фп. сл. из газеты «Известия» (1926); 1-й стр. квартет соч. 24 -й концерт для фп. с орк. соч. 14 (1927); «Мне мало на- гол. с фп. из соч. 16, сл. Хлебникова (1927); «Завод. Му- машин», симф. эпизод из балета «Сталь» (утраченного) 1927); 3 пьески и 2 танца для фп. соч. 23 (1927); «Ге- оакт. опера соч. 28, либр. М.[?] (1928, пост. 1989, Мо- «Туркменские ночи» для фп. (1928); «Двадцать четвер- для хора a cappella, сл. С. Кирсанова (1929); «Плоти- д в 5 актах соч. 35, либр. Я. Задыхина (1930).

произв., созданные после 1930: 3 оперы, 6[?] симфоний, ора- кантаты, хоры (в т. ч. обр. нар. песен), орк. произв. на ы, Концерт для арфы с орк. (1939), Концерт для влч. с 45), «Элегическая поэма» для влч. с орк. (1960), роман- триотические песни.

И. Барсова. Александр Мосолов: двадцатые годы // уз., 1976, 12; А. В. Мосолов. Статьи и воспоминания, сб. 6); И. Барсова. Из неопубликованного архива А. В. Мо- // Сов. муз., 1989, 7, 8; И. Воробьев. Русский авангард и ство Александра Мосолова 1920—30-х годов (СПб., Воробьев, А. Синайская. Композиторы русского аван- б., 2007).

(Моттль, Mottl), Феликс (Йозеф) (24.8.1856, Ве- 2.7.1911, Мюнхен). Австрийский дирижер, компо- Учился в Венской консерватории, в т. ч. у Брукне- рия музыки) и Йозефа Хельмесбергера (Hellmes- 1828—1893) (дирижирование). В 1881—1903 воз- л Придворную оперу в Карлсруэ, на сцене которой л большинство опер Вагнера и осуществил пер- стории полное исполнение «Троянцев» Берлиоза В 1886 дебютировал в *Байройте*. Гастролировал, в Лондоне и Нью-Йорке, исполняя преимуществен- нера. В 1903 занял должность генералмузикдирек- Придворной оперы в Мюнхене. Расширил ее репер- поставив ряд современных опер (в т. ч. «*Пеллеаса и санду*» и «*Электру*») и несколько произведений бо- них мастеров (Беллини и др.) в собственных ре- х. Умер от сердечного приступа, не доведя до кон- ой сотый спектакль «Тристана и Изольды». Интер- ции М. считались образцом эмоциональной урав- енности, ансамблевой слаженности, точного вос- ведения деталей. М. инструментовал для большого тра романтические Lieder (широко известна его ор- ровка «Пяти стихотворений Матильды Везендонк» ра), произведения Баха и других композиторов в., редактировал издания Вагнера, сочинял оперы, и музыку других жанров.

матушка-гусыня» — см. «*Матушка-гусыня*».

нский, Евгений Александрович (4.6.1903, Санкт- бург, — 21.1.1988, там же). Русский советский ди- Учился в Ленинградской консерватории, в т. ч. у чева (композиция) и у видных дирижеров Нико- лая Малько (1883—1961) и Александра Гаука (1893—1963). В 1932—38 дирижировал балетными спектаклями в Ленинградском оперном (ныне Мариинском) театре. Первым значительным исполнительским достижением М. стала премьера 5-й симфонии *Шостаковича* с СО Ленинградской гос. филармонии (осень 1937). В 1938, после блестящей победы на всесоюзном дирижерском конкурсе, М. был назначен главным дирижером этого коллектива (ныне Санкт-Петербургский ФО) и руководил им до конца своих дней. На протяжении десятилетий понятие «оркестр М.» ассоциировалось с идеально слаженным ансамблем. М. работал в подчеркнуто сдержанной манере, ограничиваясь минимумом жестов. Он всячески избегал эмоциональных преувеличений и пафоса и, репетируя с неизменной тщательностью, добивался насыщенного, не форсированного, точно сбалансированного звучания. Иногда М. обнаруживал склонность к чрезмерно скорым темпам, но даже в них его артикуляция оставалась, как правило, абсолютно ясной. Основу репертуара М. составляла оркестровая музыка Бетховена, Вагнера, Брамса, Чайковского и Шостаковича (помимо 5-й симфонии М. первым исполнил его симфонии № 6, 8 [посвящена М.], 9, 10 и 12; в репертуаре М. фигурировали также симфонии № 7, 11 и 15). По меньшей мере до 1960-х оркестр М. оставался едва ли не единственным в СССР коллективом, способным на должном уровне справиться с последними тремя симфониями Брукнера. В 1960-х в программах М. начали появляться значительные опусы западных классиков XX в. — *Штрауса* (*«Альпийская симфония»*), *Сибелиуса* (7-я симфония), *Стравинского* (*«Аполлон Мусагет»*, *«Агон»*), *Хиндемита* (симфония *«Гармония мира»*), *Онеггера* (*«Литургическая симфония»*), *Бартока* (*«Музыка для струнных, ударных и челесты»*). М. исполнял также отдельные произведения Гайдна, Моцарта, Вебера, Шуберта, *Глазунова*, *Прокофьева* (провел премьеру его 6-й симфонии) и некоторых других композиторов, в т. ч. советских, однако в целом его репертуар был невелик. В частности, М. избегал браться за партитуры с хором и солистами-певцами (продирижировав в 1949 ораторией Шостаковича «Песнь о лесах», он к ней больше не возвращался). Все студийные записи М. были осуществлены до 1961; записи, сделанные с концертов, в т. ч. во время многочисленных зарубежных турне М. и его оркестра, дают более полное представление о масштабности концепций М. и о его умении поддерживать высокий драматический тонус.

Лит.: В. Фомин. Е. А. Мравинский (М., 1983); Е. Мравинский. Записки на память. Дневники. 1918—1987 (СПб., 2004).

Musica Antiqua Köln. Ансамбль старинной музыки из Кёльна (Германия). Основан в 1973. Руководитель — скрипач и альтист Райнхард Гёбель (Goebel, p. 1952). Первоначально ансамбль специализировался на итальянской музыке XVII и французской музыке начала XVIII в., позднее в его репертуар вошли произведения Баха (широко известны выполненные М. А. К. записи «Бранденбургских концертов», «Музыкального приношения» и «Искусства фуги»), его немецких современников и предшественников. В выступлениях М. А. К. участвуют до 30 музыкантов (обычно не более шести).

«Музыка для струнных, ударных и челесты». Произведение *Бартока* для 2 струнных оркестров, ударных (2 малых барабана, 2 пары тарелок, большой барабан, тамтам, литавры, ксилофон), челесты, арфы и фп., в 4 частях: Andante tranquillo; Allegro; Adagio; Allegro molto. Части примерно равны по продолжительности, каждая длится ок. 8 минут. В нечетных (медленных) частях преобладают насыщенные хроматизмами темы с причудливо извилистыми конфигурациями, линеарное голосоведение (1-я часть выполнена в форме фуги) и изменчивая ритмика. Обе нечетные части богаты инструментальными и гармоническими эффектами, усиливающими мистический, «потусторонний» колорит музыки (один из таких эффектов, новаторский для своего времени, — glissando на литаврах в Adagio). Четные части, напротив, выдержаны преимущественно в напористом моторном движении, а их тематизм в значительной степени основан на диатонике — во 2-й части минорной (с центральным тоном C), в финале мажорной (A). Во 2-й части струнные оркестры играют антифонно, в финале же объединяются. Квази-фольклорный танцевальный колорит финала с середины омрачается реминисценциями предшествующих частей, однако целое завершается в ясном A-dur. Характерная для Бартока тенденция к симметрии проявляется в «Музыке...» чрезвычайно разнообразно, в т. ч. в структуре отдельных тем (как хроматических, так и диатонических), во взаимоотношениях между различными голосами линеарной фактуры, в концентрической схеме Adagio (ABCBA) и т. п. Произведение создавалось в 1936 по заказу *Захера*, который впервые исполнил его 21 января 1937 со своим Базельским камерным оркестром.

Музыкальные празднества в Турени (Fêtes Musicales en Touraine). Ежегодный фестиваль, проводится в июне в средневековом здании амбара Мелé (Meslay) близ Тура (Франция). Основан в 1964 по инициативе С. *Рихтера*. Художественный руководитель с 1988 — Рене Мартен (Martin). В программах — выступления «звездных» солистов и ансамблей, а также молодых музыкантов.

«Музыка пустынь» («Музыка пустыни», Desert Music). Произведение *Райча* для оркестра (89 музыкантов) и хора (27 голосов) на слова американского поэта, мастера свободного стиха Уильяма Карлоса Уильямса (Williams, 1883—1963); Desert Music — название поэтического сборника Уильямса. Начатая в сентябре 1982 и завершенная в начале 1984, «М. п.» состоит из 5 частей attacca общей продолжительностью ок. 50 минут. Части 1 и 5 выдержаны в быстром движении, части 2 и 4 — в умеренном. Третья часть, самая длинная, делится на 3 раздела — медленные по краям и умеренный в середине; т. о., в «М. п.» действует концентрическая темповая драматургия по схеме AB[CBC]BA. Партитура выполнена в репетитивной технике (см. *Минимализм*), т. е. состоит из простых, преимущественно диатонических мотивов, многократно повторяемых в размеренном ритме; качественное обновление материала после некоторого числа повторений осуществляется введением нового мотива, сменой динамики и/или тембра, приемом «фазового сдвига» (когда исполнители, повторяя одну и ту же простейшую фигуру, постепенно расходятся в темпе). С... ва среднего раздела 3-й части можно трактовать как с... его рода обоснование репетитивной техники: «П... цип музыки — повторять тему. Повторяй снова и сн... по мере восхождения. Тема сложна, но не сложнее, ... факт, который нужно разрешить». Ключевой фразой, которой построены оба медленных раздела 3-й ча... выступает известное изречение Уильямса: «Скаж... им: человек выжил, ибо знал слишком мало и поэт... не мог удовлетворить все свои желания. Ныне, когда получил возможность удовлетворить их, он должен... либо изменить их, либо погибнуть» (композитор-п... фист ассоциирует эту мысль с вынесенным в заго... произведения понятием «пустыня»: если предостер... нис не будет услышано, планета Земля рискует пре... титься в пустыню). Первое исполнение — 17 марта ... Кёльн, хор и СО Западногерманского радио, дир... *Этвёш*.

Мук (Muck), Карл (22.10.1859, Дармштадт, — 3.3.... Штутгарт). Немецкий дирижер. Специального ... жерского образования не получил. В 1880 дебюти... в Лейпциге с *Гевандхауз-оркестром*. До начала 1... работал в оперных театрах Цюриха, Зальцбурга, Бр... (ныне Брно), Граца и Праги. В 1889 и 1891 гастро... вал в России во главе знаменитой труппы, созда... пражским импресарио Анджело Нойманом (Neum... 1838—1910) для пропаганды творчества Вагнера; в ... рале—марте 1889 провел на сцене *Мариинского те...* первые российские представления «Кольца нибелу... С 1892 капельмейстер, в 1908—12 — музыкальный р... водитель берлинской Придворной оперы, где испо... свыше 100 произведений. С 1901 «отвечал» в *Бай...* за «Парсифаль»: дирижировал этой оперой на всех ... тивалях до 1930. До 1-й мировой войны регулярно ... ступал также в *Ковент-Гарден*. В 1906—08 и 1912... возглавлял *Бостонский СО*, в 1922—33 — Гамбург... ФО. Считался в высшей степени серьезным и скр... лезным мастером, непревзойденным интерпрета... не только Вагнера (в небогатой дискографии М. п... ладают отрывки из его опер), но и Брукнера, чьи си... нии он одним из первых стал исполнять без купюр. ... пертуаре М. фигурировала также новая музыка, в ... *Малер, Дебюсси* и *Сибелиус*.

Мультимедиа (от лат. multus — «многочисленны... medium — «середина», «средство»). Термин эпохи ... ких технологий: комплексное использование разн... ных средств передачи информации, в т. ч. в рамках ... ной исполнительской акции (т. н. перформанса, ... performance) или публично экспонируемой много... понентной установки (т. н. инсталляции, англ. ... lation). Музыка или электронно преобразованный ... мультимедийных проектах может сочетаться с в... и/или кинопроекцией, со стабильными и/или моб... ными конструкциями и изображениями, с игровы... циями (в т. ч. с участием публики) и т. п. Идея М. ... восхищается в операх «Христофор Колумб» *Мийо* (... пост. 1930) и *«Лулу»* Берга (1929—35, пост. 1937), п... туры которых предусматривают показ кинофиль... Пионерский образец мультимедийной инсталл...

стающий электронную музыку с проекцией изобра-
й и новаторским дизайном, — *«Электронная по-*
Вареза (1958). Ряд крупных работ в жанре мульти-
ного (аудиовизуального) шоу осуществил *Ксена-*
Широкое распространение М. ближе к концу XX в.
о связано с «постмодернистской» тенденцией к со-
нию искусств в едином акте артистического са-
ражения. В современных мультимедийных пер-
ансах и инсталляциях интересные технические и
льные эффекты, как правило, лишь оттеняют убо-
о (или, по меньшей мере, второстепенную, подчи-
ую функцию) музыкального компонента. Среди из-
ых композиторов, специализирующихся на М., —
канцы *Тюдор,* Роберт Эшли (Ashley, p. 1930), *Оли-*
Каррен, новозеландка Аннеа Локвуд (Lockwood,
9); граница между М. и музыкальным театром (с не-
ным ущербом для музыки) преодолевается в опы-
Кейджа, Райча и др. М. используются также во многих
енных постановках традиционных опер и балетов.

тифоники (от лат. multus — «многочисленный» и
φωνή — «звук»). Созвучия (обертоновые комбина-
, которые при определенных условиях — с помо-
специальной аппликатуры или модифицирован-
остановки участвующих в звукоизвлечении губ-
лицевых мышц (т. н. амбушюра), а также сочетая
ное звукоизвлечение с вокализированием, — можно
учить на духовых инструментах. С 1963 М. на де-
ных духовых утвердились в арсенале польского
озитора, приверженца *сонористики* Витольда Ша-
(Szalonek, 1927—2001). Популяризации М. на де-
ых духовых способствовала книга итальянского
озитора, профессора Флорентийской консервато-
Бруно Бартолоцци (Bartolozzi, 1911—1980); М. встре-
ся в созданных после ее первой публикации (1967)
турах *Лигети, Берио, Картера, Такэмицу, Лютос-*
кого, Денисова, Губайдулиной, Шнитке, Лахенмана
М. возможны также в пении. Т. н. горловое пение с
спространено в ряде стран Азии (в Тувс, в Монго-
на Тибете, где оно связано с буддийскими ритуала-
Вокальные М. культивирует *Ла Барбара.*

Кн.: B. Bartolozzi. New Sounds for Woodwinds (London etc., 2/1982); M. Castellengo. Sons multiphoniques aux instruments à vent // Rapport IRCAM, XXXIV (Paris, 1983).

(Moore), Джералд (30.7.1899, Уотфорд, — 13.3.1987, Бакингемшир). Английский пианист. Учился в де и Англии. Надежный ансамблист, с 1921 был по-ным участником записей камерной и вокальной ки, которые осуществлялись фирмой His Master's e. В 1920—30-х среди партнеров М. были *Шаляпин,* ис, *Герхардт, Тейт,* Э. *Шуман, Кипнис, Фойерман.* нее М. записал все (или почти все) песни и роман-Шуберта, Вольфа, *Штрауса* со *Шварцкопф* и с *Фише-Дискау.* Выступал также с *Хоттером, Ферриер, Лос ес, Геддой,* другими выдающимися певцами. В ис-стве аккомпанемента достиг беспрецедентных высот ер-Дискау назвал его «идеальным аккомпаниато-»), вел классы концертмейстерского мастерства и рпретации Lieder в Великобритании, США и дру-странах. Выступал до 1967.

Кн.: The Unashamed Accompanist («Бесцеремонный аккомпаниатор») (London, 1943); Am I too Loud? Memoirs of an Accompanist («Не слишком ли я громко играю? Воспоминания аккомпаниатора») (London, 1962); The Schubert Song Cycles («Вокальные циклы Шуберта») (London, 1975); Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке (М., 1987).

Мути (Muti), Риккардо (р. 28.7.1941, Неаполь). Итальянский дирижер. Учился в Неаполе и Милане, в т. ч. у известного оперного дирижера Антонио Вотто (Votto, 1896—1985), совершенствовался в Венеции у Франко Феррары (Ferrara, 1911—1985). Как оперный дирижер дебютировал в 1966 во Флоренции. В 1967 победил на конкурсе дирижеров им. *Кантелли* (Новара). В 1968 впервые выступил с оркестром Итальянского радио (RAI) и тогда же стал главным дирижером СО фестиваля *Флорентийский музыкальный май* (занимал эту должность до 1980). С 1971 регулярно выступает на *Зальцбургских фестивалях,* исполняя, в частности, оперы Моцарта с *Венским ФО.* В 1973—82 возглавлял лондонский оркестр (Новая) *Филармония,* в 1980—92 — *Филадельфийский оркестр.* В 1986—2005 — музыкальный руководитель театра *Ла Скала.* С 1987 возглавлял также ФО Ла Скала. Дирижирует ведущими коллективами мира, в т. ч. *Берлинским ФО* и *Нью-Йоркским ФО.* В 2010 займет должность главного дирижера *Чикагского СО.* Известен своей исключительной требовательностью к оркестрантам и певцам, феноменальным слухом и музыкальной памятью, выразительной мануальной техникой; эти особенности, а также динамичный, напористый исполнительский стиль и некоторые из основных репертуарных пристрастий (венские классики, Вагнер, Чайковский, итальянская опера) иногда воспринимаются как достаточное основание для сравнения М. с *Тосканини.* Дискография М. разрастается весьма быстро; среди его крупных удач — три оперы Моцарта на либретто Да Понте, «Вильгельм Телль» и «Дева озера» Россини, большинство произведений Беллини, Верди и Пуччини, все симфонии Бетховена, Шуберта и Чайковского, симфоническая музыка *Скрябина, Carmina burana* Орфа, 5-я симфония *Шостаковича.*

Муттер (Mutter), Анне-Софи (р. 29.6.1963, Райнфельден). Немецкая скрипачка. Исполнительский дар М. проявился очень рано. В 1976 она выступила на *Люцернском фестивале,* где обратила на себя внимание *Караяна;* в последующие годы часто играла п/у Караяна и записала с ним ряд скрипичных концертов. Со временем «вундеркинд» М. превратилась в серьезного музыканта и технически блестяще оснащенного виртуоза с насыщенным, ярким и плотным тоном. Помимо традиционного репертуара она часто исполняет музыку XX в., в т. ч. произведения, написанные специально для нее *Лютославским, Дютийё, Пендерецким, Римом, Превеном, Губайдулиной* и др. Новая музыка, от *Бартока* (выдающаяся запись 2-го концерта с *Озавой*) и *Стравинского* до нового концерта Губайдулиной In tempus praesens, составляет наиболее интересную часть обширной дискографии М. (ее интерпретации классиков и романтиков нередко критикуются за чрезмерную предсказуемость, за недостаток разнообразия, спонтанного артистизма и

подлинной эмоциональной увлеченности, а также за неестественно медленные темпы).

«Мученичество святого Себастьяна» (Le martyre de St Sébastien). Музыка *Дебюсси* к одноименной стихотворной драматической мистерии итальянского писателя Габриэле Д'Аннунцио (D'Annunzio, 1863—1938), написанной на французском языке по заказу танцовщицы, импресарио и актрисы русского происхождения Илы Рубинштейн (1885—1960). Драма Д'Аннунцио о римском воине-великомученике III в. состоит из пяти актов, именуемых «обителями» (франц. mansions): «Двор лилий» (La Cour des lys), «Волшебная комната» (La Chambre magique), «Совет ложных богов» (Le Concile des faux dieux), «Раненый лавр» (Le Laurier blessé) и «Рай» (Le Paradis). Дебюсси получил заказ на сочинение музыки от Д'Аннунцио в конце 1910; ввиду сжатости отведенного ему срока значительную часть оркестровки он поручил своему младшему коллеге и другу Андре Капле (Caplet, 1878—1925). Возможно, Капле не только оркестровал, но и написал часть музыки: отдельные страницы партитуры (особенно торжественный финальный хор Alleluia) стилистически заметно отличаются от остальной музыки «М. с. С.» и не вяжутся с привычными представлениями о стиле Дебюсси. Один из лейтмотивов «М. с. С.» — мотив Страстей — напоминает начальный мотив *«Пеллеаса и Мелизанды»*, а суровый модальный язык и скупая фактура ряда отрывков ассоциируются с такими произведениями Дебюсси, как прелюдии «Дельфийские танцовщицы», «Канопа», некоторые из «Шести античных эпиграфов». Партитура предназначена для сопрано и меццо-сопрано соло, смешанного хора и симфонического оркестра. Премьера «М. с. С.» в хореографии Михаила Фокина и с декорациями Льва Бакста состоялась 22 мая 1911 в парижском театре Шатле, дирижировал Капле, заглавную роль исполнила Рубинштейн. Непомерно длинное (5 часов) представление не имело особого успеха. Архиепископ Парижа, имея в виду едва завуалированный эротизм некоторых сцен, осудил спектакль как «оскорбляющий чувства подлинных христиан». С согласия Дебюсси и Д'Аннунцио *Энгельбрект* (хормейстер премьерного спектакля) и его жена осуществили концертную обработку музыки к «М. с. С.», придав ей форму компактной пятичастной (по числу «обителей») оратории. В этой версии, длящейся 65—70 минут, музыкальные номера (всего 17) связаны между собой монологами св. Себастьяна, исполняемыми чтицей. Более популярна оркестровая сюита из «М. с. С.» в 4 частях: «Двор лилий», «Экстатический танец и финал 1-го акта» (Danse extatique et Final du premier acte), «Страсти» (La Passion) и «Добрый Пастырь» (Le Bon Pasteur), общей продолжительностью ок. 20 минут.

Мэрринер (Марринер, Marriner), сэр Невилл (р. 15.4.1924, Линкольн). Английский дирижер. По образованию скрипач, учился в лондонском Королевском музыкальном колледже (КМК) и Парижской консерватории, преподавал игру на скрипке в КМК (1949—59). С 1952 играл в оркестре *Филармония*, затем (1956—68) — в *Лондонском СО*. Играл также в различных камерных ансамблях (в т. ч. с выдающимся клавесинистом, дирижером и историком музыки Тарстоном Дартом [Dart, 1921—1971]), в 1959 основал камерный оркестр *Академия Сент-Мартин-ин-зе-Филдс*, который доныне пользуется репутацией одного из самых виртуозных и дисциплинированных в мире. Искусству дирижирования М. обучался под руководством *Монтё*. Своей славой М. обязан прежде всего исполнению Гайдна, Моцарта и Россини. В дискографии М. и его оркестра наследие этих композиторов представлено не только оркестровыми произведениями, но и духовной и светской хоровой музыкой, а также операми. Присущая дирижеру динамичная, элегантная, блестящая, но ни в коей мере не легковесная манера стала эталоном для многих музыкантов, практикующих исполнение музыки классицизма на современных (не аутентичных) инструментах. Подобный подход приводит к впечатляющим результатам также в Генделе и Бахе (творчество которых представлено в дискографии М. почти столь же широко), хотя в применении к Баху он может показаться слишком «светским». Из более поздней музыки в репертуаре М. и его оркестра фигурируют произведения Шуберта, Мендельсона, Чайковского, Дворжака, *Бартока*, *Стравинского* и др.; особое место занимает английская музыка. В 1969—78 возглавлял также Лос-Анджелесский камерный оркестр. Он работает и с симфоническими оркестрами (в 1971—86 руководил Миннесотским оркестром [США], в 1979—89 — СО Штутгартского радио).

Мюзикл (англ. musical [comedy] — «музыкальная [комедия]»). Жанр музыкального театра, характерный прежде всего для стран английского языка, но получивший мирное распространение. Происходит от английской балладной оперы XVIII в., водевиля, бурлески (развлекательного шоу) и оперетты XIX в. Сформировался в США в период т. н. бурных двадцатых (Roaring Twenties), отмеченных быстрым ростом материального благополучия и, как принято считать, легкомысленным отношением к жизни. Ранние М., как правило, не отличались особой связностью сюжета; музыкальные номера — юмористические и лирические песни, ансамблевые сцены и танцы — перемежаются в них разговорными диалогами (многие ранние М. по существу мало отличались от т. н. ревю [франц. revue — «обозрение»] — бессвязных комических шоу, составленных из музыкальных, танцевальных и разговорных эпизодов). Центром М. и остается Нью-Йорк. Здесь заявили о себе ведущие мастера М. — Джером Керн (Kern, 1885—1945), автор популярнейшего в свое время, затрагивавшего серьезные социальные проблемы «Плавучего театра» [Show Boat, 1927]), Ирвинг Берлин (Berlin, собственно Израиль Балин, 1888—1989), Коул Портер (Porter, 1891—1964), *Гершвин*, Винсент Юманс (Youmans, 1898—1946) и Ричард Роджерс (Rodgers, 1902—1979). В 1930-х годах М. испытал определенные трудности в связи с экономическим кризисом и конкуренцией со стороны звукового кино. Для М. этого периода характерен уклон в политическую и социальную сатиру; среди значительных образцов — «Пою о тебе» (Of Thee I Sing) Гершвина (1931), «Все годится» (Anything Goes) Портера (1934), «Колыбель будет качаться» (The Cradle will Rock) композитора-коммуниста Марка Блицстайна (Blitzstein, 1937),

[1937]) и «Праздник ньюйоркцев» (Knickerboker Holiday) эмигрировавшего в США *Вайля* (1938). Главное произведение Гершвина *«Порги и Бесс»* может считаться М. постольку, поскольку его главные, «ударные» номера исполнены в стиле, подходящем для эстрадных шоу, по основным же жанровым показателям это опера.

Начало нового подъема М. принято датировать 1943 годом, когда появилась «Оклахома!» (Oklahoma!) Роджерса с либретто Оскара Хаммерстайна-второго (Hammerstein II, 1895—1960). В этой и других работах тандема Роджерс — Хаммерстайн (таких, как «Карусель» [Carousel, 1945], «Юг Тихого океана» [South Pacific, 1949], «Король и я» [The King and I, 1951], «Звуки музыки» [The Sound of Music, 1959]) достигнуто относительное единство пения, танца и драматического действия; некоторые из классических в своем роде М. Роджерса и Хаммерстайна посвящены достаточно серьезным темам. Среди популярнейших М. 1940—50-х созданы по мотивам классических театральных пьес: «Целуй меня, Кейт» (Kiss Me, Kate) Портера — по «Укрощению строптивой» Шекспира (1948), «Моя прекрасная леди» (My Fair Lady) композитора немецкого происхождения Фредерика Лоу (Loewe, 1901—1988) — по «Пигмалиону» Шоу (1956), «Вестсайдская история» *Бернстайна* — по «Ромео и Джульетте» (1957). Тенденция к обогащению, усложнению, большему стилистическому разнообразию музыкального компонента М. и к расширению круга сюжетов представлена творчеством *Сондхайма* и такими произведениями, как «Оливер!» (Oliver!) английского композитора и либреттиста Лайонела Барта (Bart, 1930—1999) по «Оливеру Твисту» Диккенса (лондонская премьера 1960, нью-йоркская 1963) и «Кабаре» (Cabaret) по мотивам из берлинской жизни начала 1930-х, с музыкой Джона Кандера (Cander, p. 1927) (1966). Среди других самых известных бродвейских постановок 1960-х — «Забавная девчонка» (Funny Girl) с музыкой Джула Стайна (Styne, 1905—1994), «Привет, Долли!» (Hello, Dolly!) с музыкой Джерри Хермана (Herman, p. 1931) и «Скрипач на крыше» (Fiddler on the Roof) по Шолом-Алейхему, с музыкой Джерри Бока (Bock, p. 1928) (все 1964). Заметной вехой истории М. явились поставленные в 1967 «Волосы» (Hair) с музыкой Гэлта Мак-Дермота (MacDermot, p. 1928) — первый рок-М. на актуальные темы контркультуры хиппи, сексуальной революции и вьетнамской войны. Процесс интеграции М. и *рок-музыки* получил развитие в творчестве *Ллойд-Уэббера* — по-видимому, самого удачливого современного композитора, работающего в данной сфере. В 1980—90-х спектр тем и сюжетов М. еще более расширился. Так или иначе, граница между М. и оперой остается достаточно отчетливой. Даже самые изысканные, богато оркестрованные М., т. ч. М. без разговорных диалогов наподобие «Иисус Христа суперзвезды», «Кошек» и «Призрака оперы» (Ллойд-Уэббера) рассчитаны прежде всего на массового успех, стилистически родственны современным образцам модной коммерческой музыки и, как правило, не предполагают наличия у исполнителей вышколенных оперных голосов; высокотехнологичные постановочные эффекты в них не менее (если не более) важны, чем собственно музыка (удачный М. непременно «гомогеничен», многие популярные послевоенные М. экранизированы). Впрочем, отдельные М. изредка появляются на оперной сцене («Вестсайдская история», «Моя прекрасная леди», «Суини Тодд» Сондхайма), а оперы (например, «Богема») адаптируются к интерпретации в манере М.

По зрелищности, мастеровитости и коммерческому успеху американские и британские М. уверенно выигрывают конкурентную борьбу с произведениями иностранных авторов. Среди последних в мировом масштабе наиболее высоко ценится французский композитор Клод-Мишель Шёнберг (Schönberg, p. 1944), автор помпезных «мега-М.» «Отверженные» (Les misérables) по Гюго (1980, Париж) и «Мисс Сайгон» (Miss Saigon) по мотивам *«Мадам Баттерфлай»* (1989, Лондон); оба произведения широко ставятся на всех континентах. Еще один французский «мега-М.», снискавший всемирную популярность, — «Собор Парижской Богоматери» (Notre-Dame de Paris) с музыкой Ришара Кочианте (Cocciante, p. 1946) (1998, Париж).

Лит.: M. Wilk. They're Playing Our Song: from Jerome Kern to Stephen Sondheim (New York, 1973); S. Green. Broadway Musicals: Show by Show (Milwaukee, 1985, 4/1995); S. Suskin. Show Tunes...: the Songs, Shows, and Careers of Broadway's Major Composers (New York, 1986, 3/2000); S. Morley. Spread a Little Happiness: the First Hundred Years of the British Musical (London, 1987); J. P. Swain. The Broadway Musical: a Critical and Musical Survey (New York and Oxford, 1990); R. Lawson-Peebles, ed. Approaches to the American Musical (Exeter, 1996); G. Block. Enchanted Evenings: the Broadway Musical from 'Showboat' to Sondheim (New York, 1997); E. Mordden. Make Believe: the Broadway Musical in the 1920s (New York, 1997); E. Mordden. Coming Up Roses: the Broadway Musical in the 1950s (New York, 1998); M. Kantor, L. Maslon. Broadway: the American Musical (New York, 2004); K. Bloom, F. Vlastnik. Broadway Musicals: The 101 Greatest Shows of All Time (New York, 2004).

Мюнш (Мюнх, Münch), Шарль (26.9.1891, Страсбург, — 6.11.1968, Ричмонд, шт. Виргиния). Французский (эльзасский) дирижер, скрипач. Родился в семье органиста, профессора Страсбургской консерватории, где учился игре на скрипке; позднее совершенствовался в Берлине у *Флеша* и в Париже у крупного скрипача и педагога Люсьена Капé (Capet, 1873—1928). В 1926—33 — концертмейстер лейпцигского *Гевандхауз-оркестра*. В 1933 переехал в Париж, где вскоре успешно дебютировал как дирижер; до 1948 работал с различными оркестрами Парижа, уделяя значительное внимание новой музыке (провел премьеры ряда произведений *Русселя, Шмитта, Онеггера* и др.). В 1949—62 возглавлял *Бостонский СО*, с которым также исполнил ряд новых произведений американских и французских композиторов, в т. ч. 2-ю симфонию *Дютийё*. В 1967 основал *Парижский оркестр*. Выступал с другими ведущими оркестрами Европы и США. М. в совершенстве владел искусством расчета архитектонических пропорций, что в сочетании со свойственным ему стремлением к насыщенности и физической красоте звучания приводило к особенно впечатляющим результатам в музыке французских композиторов и *Штрауса*. Славился также как чуткий аккомпаниатор в классических инструментальных концертах. Среди лучших записей М. — большинство крупных

симфонических и вокально-симфонических опусов Берлиоза, оркестровые произведения Франка, *Дебюсси*, *Равеля*, Русселя, Онеггера.

Кн. Je suis chef d'orchestre («Я — дирижер») (Paris, 1954).

Мюрай (Murail), Тристан (р. 11.3.1947, Гавр). Французский композитор. Сын поэта Жерара М. (р. 1925). Получил широкое гуманитарное образование (дипломированный экономист, политолог и арабист), в 1967—72 учился в Парижской консерватории у *Мессиана*. В 1972—74 М. и *Гризе* по стипендии Института Франции работали в Риме, где познакомились с *Шельси*; развивая его воззрения на природу звука, молодые французы пришли к идее т. н. *спектральной музыки*. По возвращении в Париж М. основал ансамбль новой музыки L'Itinéraire (франц. «маршрут»). В 1980 прошел курс компьютерной композиции в парижском *Институте музыкальных и акустических исследований* (IRCAM); с этого времени использует компьютер для расчета параметров своих опусов, работает с компьютерно генерированным звуком, сочетая его с «живыми» инструментальными тембрами, разработал оригинальные компьютерные программы для композиторов. В 1987—96 преподавал композицию в Парижской консерватории и *Институте музыкальных и акустических исследований* (IRCAM), с 1997 — профессор композиции Колумбийского университета (Нью-Йорк). Самые известные ученики М. — французский композитор Марк-Андре Дальбави (Dalbavie, p. 1961) и английский композитор Джулиан Андерсон (Anderson, p. 1967). Известен также как исполнитель на электронных клавишных инструментах (солирует на *волнах Мартено* в записях *«Турангалила-симфонии»* Мессиана п/у *Рэттла* и *Салонена*). Творчество М. эволюционировало от достаточно однообразного, хотя и технически изысканного «спектрализма» (тонко дифференцированная звуковая ткань, медленно, без пауз и резких сдвигов, переливающаяся всевозможными цветами тембровой «радуги») к более свободному письму, допускающему локальные нарушения фундаментальной связности — разрывы ткани, непредсказуемые переходы, варьирование скорости чередования событий. Некоторые партитуры М. вдохновлены зрительными впечатлениями («Тринадцать цветов заходящего солнца», «Воздушные виды» — музыкальный эквивалент пейзажей Моне, изображающих один и тот же объект при разном освещении), в иных прямо моделируются теоретические представления о внутреннем устройстве динамических систем («Странные аттракторы»), геологические, космические и другие природные процессы, связанные с движением изменчивых, расплывчатых конфигураций («Континентальный дрейф», «Магеллановы облака», «Гондвана» [название распавшегося древнего материка], «Кильватерные следы», «Динамика жидкостей» и др.). М. находит прообразы своих форм и на географических картах («Эстуарий» [дельта реки], «Озеро» и др.); камерно-ансамблевые опусы М., созданные с конца 1990-х, объединяются в цикл «Портулан» (Portulan — старинная компасная карта), по названию стихотворного цикла его отца. Перу М. принадлежат также две масштабные духовные хоровые партитуры — «Семь слов Христа на кресте» и ...amaris et dulcibus aquis... («...сладкие и горькие воды...») на текст из средневекового руководства для паломников в Сантьяго-де-К[ом]постела. Среди немногих работ М., выдержанных в с[ом]нительно облегченной, почти популярной манер[е] части цикла «Оперативная память» для ансамбл[я], став которого ассоциируется с *рок-музыкой* (синтез[атор], электрогитара, ударные).

Для орк., в т. ч. с электр.: «Высота 8000 метров» (Al[titude] 8000, 1970); «По ту сторону звукового барьера» (Au delà du son, 1972); «Приватный космос» (Cosmos privé, 1973); «[Кон]тинентальный дрейф» (La dérive des continents), альт и стр. (1973); «Пески» (Sables, 1974); «Токи пространств» (Les co[urants] de l'espaces), волны Мартено и мал. орк. (1979); «Гонд[ва]на» (Gondwana, 1980); «Кильватерные следы» (Sillages, 1985, 2/[4]); «Снова и снова» (Time and Again, 1985); «О земле и небе» (De terre et de ciel, 1986, 1-я часть «Семи слов Христа на крес[те]» — хор и орк., 1988); «Динамика жидкостей» (La dynamique des fluides, 1991); «Водораздел» (Partage des eaux, 1995); «Озеро» (Le lac, 2001); «Земля теней» (Terre-d'ombre, 2004); «Жестокие сказ[ки]» (Contes cruels), 2 эл.-гит. и орк. (2007).

Инстр. муз. (5—22 исполн.): «Цвет моря» (Couleur de la mer), 15 инстр. (1969); «Линия невозвращения» (Ligne de non-retour), 7 инстр. (1971); «Ожидание» (L'attente), 7 инстр. (1[9]); «Память/Эрозия» (Mémoire/Erosion), влт. и 9 инстр. (1[9]); «Тринадцать цветов заходящего солнца» (Treize couleurs du soleil couchant), 5 инстр. и электр. ad lib. (1978); «Эфиры» (Ét[ers]), 6 инстр. (1978); «Дезинтеграции» (Désintégrations), 17 инстр. и магн. (1982—83); «Аллегории» (Allégories), 7 инстр. и э[лектр.] (1989); «Серендиб» (Serendib), 22 инстр. (1991—92); «Таинственная лодка» (La barque mystique), 5 инстр. (1993); «Дух дюн» (L'esprit des dunes), 11 инстр. и электр. (1993—94); «Сплав» (Bois flotté), 5 инстр. и электр. (1996); «Зимние фрагменты» (Winter Fragments), 5 инстр. и электр. (2000); «Чтобы смягчить течение времени» (Pour adoucir le cours du temps), 18 инстр. и электр. (2005); «Городские легенды» (Légendes urbaines), 22 инстр. (2006); «Автострада Севен-лейкс» (Seven Lakes Drive), 6 инстр. (2006).

Др. инстр. муз. (осн. произв.): «Где трепещут очертания» (Où tremblent les contours), 2 альта (1970); «Распростертые зеркала» (Les miroirs étendus), волны Мартено и фп. (1971); «Эстуарий» (Estuaire), 2 пьесы для фп. (1971—72); «Магеллановы облака» (Les nuages de Magellan), 2 волны Мартено, эл.-гит. и уд. (1[9]); «Стеклянные тигры» (Tigres de verre), волны Мартено (1974); «Трансахарский экспресс» (Transahara Express), фп. (1974); «Запертый сад — сестра моя, невеста, заключенный колодезь, запечатанный источник» (C'est un jardin secret, ma soeur, ma fiancée, une fontaine close, une source scellée), (1976); «Территории забвения» (Territoires de l'oubli), фп. (1[9]); «Теллур» (Tellur), гит. (1977); «Завоевание Антарктики» (La conquête de l'Antartique), волны Мартено (1982); «Оперативная память» (Random Access Memory), синт., эл.-гит., уд., э[лектр.] (1984—87); «Воздушные виды» (Vues aériennes), влт. и фп. (1988); «Странные аттракторы» (Attracteurs étranges), влч. (1[9]); «Мандрагора» (La mandragore), фп. (1993); «Листва сквозь колокола» (Feuilles à travers les cloches), фл. и фп. трио (1[9]); «Труды и дни» (Les travaux et les jours), фп. (2002); «Развалины в форме круга» (Les ruines circulaires), клар. и скр. (2006).

Вок. муз.: «Семь слов Христа на кресте» (Les sept paroles du Christ en croix), хор и орк., лат. библ. тексты (1986); ...amaris et dulcibus aquis.... хор, синт. и электр., сл. анон., (1995—2004).

...ст. по теории спектральной и электронной муз.

...: D. Garant. Tristan Murail: une expression musicale modélisée ..., 2001); T. Alla. Tristan Murail, la couleur sonore (Paris, 2007).

...ковский, Николай Яковлевич (20.4.1881, Новогеор...ск, ныне Модлин, — 8.8.1950, Москва). Русский со...ий композитор. Происходил из офицерской семьи ...ности готовился к военной карьере; подобно боль...ству людей своего круга, получил блестящее до...ес образование, в частности музыкальное. В 1903 ... уроки гармонии у *Глиэра*. В 1906—11 учился в ...т-Петербургской консерватории, в т. ч. у *Лядова* ...позиция) и Римского-Корсакова (инструментов... Тогда же подружился с *Прокофьевым* (их многолет... переписка почти полностью опубликована) и стал ...стен в петербургских музыкальных кругах как автор ...анных романсов на слова Е. Баратынского, Вяч. ...ова, К. Бальмонта, З. Гиппиус. В 1908 написал пер... из своих 27 симфоний, в 1912 — симфоническую ...у «Аластор» (по аллегорической поэме английско...антика П. Б. Шелли), которая упрочила его репу... серьезного, сосредоточенного музыканта, избе...его ярких оркестровых красок и других внешних ...ектов. В 1911—14 выступал с критическими статья... страницах журнала «Музыка». Участвовал в 1-й ...ой войне, был контужен. В 1918 переселился в ...ву и с 1921 преподавал в Московской консервато..., где создал одну из самых сильных в СССР компо...рских школ (среди учеников М. — *Мосолов, Кабалевский, Шебалин, Хачатурян, Локшин, Эшпай*, Б. *Чайковский*). В 1920-х входил в *АСМ*. В 1948 стал одной из ...*ждановщины*. Хотя М., в отличие от некоторых ...товарищей по несчастью, не выступил с публич...признанием своей «вины», власти не изгнали его с ...давательской работы. За свои последние опусы — ...струнный квартет и 27-ю симфонию — М. был по...тно удостоен Сталинской премии (1951).

...лучи художником широкого кругозора, М. симпа...ровал новым веяниям в искусстве, что проявилось в ...критической и педагогической деятельности, одна...о музыкальный язык традиционен и родствен язы...их «бескрасочных» (по выражению самого же М.) ...ких композиторов, как *Танеев* и *Метнер*. «Бескра...ость» стиля — иначе говоря, приверженность тра...онным (по следам Танеева) принципам конструи...ния развернутой инструментальной формы в сочета... с известной шаблонностью инструментовки, гар...ии и ритмики и несклонностью к широкому, эф...ному артистическому жесту — помешала М. вы...ться в ряд крупнейших симфонистов и авторов ...рно-инструментальной музыки XX в.; она же пре...делила невысокую популярность его сравнитель...«экстравертных» по замыслу концертов — скрипич... и виолончельного (написаны, соответственно, для ...раха и Святослава Кнушевицкого [1908—1963]). ...ральное место в наследии М. занимают симфонии, ...а разнообразные по масштабам и по характеру му...; по собственному признанию композитора, он ...ился чередовать симфонии «субъективного», пре...ественно лирического или лирико-драматическо...на с «объективными», скорее эпическими. Самое значительное и протяженное (около часа) произведение М. — четырехчастная 6-я симфония, синтезирующая «субъективный» и «объективный» элементы. Ее тематический материал изобилует мотивами-символами с исторически устоявшейся семантикой (трехзвучный романтический «мотив вопроса», тема Dies irae, «фаустианские» увеличенные трезвучия, «тристановские» хроматизмы, мотив Юродивого из «Бориса Годунова» и др.), а в финале, наряду с бодрыми песнями времен Великой французской революции, цитируется старообрядческий погребальный духовный стих «Как душа с телом расставалась». По мнению ряда комментаторов, концепция симфонии отражает растерянность рефлексирующего русского интеллигента перед натиском революционной стихии. Позднее М. неоднократно с переменным успехом пытался упростить свой стиль и приблизить его к тем нормам доступности и «народности», которые считались приемлемыми для широкой советской аудитории (12-я симфония «Колхозная», 16-я симфония, первоначально посвященная советским авиаторам, с траурным маршем памяти жертв катастрофы самолета-гиганта «Максим Горький» [1935] в третьей части и финалом, включающим тему массовой песни М. «Летят самолеты», 19-я симфония для духовых, написанная к 21-й годовщине Красной Армии, 26-я симфония на русские темы и др.). Относительную популярность и официальное признание снискали одночастная 21-я симфония (по существу небольшая поэма для оркестра, основанная на напевных темах в русском духе) и трехчастная, не лишенная эпического размаха 27-я симфония. Сравнительно часто звучит также четырехчастная 5-я симфония — скорее «объективное» полотно, русское по колориту, насыщенное темами жанрового (песенного и даже танцевального, что для М. необычно) характера. Две из симфоний М., явно «субъективные» одночастные 10-я и 13-я, выделяются на фоне большинства его произведений 1920—40-х подчеркнутой хроматичностью языка (местами на грани атональности), повышенной плотностью тематических связей, трагической напряженностью экспрессии; советская критика порицала их за «усложненность» и «индивидуализм», и в СССР они практически не звучали.

Симфонии: № 1 соч. 3 c (1908); № 2 соч. 11 cis (1911); № 3 соч. 15 a (1914); № 4 соч. 17 e (1918); № 5 соч. 18 D (1918); № 6 соч. 23 es (с хором ad lib., сл. нар. 1921—23); № 7 соч. 24 h (1922); № 8 соч. 26 A (1925); № 9 соч. 28 e (1927); № 10 соч. 30 f (1927); № 11 соч. 34 b (1932); № 12 соч. 35 g («Колхозная», 1931—32); № 13 соч. 36 b (1933); № 14 соч. 37 C (1933); № 15 соч. 38 d (1934); № 16 соч. 39 F (1936); № 17 соч. 41 gis (1937); № 18 соч. 42 C (1937); № 19 соч. 46 Es (для дух. орк., 1939); № 20 соч. 50 E (1940); № 21 соч. 51 fis (1940); № 22 соч. 54 h (1941); № 23 соч. 56 a (1941); № 24 соч. 63 f (1943); № 25 соч. 69 Des (1946); № 26 соч. 79 C (1948); № 27 соч. 85 c (1950).

Др. орк. произв.: сюита «Звенья» соч. 65 (1908, 2/1945); симф. поэмы «Молчание» соч. 9 по Э. По (1909) и «Аластор» соч. 14 по П. Б. Шелли (1912); Серенада для мал. орк. соч. 32 № 1 Es (1929); Симфониетта для стр. орк. соч. 32 № 2 c (1929); «Лирическое концертино» для мал. орк. соч. 32 № 3 G (1929); Концерт для скр. с орк. соч. 44 d (1938); Концерт для влч. с орк. соч. 66 c (1945); «Славянская рапсодия» соч. 71 (1946); Дивертисмент соч. 80 (1948); мелкие произв.

Стр. квартеты № 1 соч. 33 № 1 a (1930), 2 соч. 33 № 2 c (1930), 3 соч. 33 № 3 d (1910—30), 4 соч. 33 № 4 f (1909—37), 5 соч. 47 e (1939), 6 соч. 49 g (1940), 7 соч. 55 F (1941), 8 соч. 59 fis (1942), 9 соч. 62 d (1943), 10 соч. 67 № 1 F (1907—45), 11 соч. 67 № 2 Es (1945), 12 соч. 77 G (1947), 13 соч. 86 a (1949).

Сонаты: для фп. № 1 соч. 6 d (1909); для влч. и фп. соч. 12 D (1911, 2/1945); для фп. № 2 соч. 13 fis (1912); для фп. № 3 соч. 19 c (1920); для фп. № 4 соч. 27 c (1924); для фп. № 5 соч. 64 № 1 H (1907—44); для фп. № 6 соч. 64 № 2 As (1908—44); для скр. и фп. соч. 70 F (1947); для влч. или альта и фп. соч. 81 a (1949); для фп. № 7 соч. 82 C (1949); для фп. № 8 соч. 83 d (1949); для фп. № 9 соч. 84 F (1949).

Др. произв. для фп.: ранние пьесы (1899—1919); «Из прошлого», 6 импровизаций соч. 74 (1906—46); 3 сб. легких пьес соч. 43 (1907—38); «Полифонические наброски», 6 пьес соч. 78 (1907—48); «Причуды», 6 пьес соч. 25 (1917—22); «Воспоминания», 6 пьес соч. 29 (1927); «Пожелтевшие страницы», 7 пьес соч. 31 (1928); Сонатина соч. 57 e (1942); «Песня и рапсодия» соч. 58 b (1942); «Стилизации», 9 пьес соч. 73 (1946).

Для гол. с фп.: романсы, в т. ч. сб. «За многие годы» соч. 87, сл. разных поэтов (1901—50), «Из юношеских лет» соч. 2, сл. К. Бальмонта (1903—06), «Размышления» соч. 1, сл. Е. [illegible] тынского (1907), «На грани» соч. 4, сл. З. Гиппиус (1904—[illegible] «Из Зинаиды Гиппиус» соч. 5 (1905—08), «Три наброска» с[illegible] сл. Вяч. Иванова (1908), «Мадригал» соч. 7, сл. Баль[illegible] (1908—09), «Предчувствия» соч. 16, сл. Гиппиус (1913—[illegible] «Шесть стихотворений Александра Блока» соч. 20 (1921), [illegible] мансов соч. 40, сл. Лермонтова (1935—36), «Из лирики С[illegible] на Щипачева» соч. 52 (1940), «Тетрадь лирики» соч. 72 [illegible] Р. Бёрнса в рус. пер. (1946).

Кантаты для певцов-солистов, хора и орк.: «Киров с [illegible] соч. 61, сл. Н. Тихонова (1942) и «Кремль ночью» со[illegible] сл. С. Васильева (1947).

Хоры с фп. и a cappella, массовые песни.

Лит.: Н. Мясковский. Автобиографические заметки // муз., 1936, 6; С. Шлифштейн, ред. Н. Мясковский. Соб[illegible] материалов в 2 томах (М., 1964); Сергей Прокофьев и Ни[illegible] Мясковский. Переписка (М., 1977); А. Иконников. Худ[illegible] наших дней: Н. Я. Мясковский (М., 1982); Е. Долинская[illegible] инструментальных сочинений Н. Я. Мясковского и совр[illegible] ность (М., 1985).

Н

о (Nagano), Кент (Джордж) (р. 22.11.1951, Беркли, форния). Американский дирижер с японскими ми. Учился в Оксфорде, Калифорнийском университете (Санта-Крус), Сан-Франциском и Торонтском университетах. В 1978 возглавил Берклийский СО. 6—89 — главный приглашенный дирижер *Ансамбля контампорен*. С 1989 — музыкальный руководитель Лионской оперы. В 1992—2000 возглавлял манчестерский Халле-оркестр, затем занял пост руководителя Немецкого СО (Берлин). В 2001—06 — также главный дирижер Лос-Анджелесской оперы. С 2006 — главный дирижер *Баварской гос. оперы* и Монреальского СО. Гастролирует с разными коллективами Европы и США. В его обширном репертуаре Н. значительное место занимают малоизвестные произведения классиков XX в. и новая музыка. Смолоду Н. особенно привержен творчеству *Мессиана*: он организовал мессиановские торжества в Лионе (1981, 1983), был ассистентом *Озавы* на премьере оперы *«Святой Франциск Ассизский»* (1983, Париж), дирижировал этой оперой на *Зальцбургском фестивале*, записал всю оркестровую музыку композитора. Осуществил премьеру оперы *Дебюсси* «Родриго и Химена» в редакции и оркестровке *Денисова* (1993, Лион). Первый исполнитель произведений *Оаны* (Avoaha, 1992), *Такэмицу*, *Губайдулиной*, *Этвёша* (опера «Три сестры», 1998, Лион), *Адамса* (сценическая оратория *«Младенец Христос»*, 2000, Париж), *Саариахо* (опера «Любовь издалека», 2000, Зальцбург), *Мак-Миллана*, *Бенджамина*, *Ризари*, уроженки Кореи Унсук Чин (Unsuk Chin, р. 1961) и др.

ман (Nyman), сэр Майкл (Лоренс) (р. 23.3.1944, Лондон). Английский композитор, исполнитель, музыковед. В 1961—67 учился композиции в лондонской Королевской академии музыки у Алана Буша (Bush, 1900—) и музыковедению в лондонском Кингс-колледже у будущего историка музыки Тарстона Дарта (Dart, —71). В 1965—66 изучал музыкальный фольклор Румынии. Между серединой 1960-х и серединой 1970-х практически не сочинял, занимаясь музыковедением и музыкальной критикой; самое значительное достижение Н. на этом поприще — обзор экспериментальных течений в современной музыке (1974). Композиторская деятельность Н. началась с «дадаистических» опытов в духе *Кейджа*, за которыми в 1976 последовала аранжировка венецианских песен XVIII в. для постановки комедии К. Гольдони «Перекресток» в лондонском Национальном театре под музыкальным руководством *Бёртуисла* (ранее Н. написал либретто к его опере «Вниз по Гринвудской стороне»). Н. переложил эти песни для «уличного оркестра» из играющих fortissimo (без электронного усиления) современных и старинных инструментов. Найденный здесь резкий, кричащий звук, в сочетании с энергичной, четко акцентированной остинатной ритмикой и простыми диатоническими мотивами, стал своего рода визитной карточкой Н. Для исполнения собственной музыки Н. сформировал ансамбль Michael Nyman Band, работающий с электронным усилением (обычный состав: 4 саксофона, флейта/пикколо, валторна, труба, тромбон/туба, фп., струнный квартет и бас-гитара). Пополняя его репертуар, Н. создал ряд партитур, в т. ч. основанных на «деконструкции» музыки прошлого — Моцарта, Пёрселла и др. В них сочетаются стилистические признаки *минимализма* (длительное повторение одних и тех же формул), *рок-музыки* (тип ритмики и гармонической поддержки, электронное усиление) и традиционной академической музыки («классически» звучащие мотивы и обороты, приемы инструментального письма). В сходной манере выполнены и работы Н. для музыкального театра. Самая известная из них — одноактная камерная опера «Человек, который принял свою жену за шляпу» (в основе либретто — клинический случай, описанный в одноименной книге американского психиатра Оливера Сакса); сравнительно большой успех снискала и опера «Мужчина и мальчик: дада», где на сцену выведен художник-дадаист Курт Швиттерс (Schwitters, 1887—1948). Н. чрезвычайно востребован в кино; его музыка к фильмам известного «постмодерниста» Питера Гринауэя (Greenaway,

р. 1942) и некоторых других режиссеров также исполняется в концертах Michael Nyman Band. Пишет и другую прикладную музыку, вплоть до заставок к компьютерным играм. В музыке Н. концертных жанров, предназначенной для обычного оркестра и камерных ансамблей, элементы, восходящие к рок-музыке, часто приглушены, на первый план выходят интонации фольклорного происхождения или заимствованные из музыки прошлого. Методы, используемые Н. для преодоления барьера между поп-культурой и академической музыкой, сближают его с *Адамсом*, но по сравнению с Н. последний заметно масштабнее, разнообразнее и в конечном счете серьезнее.

Для театра (осн. произв.): «Человек, который принял свою жену за шляпу» (The Man Who Mistook his Wife for a Hat), кам. опера, либр. К. Роуленса по О. Саксу (1986, Лондон); «Падение Икара» (The Fall of Icarus), хореогр. спект. (1989, Брюссель); «Письма, загадки и иски» (Letters, Riddles and Writs), опера для ТВ по письмам и загадкам Моцарта (1991); «Шумы, звуки и приятные мелодии» (Noises, Sounds and Sweet Airs), опера по «Буре» Шекспира (1994, Токио); «Лицом к лицу с Гойей» (Facing Goya), опера, либр. В. Харди (2000, Сантьяго-де-Компостела, 2/2002, Карлсруэ); «Мужчина и мальчик: дада» (Man and Boy: Dada), опера, либр. М. Гастингса (2004, Лондон).

Для Michael Nyman Band: In Re Don Giovanni (1977); 5 пьес для орк. соч. 3, по *Веберну* (1981); 6 песен на сл. П. Целана, с сопр. (1990); «Парижская оргия» (L'orgie parisienne), с сопр. или м.-сопр., сл. А. Рембо (1990); «Окончательный счет» (The Final Score, 1992); «Скрипка вверх ногами» (The Upside-Down Violin), с симф. орк. (1992); «Высокоскоростная музыка» (Musique à grande vitesse), с симф. орк. (1993); «АЭТ (после дополнительного времени)» (AET [After Extra Time], 1996); «Цикл беспокойства» (Cycle of Disquietude), с сопр. и к.-а., сл. К. Пауэра и Ф. Пессоа (1998); «Сочетая цвета (Самхитха)» (Compiling the Colours [Samhitha]), с мандл. (2003); «Три способа описания дождя» (Three Ways of Describing Rain), с 2 гол. (2003); др. пьесы, в т. ч. с солистами и с хором; конц. обр. киномузыки; прикладная муз.

Для др. составов (осн. произв.): 1—100, фп. (1976); «Думай медленно, действуй быстро» (Think Slow, Act Fast), 2 фл. Пана, 2 альт-сакс., 2 уд., 2 фп., 2 бас-гит. (1981); 1-й стр. квартет (1985); 2-й стр. квартет (1988); 3-й стр. квартет (1990); «Вычерчивая кривую» (Shaping the Curve), сопр.-сакс. и фп. или стр. квартет (1990—91); «Где танцует пчела» (Where the Bee Dances), сопр.-сакс., орк. (1991); «Для Джона Кейджа» (For John Cage), анс. медн. дух. (1992); «Гимн Иннаны собственному всемогуществу» (Self-Laudatory Hymn of Innana and Her Omnipotence), к.-теп. и анс. виол, шумерский текст в англ. пер. (1992, версия со стр. орк. 1995); «Время выскажется» (Time Will Pronounce), фп. трио (1992); Концерт для фп. с орк. (1993, на осн. муз. к фильму «Фортепиано»); «Песни для Тони» (Songs for Tony), 4 сакс. (1993); «Три квартета» (Three Quartets), 4 сакс., 4 медн. дух. и стр. квартет (1994); Концерт для клав. со стр. орк. (1995); Концерт для трбн. с орк. (1995); 4-й стр. квартет (1995); «Альт и фп.» (Viola and Piano, 1995); Двойной концерт для влч. и сакс. с орк. (1997); Strong on Oaks, Strong on the Causes of Oaks, кам. орк. (1998); Концерт для 4 сакс. с орк. (2001); «танец, который ему и не снился» (a dance he little thinks of), орк. (2001); Концерт для скр. с орк. (2003); «Акты красоты» (Acts of Beauty), сопр. и 6 инстр., сл. из разных источников (2004); «Выход, нет выхода» (Exit, No Exit), бас-клар. и стр. квартет (2005); «Рукопожатие во тьме» (A Handshake in the Dark), хор и орк. Дж. Джумá (2007); конц. обр. киномузыки, прикладная муз.

Для инстр. соло (осн. произв.): «Зоо-каприсы» (Zoo Caprices), скр. (1985); «Конвертируемость лютневых струн» (The Convertibility of Lute Strings), клав. (1992); Yamamoto Pieces, скр. (1993); «Элизабет [*Хойнацка*] поступает по-своему» (Elisabeth Gets Her Way), клав. (1996).

Муз. к фильмам П. Гринауэя «Контракт рисовальщика» (The Draughtsman's Contract, 1982), «Зет и два нуля» (A Zed and Two Noughts, 1985), «Отсчет утопленников» (Drowning by Numbers, 1988), «Повар, вор, его жена и ее любовник» (The Cook, the Thief, his Wife and her Lover, 1989), «Книги Просперо» (Prospero's Books, 1990); к фильму Дж. Кэмпион «Фортепиано» (The Piano, 1992); к фильму К. Хэмптона «Кэррингтон» (Carrington, 1995); к фильму С. Араки «Дневник Анны Франк» (The Diary of Anne Frank, 1995); к фильму Ф. Шлёндорфа «Чужой» (Der Unhold); к фильму Э. Никкола Gattaca (1997); к фильму Дз. Вертова «Человек с киноаппаратом» (2001); примерно 60 др. фильмам.

Кн. Experimental Music: Cage and Beyond («Экспериментальная музыка: Кейдж и другие») (London, 1974, 2/1999).

Нанкэрроу — см. *Нэнкэрроу*.

Нассен (Knussen), (Стюарт) Оливер (р. 12.6.1952, Глазго). Английский композитор и дирижер. Учился в Королевском музыкальном колледже у Джона Ламберта (Lambert, 1926—1995) и в *Тэнглвуде* у *Лутославского*. Необычайно рано дебютировал как композитор и дирижер: в 16 лет исполнил свою 1-ю симфонию с *Бирмингемским СО*. Музыка Н. поэтична, живописна, порой лишена юмора, ее ритмика пластична и нерегулярна, преобладают светлые тембры; Н. пользуется умеренно диссонантным языком, часто с элементами модальности (среди «привилегированных» структур его музыкального языка — лад «тон—полутон»). Будучи «перфекционистом», тщательно отделывая все детали партитур, Н. пишет сравнительно немного. Широкую известность Н.-композитору принесли 3-я симфония (1973—79), вошедшая в репертуар *Томаса, Ашкенази, Э. Дэвиса, Рэттла* и других знаменитостей, и две одноактные «оперы-фантазии» по книгам популярного американского писателя и художника Мориса Сендака (Sendak, р. 1928): «Там, где живут чудовища» (Where the Wild Things Are, 1-я ред. пост. 1980, Брюссель, 2-я — 1985, Лондон) и «Трам-тарарам!» (Higglety Pigglety Pop!, 1985, *Глайндбёрн*). Среди других примечательных сочинений Н. — 2-я симфония для сопрано и камерного оркестра на слова Г. Тракля и С. Плат (1971), «Шумелки и крики Винни-Пуха» (Hums and Songs of Winnie-the-Pooh) того же состава, слова А. А. Милна (1970—83), вокальный цикл на слова У. Уитмена (Whitman Settings) для сопрано с фп. или оркестром (1991—92), Концерт для валторны с оркестром (1994), Концерт для скрипки с оркестром (2002), «Реквием — песни для Сью» (Requiem — Songs for Sue) памяти жены для сопрано и камерного ансамбля, слова Э. Дикинсон, А. Мачадо, У. Х. Одена, Р. М. Рильке (2005—06). Н.-дирижер — авторитетный, высшей степени скрупулезный интерпретатор композиторов XX в., от *Стравинского* и *Веберна* до *Хе*

берга. Первый исполнитель произведений *Картеза, Штокхаузена, Такэмицу, Нёргора, Бёртуисла, ера, Шьяррино* и др. Дирижирует ведущими симческими и камерными коллективами Великобри-, США, Нидерландов и других стран. В 1983—98 удожественным соруководителем фестивалей в , в 1998—2002 — художественным руководителем тра *Лондон-симфониетта*.

(Neveu), Жинетт (11.8.1919, Париж, — 28.10.1949, Мигель, Азорские острова). Французская скри-. Внучатая племянница видного органиста и комора Шарля-Мари Видора (Widor, 1844—1937). В сте 7 лет выступила с парижским оркестром Конн Колонна п/у *Пьерне*. В 11 лет с отличием окон-Парижскую консерваторию, позднее занималась ку и *Флеша*. В 1935 стала победительницей конм. Венявского в Варшаве (2-ю премию получил ах). Международная карьера Н. была недолгой —39 и 1945—49, с перерывом на годы войны) и интенсивной: она с неизменным успехом конировала в странах Европы и обеих Америк и осула ряд записей, среди которых выделяются одурсные интерпретации концертов *Сибелиуса* (1945) са (1946). О сильной, волевой индивидуально-, о ее чувстве меры, тонком ощущении нюансов ком мастерстве интонирования свидетельствуют документы, запечатлевшие ее концертные выения 1949 года (Концерт Бетховена с *Розбаудом*, рт Брамса с *Дорати*, Поэма Шоссона и *«Цыган»* авеля с *Мюншем*). Н. и ее брат, пианист Жан-, погибли в авиационной катастрофе по пути роли в США. *Пуленк* посвятил Н. свою Сонату для ки и фп. (1943; после гибели Н. он создал новую цию финала).

нова, Антонина Васильевна (16.6.1873, Кривая , близ Одессы, — 26.6.1950, Москва). Русская и сопевица (сопрано). Училась в Московской конории у известного итальянского педагога Умберетти (Masetti, 1869—1919). Сразу по окончании ватории (1902) была принята в труппу *Большого* и оставалась его ведущей солисткой 40 лет. За мя лишь дважды выезжала за границу: в 1912 пела не *Парижской оперы* (Джильда в спектаклях с уча*Карузо* и *Руффо*), а в 1922 гастролировала в Германии, Чехословакии, Польше и странах Балтии. Репертуар включал все самые значительные лирико-колоратурные партии из классических русских опер (Людмила, Антонида, Татьяна, Иоланта, Снегурочка, Волхова в *Садко*, Марфа в «Царской невесте», Шемаханская царица и др.) и такие разнородные партии, как Царица ночи в «Волшебной флейте» Моцарта, Маргарита в «Гугенотах», Эльза, Джульетта, Виолетта. В 1927 исполнила роль Нинетты в московской премьере *«Любви к трем апельсинам»* п/у своего мужа *Прокофьева*; он же с 1919 аккомпанировал ей в концертах как пианист. Осталась в истории как образцовая певица вокальной школы: с высоким, ровным голосом мягкого тембра, непринужденной колоратурной техникой и исполнительской, задушевной исполнительской манерой. Лучшие записи Н. — ряд популярных арий и романсов, а также дуэты с *Собиновым* (почти все по-русски) — были сделаны в 1905—13. *Рахманинов*, с которым Н. сотрудничала в годы своего расцвета, посвятил ей «Вокализ» для голоса с фп. соч. 34 № 14 (1916). Оставив сцену, Н. преподавала в Московской консерватории (с 1943).

Лит.: А. В. Нежданова. Материалы и исследования (М., 1967).

Нейгауз, Генрих Густавович (12.4.1888, Елизаветград, ныне Кировоград, — 10.10.1964, Москва). Русский советский пианист и педагог. Родился в музыкальной семье; состоял в родстве с видным русским пианистом и дирижером Феликсом Блуменфельдом (1863—1931) и с *Шимановским*, который посвятил Н. пьесу «Шут Тантрис» из сборника «Маски» (1916). Учился игре на фп. у своего отца, затем у *Годовского* в Берлине (1906, тогда же брал уроки композиции у Пауля Юона [Juon, 1872—1940]) и Вене (1912—14). В 1915 экстерном окончил Петроградскую консерваторию и почти сразу начал педагогическую деятельность. Преподавал в Тифлисе (ныне Тбилиси), Киеве и Московской консерватории (с 1922; в 1935—37 был ее директором). Создал крупнейшую в России пианистическую школу; в своем преподавании большое внимание уделял общекультурному развитию студентов. Любимым воспитанником Н. был С. *Рихтер;* среди других его видных учеников — победитель варшавского Шопеновского *конкурса* 1937 года Яков Зак (1913—1976), *Гилельс*, энтузиаст музыки XX в. Анатолий Ведерников (1920—1993) и выдающийся педагог Лев Наумов (1925—2005, ассистент Н. с 1956; у него продолжили обучение многие ученики Н. младшего поколения, в т. ч. Алексей Наседкин [р. 1942], *Любимов* и Борис Петрушанский [р. 1949]). После революции 1917 года Н. концертировал только в Советской России и СССР. В его программах преобладали Бах, Бетховен, Шопен, Шуман, Брамс, *Дебюсси* (Н. одним из первых в СССР пропагандировал его творчество), *Скрябин*. Присущее Н. несовершенство мелкой и крупной техники, усугубленное перенесенной в 1930-х болезнью, возмещалось спонтанной эмоциональностью игры, изысканностью фразировки и исключительной личной харизмой. Лишь очень немногие из записей Н. передают его подлинный масштаб как пианиста и интерпретатора.

Его сын и ученик Станислав Генрихович Н. (1927—1980) — пианист, педагог (среди его учеников — *Лупу*).

Кн.: Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога (М., 1958, неоднокр. переизд.); Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям (М., 1983).

Лит.: Д. Рабинович. Портреты пианистов (2/М., 1970); Л. Наумов. Под знаком Нейгауза (М., 2002); Е. Рихтер, сост. Вспоминая Нейгауза (М., 2007).

Немецкая государственная опера (Дойче Штатсопер, Deutsche Staatsoper, Гос. опера на Унтер-ден-Линден, Staatsoper Unter den Linden). Театр в Берлине, один из трех (наряду с *Немецкой оперой* и Комише опер [Komische Oper]) крупнейших оперных театров немецкой столицы. Исторически Н. г. о. — наследница Придворной оперы, после свержения монархии (1918) переименованной в Берлинскую гос. оперу. Нынешнее название носит с 1945. Одним из самых ярких периодов своей ис-

тории театр обязан Э. *Клайберу* — музыкальному руководителю в 1923—34. В 1927—31 функционировала выделившаяся из Н. г. о. труппа *Кроль-оперы*. С 1927 по 1945 административное руководство театром осуществлял дирижер и режиссер Хайнц Титьен (Tietjen, 1881—1967); в годы нацизма Н. г. о. находилась под особым покровительством Геринга, с 1938 до конца войны влиятельнейшим постоянным дирижером был его фаворит *Караян*. В период разделения Германии театр располагался в Восточном Берлине (ГДР) и под руководством Ганса Пишнера (Pischner, p. 1914, интендант в 1963—84, известен также как выдающийся клавесинист) и Отмара Зуитнера (Suitner, p. 1922, главный дирижер в 1964—1989) успешно поддерживал свою репутацию оплота высокой немецкой традиции. В 1992, после воссоединения Германии, музыкальным руководителем Н. г. о. стал *Баренбойм*. Оркестр театра — Берлинская гос. капелла (Staatskappelle Berlin).

Немецкая музыка. На протяжении почти всей 1-й половины XX в. ведущим композитором Германии оставался *Штраус*. Снискав в молодые годы репутацию «модерниста», он окончил свои дни признанным классиком, последним значительным представителем великой традиции, восходящей к Брамсу, Вагнеру, Бетховену и Баху. Среди других композиторов, выдвинувшихся в конце XIX в., наиболее заметными фигурами были *Пфицнер, Регер* и практически забытый после смерти эпигон Вагнера и Штрауса Макс фон Шиллингс (Schillings, 1868—1933) — солидные продолжатели той же традиции, не стремившиеся к ее жанровому и стилистическому обновлению. Влияние Регера испытал *Хиндемит*, в чьем раннем творчестве, совпавшем с последними годами 1-й мировой войны и начальным периодом т. н. Веймарской республики, академическая обстоятельность сочетается с некоторой долей экстравагантности и юмора. Духовная ситуация, сложившаяся в Германии после поражения в войне (1918) и установления первого в истории страны демократического режима, благоприятствовала творчеству, обращенному к широкой аудитории и решающему конкретные прикладные задачи. «Прогрессивные» мастера нового поколения, в т. ч. Хиндемит и *Вайль*, культивировали т. н. новую вещественность или новый реализм (нем. neue Sachlichkeit) — суховатый, деловитый, часто ироничный стиль, основанный на классических формах и адаптирующий элементы бытовой и развлекательной музыки. «Новая вещественность» легко сочеталась с политической ангажированностью левого толка и злободневными сюжетами. Двадцатые годы были отмечены подъемом жанра «злободневной оперы» (нем. Zeitoper) — сатиры на деловую и политическую жизнь и на благополучных городских обывателей; такие оперы писали не только Хиндемит, Вайль и другие представители того же поколения, в т. ч. переехавший в Германию австриец *Крженек*, но и композиторы, казалось бы, далекие от «нового реализма», — Штраус («Интермеццо», 1924) и еще один переселенец из Австрии, *Шёнберг* (*«От сегодня до завтра»*, 1929). К концу десятилетия большое влияние приобрел *Брехт*, с которым сотрудничали Вайль, Хиндемит и *Айслер*, снискавший широкую известность также своими политическими песнями. Выдающейся, но скорее изолированной фигурой Н. м. ранних «веймарских» лет был *Бу*

Н. м. периода между мировыми войнами не дал бых шедевров (даже для Штрауса это было время о сительной творческой «расслабленности»), но по к шей мере до экономического кризиса 1930 уровень щественного интереса к новой музыке в Германии исключительно высоким. В 1921 был учрежден *Д эшингенский фестиваль современной музыки*. В «вс ской» Германии состоялись премьеры таких капи ных памятников музыки XX в., как *«Чудесный манд* Бартока и *«Воццек»* Берга, а также ряда значител опусов *Стравинского, Кодая, Прокофьева, Мийо* Пропаганде современной музыки немало усилий свящали выдающиеся немецкие исполнители, вп до таких «суперзвезд», как *Вальтер, Фуртвенглер* и *перер* — руководитель *Кроль-оперы*, специализир шейся на современном репертуаре. Музыкальную литику в значительной степени определяли иници вы Лео Кестенберга (Kestenberg, 1882—1962) — п ста (ученика Бузони), который в 1918—32 занимал советника по музыке в Министерстве просвещ Пруссии, реформировал систему музыкального об вания на демократических и прогрессивных на ввел обязательное преподавание музыки в шко создал «режим наибольшего благоприятствования новейших течений.

При Гитлере музыкальная жизнь перешла под троль Имперской музыкальной палаты (Reichsm kammer, основана в ноябре 1933, первый председат Штраус). Последние заметные премьеры музыки приемлемой с точки зрения нацистской идеологии стоялись в 1934, когда на берлинскую эстраду бы пущены симфонические отрывки из *«Художник тиса»* Хиндемита и *«Лулу»* Берга; исполнение этих изведений оказалось возможно только потому, что композитора были «арийцами» (музыка компо ров-евреев исключалась из репертуара безоговор независимо от ее стилистической направленности). 1938 в Дюссельдорфе открылась выставка Дегенер ная музыка (Entartete Musik), показанная затем и гих городах; среди ее экспонатов фигурировали п туры, книги, статьи Шёнберга, *Шрекера*, Стравин Берга, Хиндемита и Крженека. Самым заметным с тием нацистского двенадцатилетия в истории Н. м. лась премьера *Carmina burana* Орфа (1937). Ни Ор другие видные композиторы Третьего рейха — Ш Пфицнер, *Эгк, Блахер*, Рудольф Вагнер-Регени (ner-Régeny, 1903—1969), *Фортнер, Айнем* — не об жили готовности к полному и безусловному под нию нацистской идеологии; хотя они не подве серьезным гонениям, у каждого из них была своя рия разногласий с властями. Наиболее радикальну зицию по отношению к режиму занял *Гартман*, из ший внутреннюю эмиграцию. Жертвами режима с музыковед-фольклорист, друг Орфа, профессор М ченского университета Курт Хубер (Huber, 1893—1 казненный за участие в антифашистской организ Белая роза, и церковный композитор Гуго Дист (Distler, 1908—1942), покончивший с собой в знак теста против нацистского произвола.

…е 2-й мировой войны Н. м., как и вся немецкая …ра, разделилась на две неравные части. В коммуни…ской Восточной Германии (ГДР) музыкальное …ство находилось под строгим идеологическим …лем, высшие позиции в композиторской иерар…мали вернувшиеся из эмиграции несгибаемые …сты *Дессау*, Айслер и Эрнст Герман Майер (Meyer, …1988, руководитель Союза композиторов ГДР с …л известен также как специалист по английской …Возрождения). Значительным влиянием обла…композиторы консервативного толка, получив…знание еще при Гитлере, в т. ч. Макс Буттинг …. 1888—1976), Фиделио Фридрих Финке (Finke, …1968), Отмар Герстер (1897—1969, руководитель …композиторов в 1951—60) и Вагнер-Регени. Рам…стически дозволенного в восточногерманской …постепенно расширялись, наиболее смелые ху…ки (в т. ч. Фридрих Шенкер [Schenker, p. 1942] и …тые преимущественно своими операми Зигфрид …с [Matthus, p. 1934] и Удо Циммерман [Zimmer…, p. 1943]) предпринимали эклектические опыты с …зованием авангардных техник, однако композици…школа ГДР, судя по всему, не смогла дать ярких …дуальностей. Для Н. м. четыре десятилетия су…вования ГДР оказались почти столь же малопро…ными, что и 12 лет нацизма.

…падном Берлине и Западной Германии (ФРГ) сра…се войны начался процесс реабилитации того, что …алось при Гитлере. Уже осенью 1945 года Гарт…организовал в Мюнхене первый цикл концертов …a viva («Живая музыка»), в 1946 в *Дармштадте* со…сь первые летние курсы новой музыки, с 1950 во…ились фестивали в Донауэшингене. Дармштадт, …эшинген и Кёльн (где в 1951 была основана Сту…*лектронной музыки* под руководством *Аймерта*) …крупнейшими очагами молодого западноевро…ого *авангарда*. Дармштадтскую школу прошли са…заметные немецкие композиторы, родившиеся в …Веймарской республики, — Б. А. *Циммерман*, *Хен…Штокхаузен*, *Шнебель*. Первые двое в дальнейшем …ли от авангарда и освоили более эклектичную ма…Циммерман называл ее «плюралистической», Хен… «нечистой»), Шнебель занялся «пересозданием» …ческих произведений, Штокхаузен же до конца …дней сохранил верность позиции художника, на…шегося на переднем крае прогресса. В течение …ей части 2-й половины XX в. он оставался самой …льной фигурой Н. м. и своим авторитетом под…вал высокий статус авангардного, эксперимен…ного творчества. Как страна, благоприятствующая …льной новейшей музыке, ФРГ привлекала аван…стов со всего мира; здесь обосновались *Кагель* и …*рна*, подолгу работали *Лигети*, *Булез* и многие дру…. Из западногерманских композиторов следующего …ления (т. е. родившихся при нацизме) эстетиче…конформизмом выделяются *Лахенман* и Нико… А. Хубер (Huber, p. 1939) — воспитанники *Ноно*, …ющие своей творческой задачей преодоление сте…пов, навязанных т. н. буржуазной культурой. Иные …тера того же поколения (*Райман*, *Цендер*, *Хёглер*) со…от авангардные техники с открытой, напряженной экспрессией, не избегая стилистического плюрализма. Тенденция к большей эмоциональной открытости и коммуникабельности, иногда именуемая новым *экспрессионизмом*, *неоромантизмом* или *новой простотой*, возобладала в творчестве более молодых композиторов, самыми значительными из которых считаются Манфред Троян (Trojahn, p. 1949) и *Рим*, а также восходящая звезда Н. м. рубежа веков, ученик Хенце и Трояна Маттиас Пинчер (Matthias Pintscher, p. 1971). Иные представители среднего поколения — в т. ч. Петер Ружичка (Ruzicka, p. 1948), Хайнер Гёббельс (Goebbels, p. 1952), Ганс Юрген фон Бозе (Bose, p. 1953) — более откровенны в своей приверженности эклектическому смешению всевозможных идиом под видом постмодернистской «деконструкции» традиционных эстетических ценностей.

Лит.: C. Dahlhaus. Schönberg und andere: gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik (Mainz, 1978); F. K. Prieberg: Musik im NS-Staat (Frankfurt, 1982); E. Levi. Music in the Third Reich (London, 1994); Musikkultur in der Bundesrepublik Deutschland. Музыкальная культура в Федеративной Республике Германия (Kassel, 1994, на нем. и рус. яз.); С. Савенко. Немецкая музыка после второй мировой войны // XX век. Зарубежная музыка. Вып. 1 (М., 1995); G. Borio and H. Danuser, Hrsg. Im Zenit der Moderne: die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, Darmstadt 1946—1966 (Freiburg, 1997); M. H. Kater. The Twisted Muse: Musicians and their Music in the Third Reich (New York, 1997); В. Ерохин. De musica instrumentalis. Германия — 1960—90— (М., 1997); N. Grosch. Die Musik der Neuen Sachlichkeit (Stuttgart, 1999); M. H. Kater. Composers of the Nazi Era: Eight Portraits (New York, 2000); M. E. Von der Linn. Degeneration, Neoclassicism, and the Weimar-Era: Music of Hindemith, Krenek, and Weill (Ann Arbor, 2000); M. H. Kater, A. Riethmüller, eds. Nazism: Music under Tyranny 1933—1945 (Laaber, 2003).

Немецкая опера (Дойче Опер, Deutsche Oper). Оперный театр в Берлине. Существует с 1912 (первоначальное название — Немецкий оперный дом [Deutsches Opernhaus]). В 1925—33 и 1945—61 функционировал под названием Городская опера (Städtische Oper). Интендантом (административным директором) театра в 1925—29 был дирижер и режиссер Хайнц Титьен (Tietjen, 1881—1967), музыкальным руководителем — *Вальтер*. С этого времени театр утвердился как один из лучших оперных центров Германии, равноценный *Немецкой гос. опере*. В 1931—33 должность интенданта занимал известный оперный режиссер Карл Эберт (Ebert, 1887—1980); при нем доля новых опер в репертуаре театра заметно выросла. Конкуренция Н. о. и Гос. оперы продолжалась в годы нацизма, когда Н. о. находилась под покровительством Геббельса, а Гос. опера — Геринга. В период разделения Германии (1945—90) театр располагался в Западном Берлине. В 1948 на пост интенданта вернулся консервативный Титьен, пригласивший в качестве главного дирижера *Фричая;* в 1954 его сменил Эберт, под чьим руководством (до 1961) репертуар вновь существенно обновился. В 1961, с переходом театра в новое здание, состав труппы расширился, репертуар вырос до 75 различных постановок за сезон. В 1981 интендантом Н. о. стал режиссер Гётц Фридрих (Friedrich, 1930—2000) (до него эту должность занимал *Пальм*), в 2001 его сменил Удо Циммерман (Zimmermann, p. 1943), в прошлом

один из ведущих композиторов бывшей ГДР. Среди музыкальных руководителей — *Маазель* (1965—71), *Альбрехт* (1972—79), испанские дирижеры Хесус Лопес-Кобос (López-Cobos, p. 1940) (1981—90) и Рафаэль Фрюбек де Бургос (Frühbeck de Burgos, p. 1933) (1992—97), *Тилеман* (1997—2004), итальянский дирижер Ренато Палумбо (Palumbo, p. 1963) (с 2005).

Неоклассицизм («новый классицизм»). Этим термином принято обозначать течение в музыке первой половины и середины XX в., для которого характерны опора на принципы эстетики XVII—XVIII (в меньшей степени XIX) вв. и стремление адаптировать формы искусства барокко и классицизма к духу и атмосфере современной жизни. Н. возник как реакция на романтизм, *импрессионизм* и *экспрессионизм*. С понятием «Н.» ассоциируются такие качества музыки, как ясность и уравновешенность форм, жанровая определенность тематизма, сдержанность экспрессии, избегание темповых и динамических крайностей, экономная фактура, преобладание диатоники над хроматикой, четкая, рационально организованная ритмика. Подлинный, творческий Н. не сводится к простой стилизации, подражанию или пародии и непременно включает элемент более или менее серьезного переосмысления формальных и жанровых условностей искусства прошлого.

Идею обновления музыки через возвращение к традициям XVIII в. одним из первых (в 1922) сформулировал *Бузони*, чья концепция «младоклассичности» (нем. junge Klassizität) подразумевает отказ от любых форм позднеромантической (вагнерианской) увлеченности описательно-программными, субъективными, чувственными аспектами музыкального искусства и синтез всего лучшего, что было создано в рамках чистой, абсолютной, объективной музыки со времен Баха и Моцарта. Элементы Н. заметны у *Штрауса* (сюита «Мещанин во дворянстве»), *Дебюсси* (вокальные циклы на стихи французских поэтов Возрождения, поздние сонаты и др.), *Равеля* (*«Гробница Куперена»* и др.). Весьма отчетливые формы Н. принимает в творчестве *Стравинского* (от *«Пульчинеллы»* [1920] и Октета для духовых [1923] до *«Похождений повесы»* [начало 1950-х]), а также *Русселя*, *Мийо*, *Пуленка* и ряда других французских композиторов, работавших в период между мировыми войнами. В некоторых своих произведениях к Н. примыкают *Шёнберг*, *Фалья*, *Респиги*, *Энеску*, *Казелла*, *Прокофьев* (*«Классическая симфония»*), *Шостакович*, *Бриттен* и др. К Н. часто относят и творчество *Хиндемита* (который, впрочем, протестовал против самой идеи Н.). Важнейшим очагом Н. принято было считать школу *Буланже* (ее противопоставляли школе *Мессиана* как рассаднику идей *авангарда*). Современные комментаторы нередко расширяют понятие «Н.» сверх всякой меры, охватывая им едва ли не всю музыку большей части XX в., не укладывающуюся в категории «модернизма» или «авангарда»; иногда к Н. относят также творчество Брамса и *Регера*, «Моцартиану» Чайковского, «Из времен Хольберга» Грига, другие произведения аналогичного рода. По существу термин «Н.», взятый вне контекста западноевропейской музыки 1910—1930-х, малосодержателен и не имеет особой объяснительной ценности.

Лит.: F. Busoni. Von der Einheit der Musik (Berlin, [illegible]
В. Варунц. Музыкальный неоклассицизм (М., 1988); S. [illegible]
sing. Neoclassicism in Music (Ann Arbor, 1988); R. Taruskin, [illegible]
to Whom? Neoclassicism as Ideology // 19th Century Music [illegible]
(1992—93); M. M. Hyde. Neoclassic and Anachronistic Imp[illegible]
Twentieth-Century Music // Music Theory Spectrum, XVIII ([illegible]
P. C. Van den Toorn. Neoclassicism and its Definitions // [illegible]
Theory in Concept and Practice (Rochester, 1997).

Неоромантизм. Удобный термин для обозначения [illegible]
тельной в музыке последней трети XX в. тенденции [illegible]
врата к тональному языку, крупным формам XIX в. [illegible]
крытой эмоциональной выразительности. Распро[illegible]
нение Н. — реакция на такие установки *авангарда* [illegible]
вых послевоенных десятилетий, как настойчивое ст[illegible]
ление к новизне, избегание поверхностного блан[illegible]
чия и ассоциаций с традиционными формами и ж[illegible]
ми. Характерно, что среди приверженцев Н. немало[illegible]
ших «авангардистов» (широко известные случаи — [illegible]
дерецкий и *Сильвестров*). Если эстетика *неоклассс*[illegible]
первых десятилетий XX в. предполагала возмож[illegible]
иронического переосмысления музыки прошлого, [illegible]
в своем отношении к романтизму неизменно серь[illegible]
Элементы Н. так или иначе обнаруживаются в твор[illegible]
ве очень многих современных композиторов (част[illegible]
контексте *полистилистики*); Н. в более или менее [illegible]
том» виде особенно популярен в Германии, ст[illegible]
Скандинавии, США.

Нёргор (Nørgård), Пер (р. 13.7.1932, Гентофте). Да[illegible]
композитор, лидер современной датской музыки. С[illegible]
брал уроки у *Хольмбу*, в 1955 окончил Копенгаге[illegible]
консерваторию по классу композиции Финна Хё[illegible]
га (Høffding, 1899—1997), в 1956—57 совершенство[illegible]
в Париже у *Буланже*. Преподавал в консерват[illegible]
Оденсе (1958—61), Копенгагена (1960—65) и О[illegible]
(1965—94). Ко 2-й половине 1950-х уже считался [illegible]
щим датским композитором своего поколения. Р[illegible]
творчество Н. отмечено влиянием Хольмбу и *Сибе*[illegible]
с которым он переписывался. Его строгая, по пре[illegible]
ществу диатоническая манера воспринималась к[illegible]
разцовое выражение «нордического» духа; по пр[illegible]
Сибелиуса Н. культивировал принцип неторопли[illegible]
не форсированного (в широко распространенной[illegible]
минологии — «органического») выращивания це[illegible]
ной формы на основе лаконичных тематических[illegible]
пульсов. Открыв для себя в 1959—60 *авангард* в [illegible]
Штокхаузена, *Булеза*, *Кагеля* и *Берио*, Н. присту[illegible]
освоению новейших техник. Партитура Fragment VI[illegible]
несла ему в 1962 престижную международную пре[illegible]
признание мэтров авангарда, но Н. исключил этот[illegible]
из своего каталога, сочтя его чрезмерно рассудо[illegible]
Созданные вскоре после этого опера «Лабиринт» [illegible]
лет «Молодой человек женится» содержат много[illegible]
ленные *коллажи*. Техника коллажа и смешение ст[illegible]
не чужды и более позднему творчеству Н., он охот[illegible]
ботает с идиомами *поп-музыки* (например, фанта[illegible]
на темы песен *Битлз*), а многие из его бесчисле[illegible]
миниатюр носят пародийный характер, однако дл[illegible]
лого Н. более показательны те партитуры, в кото[illegible]
решает необычные конструктивные задачи и обра[illegible]

серьезным экзистенциальным и мировоззренче-
темам. Центральным объектом его интереса во
половине 1960-х была природа звука, выявляемая в
новых соотношениях (тем самым Н. предвосхи-
л н. *спектральную музыку*). Кропотливому исследо-
сущности звука посвящены, в частности, статич-
медитативные оркестровые произведения этого
ода — Iris, Luna и 1-я часть диптиха «Путешествие в
ой экран»; в них преобладают протяженные звуча-
подвергаемые тембровой «перекраске» и часто
руемые по высоте в объеме *микрохроматических
ралов*. Тогда же Н. стал систематически работать с
, который он открыл несколькими годами ранее и
«бесконечным»: g-as-fis-a-as-g-f-b-fis-a-g-as-a-
-as-g-f-b-g-as-fis-a-f-b... (постоянно обновляясь,
должается до бесконечности). Особенность это-
заключается в его способности к бесконечному
оспроизведению на разных уровнях: все нечетные
образуют обращенный вариант ряда в увеличе-
все четные — прямой вариант в увеличении, звуки
... — прямой вариант в двойном увеличении, 3, 7,
— обращенный вариант в двойном увеличении, 4,
... — прямой вариант в двойном увеличении, 1, 9,
— обращенный вариант в четверном увеличении и
В арсенале Н. есть также «бесконечный ряд» с пе-
ностью в 3 звука. «Бесконечные ряды» служат Н.
ством матрицы для построения сложных иерархий,
все уровни повторяют друг друга, но в разных мас-
; очевидна аналогия с т. н. фракталами — раз-
енными или изрезанными структурами, где каж-
сть сжато воспроизводит образ целого. Фрактель-
труктурой обладают многие природные феноме-
снежинки, деревья, речные системы, береговые
, системы кровеносных сосудов и т. п.; конструи-
огослойную фактуру по фрактальному принципу
ове «бесконечного ряда», Н. реализует свою из-
нную идею органической формы, выстраиваемой
ветствии с законами природы. Особенно нагляд-
разцы работы с «бесконечным рядом» — 2-я часть
шествия в золотой экран» и 2-я симфония. Вер-
этого периода — камерная опера «Гильгамеш» по
ейшему ближневосточному эпосу. В середине
-х Н. начал систематически применять принципы
онечности», «иерархичности» и «органичности»
к гармонии и ритму; по Н., естественной основой
структурирования гармонии согласно этим прин-
служат обертоновый и унтертоновый ряды (от-
свойственная музыке Н. высокая степень консо-
ности), а для структурирования ритма в построени-
обого масштаба — пропорция золотого сечения.
создания некоторого минимума энтропии Н. ино-
ходит от чрезмерно строгой упорядоченности па-
ров. Так, в двухчастной 3-й симфонии (с хором во
асти) итогом органического процесса оказывается
Шуберта Du bist die Ruh («Ты мой покой»), нена-
но вписанная в многоуровневую «фрактальную»
ему, а в конце оперы «Сиддхартха» (на сюжет из
Будды) стройная иерархическая система рушит-
, иллюстрируя драматизм сценической ситуации. На
ке 1970—80-х манера Н. заметно изменилась под
нием знакомства с жизнью и творчеством душев-
нобольного швейцарского художника и поэта Адольфа Вёльфли (Wölfli, 1864—1930). Отныне музыка Н. стала более нервной, экспрессивной и непредсказуемой; характерны вдохновленная искусством Вёльфли 4-я симфония «Индийский сад роз и китайское озеро ведьм», камерная опера о жизни Вёльфли «Божественный цирк», а из более поздних работ — вязкие, перенасыщенные разнородным материалом симфонии № 5 (одночастная) и 6 (трехчастная, с подзаголовком «В конце дня», указывающим на конец тысячелетия) и несколько более лаконичный оркестровый триптих «Пустыри». Иные партитуры Н. того же периода проникнуты спокойным религиозным духом. Сохраняя высокий творческий тонус, Н. продолжает генерировать все новые и новые идеи и воплощает свои артистические и экспериментаторские устремления в произведениях, необычайно разнообразных по форме, объему и степени сложности. Выступает в печати по вопросам эстетики, философии и политики.

Оперы: «Лабиринт» (Labyrinten), в 2 актах, либр. Б. Нёргора (1963, пост. 1967, Копенгаген); «Гильгамеш» (Gilgamesh), в 6 днях и 7 ночах, либр. Н. (1972, пост. 1973, Орхус); «Сиддхартха» (Siddharta), либр. Н. и У. Сарвига (1979, пост. 1983, Стокгольм); «Божественный цирк» (Det guddommelige Tivoli), в 2 актах, либр. Н. по А. Вёльфли и др. (1982, пост. 1983, Орхус); «Ночь людей» (Nuit des hommes), опера(тория) в 2 актах с преамбулой, прологом и эпилогом, м.-сопр., тен., уд., стр. квартет и магн., сл. Г. Аполлинера (1996, Копенгаген).

Балеты: «Молодой человек женится» (Den unge mand skal giftes), по Э. Ионеско (1964, пост. 1967, Копенгаген); «Латиноамериканское танго» (Tango chikane, 1967, там же); «Солнце встречает луну: танцы меж звезд» (Sol møder måne: Dansen mellem stjerner), уд., 3 исполн. (2005).

Муз. к спект. и фильмам, в т. ч. к фильмам Г. Акселя «Пир Бабетты» (Babettes Gaestebud, 1987) и «Гамлет» (Amled, 1993) и к телеспектаклю «Гедда Габлер» (Hedda Gabler) по Г. Ибсену (1993).

Для хора с сопров.: «Триптих» (Triptychon), с орг., сл. из Псалтири и текст Реквиема (1957, ред. с орк. 1960); Sinfonia profana, муж. хор и клар., сл. Н. (1957); «Тиволи» (Tivoli), дет. хор, уд. и др. инстр. ad lib., сл. Б. Нёргора (1959); «Случившееся в те дни» (Det skete i de dage), смеш. и дет. хоры, актеры, инстр. анс., сл. Б. Нёргора (1960); «Пейзаж» (Landskabsbillede), с инстр. анс., сл. Т. Бьёрнвига (1961, 2/1992); «Приговор» (Dommen), 5 гол., смеш., жен. и дет. хоры, орк. и магн. (1962, 2/1965); «Вавилон» (Babel), с солистами, инстр. анс. и актерами ad lib. (1965, 2/1968); «Олуф Странгесён» (Oluf Strangesøn), с 3 уд., сл. нар. (1971, 2/1992); 3-я симфония, м.-сопр., двойной хор и орк., сл. Р. М. Рильке, Ф. Рюккерта, В. Скотта и др. (1972); «Весы» (Libra), тен., двойной хор, гит., др. инстр. ad lib., сл. Р. Штайнера и из Псалтири (1973, также в ред. для тен. и гит.); Singe die Gärten mein Herz, die du nicht kennst («Пой о садах, мое сердце, тебе неизвестных»), 8 гол. и инстр. анс. или фп., сл. Р. М. Рильке (1974); Nova genitura («Новое рождение»), хор или сопр., блокфл., лютня, клав., виола да гамба, сл. лат. гимнов (1975); «Зимняя кантата» (Vinterkantate), с сопр. и орг., сл. У. Сарвига (1976, 2/1990); «Прерванная песня (Орфей и Эвридика)» (Den afbrudte sang [Orfeus og Euridike]), с уд., арфой и др. инстр. ad lib., сл. У. Рюума и Н. (1977); «Времена и торжества» (Tider og højtider), с инстр., сл. М. Лаландер (1978); «Танцы ранней весны» (Tidligt forårs danse), с гоб., 4 уд. и танцорами ad lib.,

сл. Р. М. Рильке (1980); «Весенняя песня» (Forårssang), с уд. ad lib. (1980); «Солнце белое» (Solen er hvid), с гамеланом и орк., сл. И. Кристенсен (1981, 2/1991); «Солнце круглое» (Solen er rund), с инстр. ad lib., сл. ее же (1981); «Кто знает» (Hvem ved), с инстр. ad lib., сл. ее же (1981); «Откройте двери» (Slå dørene op), смеш. и дет. хоры, инстр. ad lib., сл. ее же (1981); «Песни грез» (Drømmesange), с уд. ad lib., сл. Ф. Метлинга (1981); «Путь Земли» (Jordens vej), с орг., сл. У. Сарвига (1981); «Аллилуйя, наш Бог сошел с ума» (Halleluja — vor Gud er forrykt), с 3 уд. ad lib. (1979—82, 2/1992); «Что-то еще» (Noget andet), с 4 инстр. анс. и гамеланом (1982); «Хоровой гимн» (Korsalme), с инстр. ad lib., сл. У. Сарвига (1982); «День четвертый» (Den fjerde dag), с кам. орк., сл. А. Сунессона и из Библии (1984); «Звезда и звезда» (Stjernen og stjernen), с инстр. анс., сл. И. Михаэля (1987); «Когда идет дождь» (Mens regnen falder), с 6 уд., сл. В. Люнбю (1990); «Свобода» (Freedom), сл. У. Уитмена, с уд. ad lib. (1992, по произв. для тен. и гит., 1977); «Слышу дождь» (I Hear the Rain), с уд. (1992); «Танцевальная песня Орфея» (Orfeus' dansevise), с уд. ad lib., сл. Н. (1992, из «Прерванной песни», 1977); «К книге» (Til bogen), со стр. квартетом, сл. П. Рийса (1993); «Но на третий раз» (Men tredje gang), дет. и смеш. хоры и инстр. (1997); «Дары лесного духа» (Huldregaverne), с чтецом и кам. анс., сл. Б. С. Ингемана (1999); «Зимние псалмы» (Vintersalmer), хор и 8 туб (2000); «Блуждающие огоньки летят в город» (Lygtemændene tager til byen), кантата, чтец, 3 гол., хор, орк., сл. Х. К. Андерсена и С. Брёггер (2004).

Для хора a cappella: ок. 60 произв., в т. ч. «Вечерняя земля» (Aftonland), сл. П. Лагерквиста (1954); Gaudet mater (1971); «Морозный псалом» (Frostsalme), сл. У. Сарвига (1976); «Цикл» (Kredsløb), сл. его же (1977); «Майя танцует (для своего еще не родившегося сына)» (Maya danser [for sin ufødte søn]), сл. Б. Нёргора (1974—80, 2/1992); «Как дитя» (Wie ein Kind), сл. А. Вёльфли и Р. М. Рильке (1979—80); «Вечерняя песня» (Abendlied), сл. А. Вёльфли (1980); 3 мотета на Agnus Dei (1982); «Прерванный гимн, вопль — и застольная песня» (Afbrudt højsang, skrig — og drikkevise), сл. из Библии и К. Антца (1983); «Тревожащий утенок» (Den foruroligende Aelling), 12 гол. и магн., сл. П. Борума, А. Вёльфли и Т. Кьельгрена (1985, 2/1992); «Три гимнических настроения» (3 hymniske ansatser), сл. Г. Экелёфа, Т. Ларсена и Р. М. Рильке (1986); 4 мотета, сл. из Псалтири (1991); «И времени больше не будет» (Og der skal ikke mere gives tid), сл. Л. Лунквиста, А. Вёльфли, Ю. Эмре и Й. Г. Брандта (1993); «Три сестры» (3 systrar), сл. С. фон Шульц (1993); «Внутренний и внешний пейзаж» (Inre och yttre landskap), муж. хор, сл. Т. Транстрёмера (1995); «Утренний миф» (Morgenmyte) и «Мифическое утро» (Mytisk morgen, с бас-клар.), сл. П. Тафдруп (2000); Ut Rosa (2001); «Сны при ярком свете» (Rêves en pleine lumière, 2002); 2 хора на сл. Х. К. Андерсена (2004).

Для гол. с сопров.: «Открытое» (Det åbne), с фп., сл. П. ла Кура (1952—55); 2 речитатива, к.-а. с влч., сл. П. Лагерквиста (1955—56); ок. 20 песен на сл. дат. поэтов, с фп. (1955—87); «Песни из вечерней страны» (Sånger från Aftonland), к.-а. и 5 инстр., сл. П. Лагерквиста (1956); «Ноктюрны» (Nocturner), сопр. с фп., сл. кит. поэтов в дат. пер. (1961, ред. с орк. 1962); «Призма» (Prisme), вок. цикл, 3 гол. и 7 инстр., сл. Й. Зонне (1964); 3 любовные песни (3 kærlighedssange), к.-а. и орк., сл. А. Рембо и Р. М. Рильке (1963—65); «Любовь поэзия» (L'amour la poésie), к.-а. и бас с фп., сл. П. Элюара (1967, ред. для сопр. и тен. с вибр./мар., 1979); Sub rosa, м.-сопр., тен. и гит., сл. Ф. Рюккерта (1970); Wenn die Rose sich selbst schmückt..., сопр., альт. фл., кб. и уд., сл. его же (1970); «Весы» (Libra), тен. и … сл. Р. Штайнера и из Псалтири (1973, также в ред. с хо… Nova genitura («Новое рождение»), сопр. или хор, бл… лютня, клав., виола да гамба, сл. лат. духовных гимнов (… Fons laetitiae («Источник радости»), сопр. или тен. с арф… лютней, сл. лат. духовных гимнов (1975); «Свобода» (Fre… тен. и гит., сл. У. Уитмена (1977, ред. с хором 1992); «Мо… дрейф» (Seadrift), сопр. и 6 инстр., сл. его же (1978); «… (Mystery), сопр. и фл., сл. анон. (1978); «Заря» (Daggry), … альт. фл. и гит., сл. Х. Норбрандта (1981); «День и ночь… and Night), с фп. и влч. ad lib., сл. Т. Хьюза и Шекспир… Marche macabre, с гит., сл. Й. Г. Брандта (1983); «Плу… ская ода» (Plutonian Ode), с влч., сл. А. Гинсберга (198… «Телесный сон» (Kropsdrøm), сопр., фл., уд., синт. … (1984); «Песня гондольера» (Gondellied), бар. и влч., сл. Ф. … ше (1985); Entwicklungen, к.-а., фл., гит., влч. и у… Р. М. Рильке (1986); «Огненная ночь» (Ildnatten), сопр., … уд. и магн., сл. Х. Мёльбьерга (1986); «Дитя и заря» (L'e… l'aube), сопр., тен. и 5 инстр., сл. А. Рембо (1988); «Песн… шения» (Indvielsessang), сопр. и орг., сл. В. Люнбю (1988); … песни времен года» (2 årstidssange), сопр. и орг., сл. Х. … брандта (1992); «Нечто о песне жаворонка и о самом жа… ке» (Noget om lærkesang og om lærken selv), тен., клар… влч. и фп. (1998); «Однажды летним днем» (Once upon a … mer's Day), сл. В. Люнбю (1998); «Дуэт-мечта» (Dream… 5 песен на сл. Х. Грёс, м.-сопр. и бас с фп. и акрд. (1991—… «Две струны один голос» (Zwei Saiten eine Stimme), м.-с… скр., сл. Р. М. Рильке (2004); др. миниатюры.

Орк. муз.: Adagio di preludio, стр. (1951); Рапсодия in D, … орк. (1952); Metamorfosi, стр. (1953); 1-я симфония S… Austera («Строгая») (1954); «Созвездия» (Konstellation… (1958); «Радостные танцы» (Lyse danse), кам. орк. … Komposition (1966); Iris (1967); Luna (1967); «Напом… (Recall), акрд. и орк. (1968, 2/1977); «Путешествие в … экран» (Voyage into the Golden Screen), кам. орк. (1969); … светка» (Modlys), дух., фп. и уд. (1970); 2-я симфония … «Игра сновидений» (Drømmespil), кам. орк. (1975, 2/… «К свободе?» (Towards Freedom?, 1977); «Сумерки» (T… 1977, 2/1979); 4-я симфония «Индийский сад роз и кит… озеро ведьм» (Indischer Roosen-Garten und Chine… Hexen-See, 1981); «За изменение» (For a Change), уд. … (1982); «Ожог» (Burn, 1984); «Прелюдия у моря» (For… havet), фп. и стр. (1984); «Между» (Between), влч. и орк. … «Вспоминая Дитя» (Remembering Child), альт и кам… (1986); «Светлая ночь» (Helle Nacht), скр. и орк. (1987); … раль, стр. (1988, из муз. к фильму «Пир Бабетты»); 5-я с… ния (1990, 2/1991); «Пространства во времени» (Spaces in … фп. и орк. (1991); «Мимолетное лето» (Fugitive Summe… (1992); «Гамлет-сюита» (Amled Suite, из муз. к фильму … лет», 1993); «Из этого мира: уход» (Out of this World: Parti… мяти *Лютославского*, стр. (1994, 2-я часть цикла «Пр… ния» [Tributes]); «Концерт в двух темпах» (Concerto in due … фп. и орк. (1994—95); «Четыре наблюдения» (4 Obser… памяти *Бартока*, стр. (1995, 1-я часть цикла «Прино… [Tributes]); «Путешествие в сломанный экран» (Voyage … Broken Screen) памяти Сибелиуса, стр. (1995, 3-я часть … «Приношения» [Tributes]); «Бах в будущее» (Bach to the F… 2 ударника и орк. (1996—97); «Аспекты ухода» (Asp… Leaving), кам. орк. (1997); 6-я симфония «В конце дня» … End of the Day, 1997—99); «Пустыри» (Terrains Vagues, … Intonation/Detonation (2000); «Рукопожатие» (Håndslag), …

...орк. (2000); «Границы» (Borderlines), скр. соло, уд. и стр. ...; «Рассвет» (Lysning), стр. (2005); 7-я симфония (2006).

...стр. муз. для 1 испол.: 2-е концертино, фп. (1950); «Стро...ртита» (Partita severa), фп. (1951); Соната, влч. (1951); ...кукция и токката, акрд. (1952, 2/1964); Preludio espansivo ..., фп. (1953); 1-я соната, фп. (1953); 5 хоралов, орг. (1954); ...тино, влч. (1954); «Трилистник» (Trifoglio), 3 интермец... (1954, 2/1956); «Праздничный прелюд» (Preludio festivo), ...1956); 2-я соната, фп. (1957); Концертная партита, орг. ...; «Наброски» (Skitser), фп. (1959); 9 этюдов, фп. (1959); ...ента, фп. (1959—61); «Сомнамбулический бал» (Le bal ...bule), акрд. (1966); «Анатомическое сафари» (Anato...fari), акрд. (1967); Grooving, фп. (1968); «Волны» (Waves), ...9); «Путешествия» (Rejser), фп. (1969); Канон, орг. (1971); ...от» (Turn), фп. или клав. (1973); «Весы» (Libra), блокфл. ...; «Возвращения» (Genkomster), гит. (1976); «Памяти...» ...de om...), гит. (1978); Isternia, цимбалы или мар. (1979); ...ества» (Three Beings), клавикорд/клав./фп. (1979); «Две ...номорские медитации» (2 mediterrane meditationer), ...980); «Воздушные замки» (Luftkasteller), фл. (1980); Solo ..., влч. (1980); «Музыка морозного псалма» (Frostsalme...), орг. (1980); «Сказочные краски» (Märchenfarben), акрд., ...lib. (1980); «Зимний псалом» (Vintersalme), орг. (1980); ..., гит. (1981); «Три виньетки» (3 vignetter), блокфл. (1981); ...н» (I Ching), уд. (1982); «Маленький танец» (Lille Dans), ...1982); Skala Fanfare Variation, труба (1982); «Майя» (Maya), ...1983); «Ахиллес и черепаха» (Achilles og skildpadden), фп. ...; «Без зависти (танго черепахи)» (Without Jealousy [A ...e's Tango]), фп. (1984); «Трое детей одних родителей» ...ende), синт. (1985); «В пиковом настроении» (In the Mood ...des), гит. (1985); «Девять друзей» (Nine Friends), 3 сюиты, ...(1985); Energy Fields Forever, уд. (1985, 2/1986); Poème, уд. ...; Trepartita, орг. (1988); «Лунные тени» (Moon Shadows), ...с влч. или фп. ad lib. (1988); Nemo dynamo, уд. и компью... (1989); «Вспоминая» (Remembering), фп. (1989); «Свет но... (Light of a Night), на тему песни Битлз Blackbird, фп. (1989); ...ающийся лебедь» (Swan Descending), арфа (1989); «Тре...ди джокеров» (Clubs among Jokers), гит. (1989); «Восход ...нцов» (Gemini Rising), клав. (1990); «Летний прелюд» ...erpraeludium), орг. (1991); «Холодные ночи» (The Cold ...), влч. (1991); «Элегия позднего лета» (Sensommer-elegi), ...(1991); «Я знаю вечный рай» (Jeg ved et evigt himmerig), хо...ая фантазия, орг. (1992); Notturno, орг. (1992); Mattinata, ...(1992); «Книга для Нобуко [Имаи]» (Libro per Nobuko), ...сы, альт (1992); «Магдалинские строфы» (Magdalena-stro..., фп. (1994); «Червонная дама» (Queen of Hearts), гит., влч. ...(1995); «Звездная баркарола» (Stjerne-barcarole), фп. ...6); «Святая радость» (Den signede Fryd), орг. (1995); «Воз...ные замки» (Luftkasteller), 2 пьесы, карильон (1995); Serenita, ...(1996); «Эсперанца, танго краба-отшельника» (Esperanza, ...krebs Tango), акрд. (1997); «Раннее утро» (Morgenstund), ...(1998); Esperanza, фп. (1998); «Выбирайте, г-н Шнайдер» ...e your choice, Mr Schneider), фп. (1998); «Что — есть сло... (What — is the word...), влч. (1998); «День рождения птич... (Fuglefødselsdag), блокфл. (1998); «В волшебном кольце — ...его» (I Hoseringen — og udenfor), клар., фп. ad lib. (1999); ...ечный диалог» (Twilight Dialogue), блокфл. (2000); Ron...morino, гит. (2000); «Бубновый валет» (Jack of Diamonds), ...(2001); «Тайны на пути» (Secrets on the Way), фп. (2001); ...шение» (Consolazione), арфа (2002); «Стадии» (Stages), фп. ...02); «Прялки и другие тайны по ходу» (Spindelvæver og andre hemmeligheder på vejen), фп. (2002); «Лепесток розы» (Et Rosenblad), фп. (2002); «Проблема тождества» (Identitets-problemer), трбн. (1995—2003); «Баркарола в бурном море» (Barcarole i høj sø), фп. (2003); «До свиданья, [остров] Бали» (Many Returns to Bali), фп. (2003); Magyar Danyl Nota, фп. (2005); «Ризома» (Rhizome), влч. (2007); «Площадка для игр» (Playground), скр. (2007); «Май встречай» (Maj på vej), фп. (2007); др. миниатюры.

Инстр. муз. для 2—3 испол.: Соната, скр. и фп. (1951—52); Сюита, фл. и фп. (1953, 2/1962, 1-я часть в ред. 1975 «Пастораль»); «Диптих» (Diptychon), скр. и фп. (1954); 1-е трио, клар., влч. и фп. (1952—55); Trompetmusik, 2 трубы (1960); Fragment V, скр. и фп. (1961); Arcana, эл.-гит., уд. и акрд. (1970); Spell (2-е трио), клар., влч. и фп. (1973); Cantica, влч. и фп. (1977); «Брачный танец» (Mating Dance), фл. и гит. (1977); Proteus, альт. фл. и уд. (1980); Sonora, фл. и арфа (1981); «Ночь расцвета» (Heyday's Night), блокфл., влч. и клав. (1981); Lin, клар., влч. и фп. (1986); Пастораль, стр. трио (1987, из муз. к фильму «Пир Бабетты»); «Шапки долой» (Hut ab), 2 клар. (1988); «Песня жаворонка» (Lerchesang), фл., скр. и влч. (1988); Bulan, вибр. и мар. (1990); «Вариации в поисках темы» (Variationer søger et tema), влч. и гит. (1991); «В честь Жака Тати» (Hommage à Jacques Tati), 2 пьесы для 3 гит. (1986—92); «Сквозь зеркало-1» (Gennem spejlet I), труба и фп. (1992); «Струны» (Strenge), стр. трио (1992); «Зона эха» (Echo Zone), 3 пьесы для 2 ударников (1991—93); Cao shu, клар. и фп. (1993); «Гедда Габлер» (Hedda Gabler), сюита из муз. к спект., альт, арфа, фп. (1993); Tjampuán, скр. и влч. (1992); «Он себе воображает, что (Сквозь зеркало-2)» (Det er bare noget han bilder sig ind [Gennem spejlet II]), труба, трбн. и фп. (1992—95); «Хорошо темперированные ударные» (Det veltemperede slagtøj), 2 ударника (1994—95); «Картины Арресё» (Arresø-billeder), гоб. и фп. (1995—96); «Вода и розы» (Wasser und Rosen), 2 гит. (1997); «Бесконечный прием» (Unendlicher Empfang), 2 фп. (1997); «Погребальная песнь или танец» (Klage eller danse), скр. и гит. (1998); «Розовоперстая заря» (Den rosenfingrede dagning), альт. фл., скр./альт и гит. (1998); «Размышление» (Meditation), фл. и гит. (2000); «Сцена на балконе» (Balkonscene), фл. и гит. (2000); «Безумный танец» (Maddening Dance), скр., фл. и гит. (2001); «Лунные тени на пути» (Moon Shadows on the Way), скр. и влч. (2002); Melancolia, влч., сакс. и фп. (2003); «Микроб для искусства для искусства» (Microbe pour l'art pour l'art), альт. фл., вибр. и гит. (2003); «Тайные голоса» (Secret Voices), 5 пьес для скр. и влч. (2004); «Любовная записка г-же С.» (Billet doux á Madame C.), альт. фл., альт, арфа (2005); Delta, сакс., влч. (или альт), фп. (2005); «Приношение [острову] Бали» (Hyldest til Bali), мар. и 2 уд. (2005); «Зеленая песня грёз» (Grøn drømmesang), стр. трио (2007).

Инстр. муз. для 4—16 испол.: 1-й стр. квартет Quartetto breve (1952, 2/1987); «В честь Марка Шагала» (Hommage à Marc Chagall), фл., стр. трио и фп. (1953); 2-й стр. квартет Quartetto brioso (1953, 2/1958); 3-й стр. квартет «Три миниатюры» (3 miniaturer) (1959); Rondo for 6, 6 ударников (1964); Doing, 10 медн. дух. и 2 ударника (вариация на песню Битлз You Can't Do That, 1968); 4-й стр. квартет «Пейзаж мечты» (Dreamscape), с магн. (1969); 5-й стр. квартет «Пейзаж внутреннего мира» (Inscape) (1969); Musaic, 5 корнетов и 3 трбн. с электр. усилением (1969); «Соловей» (Nattergalen), фл., гит., фп./чел., уд., мар. и стр. трио (1969); «Мир вихря» (Whirl's World), дух. квинтет (1970); Lila, фл., 2 клар., чел., 2 арфы, фп., ксил., вибр., 3 скр., альт и влч. (1972); Paradigma, клар., трбн., влч. и фп. (1972); «Снег покрывает всю Землю» (Nu daekker sne den hele jord), 8 туб (1976);

«Летний источник» (Midsommerkilde), 4 фл. (1979); «Гендинг» (Ghending), 8 ударников (1980); «По течению и против течения» (Medstrøms og modstrøms), 4 ударника и фп. ad lib. (1981); ZigZag, 6 ударников (1981); «Легкие удары» (Små slag), 6 ударников (1981); «Прелюдия и муравьиная фуга (с крабовым каноном)» (Prelude and Ant Fugue [with a Crab Canon]), фл., клар., уд., гит., манд., скр. и кб. (1982); «Сожжение» (Braending), 2 фл., 2 клар., 2 влт., 2 трубы, акрд., фп., вибр., 2 скр. и 2 влч. (1983); «Черное, белое и цветное» (Black and White and in Colours), анс. уд. (1983); «Квадрат и круг» (Square and Round), анс. уд. (1983, 2/1986); «Прелюд к началу» (Prelude to Breaking), фл., клар., фп., уд., стр. квартет и м.-сопр. ad lib., сл. Г. Экелёфа (1986); 6-й стр. квартет «Тинтиннабулярий» (Tintinnabulary) (1986); «Светлый час» (En lys time), анс. уд. (1986); Сюита из муз. к фильму «Пир Бабетты», фп. и стр. трио (1987); «И крепко спит летняя жизнь» (Og livets sommer sover dybt), 8 влч. (1988); «Видение» (Syn), 2 трубы, влт. и 2 трбн. (1988, 2/1989 [с 3 трубами]); «Король, дама, туз» (King, Queen and Ace), арфа и 13 инстр. (1989); Night-Symphonies, Day Breaks, 4 дер. дух., 3 медн. дух., уд., фп., стр. квартет и кб. (1992); «Ноябрьский прелюд» (Novemberpraeludium), клар., скр., влч. и клав., с чтецом, сл. Блихера (1993); 7-й стр. квартет (1993); «Ветры» (Winds), 3 пьесы, анс. акрд. (1993); «Мерцание» (Scintillation), фл., клар., влт., фп., скр., альт и влч. (1993); «Дороги в Икстлан» (Roads to Ixtlan), 4 сакс. (1993); «Дикие лебеди» (Viltir svanir), 4 сакс. (1994); «Танцоры вокруг Юпитера» (Dansere omkring Jupiter), 3 пьесы, 4 сакс. (1995); 8-й стр. квартет «Ночь спускается» (Night Descending) (1997); «Зимняя музыка» (Vintermusik), фл., клар., влч., уд., гит. и орг. (1998); «Нервная фанфара» (Fanfara nervosa), альт. сакс., 2 трубы, 2 трбн. и уд. (1999); «Утренний кошмар» (Day's Early Nightmare), стр. квартет (2000); 9-й стр. квартет «В источник» (Ind i kilden, 2001); «...сквозь тернии...» (...gennem torne...), арфа, фл., клар. и стр. квартет (2003); 10-й стр. квартет (2004); Intonation, 16 уд. (2004); «Кристаллы—массивы—каскады» (Krystaller—Massiver—Kaskader), 12 трбн. (2004); Snip Snap, 9 инстр. (2006); «Пейзаж с пастухами» (Landskab med hyrder), анс. акрд. (2006); «Пастушка» (Pastorella), 2 скр., альт и 2 влч. (2006).

Для маги.: «Большой Бельт» (The Great Belt, 1968); «Календарная музыка» (Kalendermusik, 1970); «Шебечущая машина» (Twittermachine, 1985) и др.

Лит.: J. I. Jensen. Per Nørgård's music: et verdensbillede i forandring (København, 1986); A. Beyer, ed. The Music of Per Nørgård: Fourteen Interpretative Essays (Aldershot, 1996); M. Anderson. The Many Patterns of Per Nørgård // Tempo, 202 (1997); L. Thomsen. Unendlicher Empfang (Kopenhagen, 2000).

Нестеренко, Евгений Евгеньевич (р. 8.1.1938, Москва). Русский певец (бас). Учился в Ленинграде. До 1971 был солистом ленинградских оперных театров, затем (после победы на 4-м *конкурсе* им. Чайковского, Москва) поступил в труппу *Большого театра*. В 1975—93 преподавал в Московской консерватории. Одна из немногих «звезд» мирового масштаба среди российских оперных певцов своего поколения, пел на ведущих сценах мира п/у крупнейших дирижеров. Голос характерного русского (глубокого, бархатистого) тембра и вместе с тем по-европейски тщательно отшлифованный и подвижный, культура, вкус и разносторонний актерский дар предопределили успех Н. не только в традиционных партиях русского репертуара (Сусанин, Руслан, Мельник, Кончак, Гремин, Досифей, Иван Хованский и

бенно Борис Годунов — роль дебютов Н. в *Ла С*
Венской гос. опере и *Метрополитен-опера*, 1973—75
и в партиях всевозможных амплуа из итальянск
французских опер (Дон Базилио, Дулькамара, Дон П
куале, Захария в «Набукко», Филипп II, Великий
квизитор, Мефистофель и др.). В концертных прог
мах Н. преобладают романсы русских композитор
первым исполнил ряд вокальных опусов *Шостак*
(в т. ч. Сюиту на слова Микеланджело, 1974) и *Сви*
ва, а также два вокальных цикла Мусоргского в ин
ментовке *Денисова*. Лучшие записи Н. были сделан
жду серединой 1970-х и серединой 1980-х; среди
«Борис Годунов» в редакции Римского-Корсакова
сколько других русских опер с труппой Большого т
ра, 14-я симфония Шостаковича п/у *Кондрашин*
мок герцога Синяя Борода» п/у Яноша Ференчика (Fe
csik, 1907—1984), с *Образцовой* в роли Юдит, «Дон
лос» п/у *Аббадо*, Реквием Верди п/у *Мути* и весьма
ные «Любовный напиток» и «Дон Паскуале» п/у Х
Вальберга (Wallberg, 1923—2004).

Кн. Размышления о профессии (М., 1985).

Никиш (Nikisch), Артур (12.10.1855, Лебеньмикло
23.1.1922, Лейпциг). Австро-венгерский дириж
1866—73 учился в Венской консерватории, в т. ч. иг
скрипке у Йозефа Хельмесбергера (Hellmesberger,
1893). В качестве оркестрового скрипача участво
исполнении 9-й симфонии Бетховена п/у Вагне
церемонии закладки здания театра в *Байройте* (187
1874 по 1877 играл в венском Придворном оркест
т. ч. п/у Брамса, Листа, Верди, Вагнера, Брукнер
1879—87 был музыкальным руководителем оперно
атра в Лейпциге. В дальнейшем возглавлял *Босто*
СО (1889—93), Будапештскую оперу (1893—95),
цигский *Гевандхауз-оркестр* и *Берлинский ФО* (
1895 до конца жизни). Руководил также филармо
скими концертами в Гамбурге (с 1897), выступал
стердамским оркестром *Консертгебау*, *Венским ФО*,
донским СО и др. Был директором Лейпцигской ко
ватории и вел в ней класс дирижирования (1902—
Н. — первый в истории дирижер, одновременно
тавший на постоянной основе с ведущими коллек
ми нескольких крупных городов; он создал преце
для дирижеров-«звезд» XX в. Культивировал сдер
ную и свободную манеру исполнения, добиваясь
го rubato, необычайно насыщенного тона у стру
мощного и вместе с тем мягкого звучания в tutti. Су
многочисленным свидетельствам, обладал спос
стью гипнотически воздействовать на музыкантов
присутствие Н. в зале заставляло оркестр играть с
симальной отдачей, абсолютно слаженно и пред
выразительно. Сильнейшее влияние Н. испыта
только его непосредственные ученики (среди
рых — *Ансерме, Боулт, Талих*), но и многие другие
жеры, чье профессиональное становление прохо
вблизи Н., в т. ч. *Фуртвенглер* (ставший преемнико
Лейпциге и Берлине), *Кусевицкий, Райнер*. Хотя Н.
славился прежде всего своими интерпретациями Бе
вена, Шумана, Вагнера, Брукнера, Брамса и Чайко
го (в 1888 он с триумфальным успехом провел в Санкт

…е 5-ю симфонию Чайковского, «реабилитиро-…после малоудачной премьеры п/у автора), ему не …ужды и новые веяния: он одним из первых в Гер-…стал исполнять *Дебюсси*, в его программах фигу-…ли *Малер, Штраус, Регер* и даже Камерная сим-…соч. 9 *Шёнберга*. В концертах 2-го парижского …его сезона» *Дягилева* (1907) Н. дирижировал, в …сти, произведениями Мусоргского, Римского-…кова, *Лядова, Танеева, Скрябина*. В 1913 записал …мфонию Бетховена (первая в истории полная …ись крупного оркестрового произведения). Сре-…изведений, исполненных Н. впервые, — 7-я сим-… Брукнера (1884) и *«Божественная поэма»* Скря-…1905). Искусство Н. как пианиста-аккомпаниато-…ачтлено в его немногочисленных записях немец-…сен с молодой *Герхардт*.

…: F. Pfohl. Arthur Nikisch: Sein Leben, seine Kunst, sein …(Hamburg, 1925); Л. Раабен, сост. Артур Никиш и русская …ная культура. Воспоминания, письма, статьи (Л., 1975).

…(Nicolet), Орель (р. 22.1.1926, Невшатель). Швей-… флейтист. Учился в Цюрихе, затем в Париже, в …ыдающегося представителя французской шко-…реля Моиза (Moyse, 1889—1984). В 1950—59 — …ейтист *Берлинского ФО* (играл п/у *Фуртвенглера* и …). Преподавал в Западном Берлине, во Фрай-… в Базеле, Женеве и др. Один из крупнейших вир-… XX в., обладатель неповторимо изысканного се-…того тона, прославился как интерпретатор музы-…III в. (примечательны записи произведений Баха …арта, сделанные Н. в содружестве с К. *Рихте*- — клавесинистом и дирижером), охотно исполняет …ку своих современников, в т. ч. *Юна, Лигети, Ху-…Булеза, Берио, Денисова, Такэмицу*, К. *Альфтера*, …мбаха, *Холлигера*.

…он в Китае» (Nixon in China). Опера *Адамса* в 3 ак-…сценах. Сочинена в 1985—87 по предложению из-…го своими экстравагантными идеями режиссера … Селларса (Sellars, p. 1957) на либретто Элис Гуд-…Goodman). Время действия — конец февраля 1972, …президент США Ричард Никсон неожиданно для …мира нанес визит в коммунистический Китай и …тился с Мао Цзедуном; это событие, разрядившее …ю напряженность между двумя странами, счита-…олним из переломных моментов новейшей исто-… Центральные персонажи — Никсон (баритон), Мао …р), госсекретарь США Генри Киссинджер (бас), …ский премьер Чжоу Эньлай (баритон), жена Ник-… Пэт (лирическое сопрано) и жена Мао Цзян Цин …ратурное сопрано); ко времени создания оперы …ро из них (все трое американцев и Цзян Цин) были …. На сцене представлены основные события визи- — …ремония встречи американцев в аэропорту (акт …ена 1); встреча и беседа Никсона и Киссинджера с …(акт 1, сцена 2); торжественный прием в честь аме-…ских гостей (акт 1, сцена 3); знакомство г-жи Ник-… с жизнью китайских трудящихся (акт 2, сцена 1); …ещение четой Никсон революционного балета «Жен-… красный батальон» и выступление Цзян Цин — …ронессы» всех подобных мероприятий (акт 2, сцена 2); прощальный вечер с танцами (акт 3). Этот сюжет воплощен подчеркнуто традиционными средствами: либретто изложено размеренным стихом, единицей музыкальной формы служит относительно законченная сцена или «номер», фактура вокальных партий полностью соответствует принципам бельканто, гармонический язык строго тонален. В «Н. в К.» с несколько нарочитой точностью воспроизведены жанровые условности grand opéra XIX века, где драмы человеческих отношений разворачивались на фоне крупных исторических событий, сюжеты предполагали богатое сценическое оформление, а в качестве развернутой интерлюдии непременно фигурировал балет. Обширные фрагменты музыки основаны на четко акцентированных остинатных ритмических фигурах, напоминая о минималистских корнях творчества Адамса; остинатные ритмы придают музыке механистичность, «игрушечность», подчеркивая авторскую иронию по отношению к персонажам, их мыслям и действиям, а также по отношению к оперному жанру как таковому. Вместе с тем иронический тон отнюдь не доминирует; по словам Адамса, либретто Гудмен привлекло его возможностью объединить «эпос, сатиру и пародию» с «серьезным анализом исторических, философских и даже гендерных проблем». Средствами речевой и музыкальной характеристики создаются рельефные портреты действующих лиц — самозабвенно резонерствующего Мао, открытых, простодушных, не чуждых сентиментальности Никсонов, дипломатичного Чжоу. Киссинджер и Цзян Цин наделены чертами оперных злодеев (исполнителю роли Киссинджера поручена также роль классового врага в спектакле, который смотрят Никсоны во 2-й сцене 2-го акта). Заметную роль играет хор — «глас народа», внешне верноподданного, но далеко не восторженного в своем отношении к царящим порядкам. В 3-м акте Мао, Никсон и их жены, в неофициальной обстановке не без ностальгии вспоминающие свое прошлое, предстают более многогранными личностями. Последнее слово — за Чжоу: оставшись на сцене в одиночестве после ухода обеих президентских пар, он задается вопросами о добре и зле, о глубинном смысле происшедшего. Опера завершается на тихой и неожиданно проникновенной ноте. Премьера — 22 октября 1987, Хьюстон, театр Grand Opera, дирижер Джон Де Мейн (DeMain), режиссер Селларс, хореография Марка Морриса (Morris), сценография Адриенн Лоубел (Lobel). Продолжительность актов — ок. 60, 50 и 30 минут. В качестве подготовительного эскиза к «Н. в К.» Адамс в 1985 сочинил 12-минутный оркестровый фокстрот «Председатель танцует» (The Chairman Dances, 1-е исполнение — 31 января 1986, Милуоки, дирижер *Фосс*); его темы использованы в 3-м акте.

Нильсен (Nielsen), Карл (Август) (9.6.1865, Сортелунг, — 3.10.1931, Копенгаген). Датский композитор. Происходил из глухой датской провинции. Благодаря своему отцу, деревенскому музыканту-любителю, выучился играть на скрипке, медных духовых и фп. В 1884—86 посещал Копенгагенскую консерваторию, затем брал уроки у Орлы Русенхофа (Rosenhoff, 1844—1905). Образец музыканта-самородка, с юных лет скептически относился к «типичной датской привычке сглаживать острые уг-

лы» (негативным образцом для Н. послужило творчество самого известного датского композитора XIX в. Нильса Гаде [Gade, 1817—1890], эпигона Шумана и Мендельсона) и тяготел к «более решительным ритмам и смелым гармониям». В 1889—1905 (с перерывом) играл на скрипке в Датском королевском оркестре, позднее стал его дирижером. В 1890—91 совершенствовался в Германии, во Франции и в Италии, тогда же начал писать 1-ю симфонию, отмеченную сильным влиянием Брамса.

В течение десятилетия, отделившего 1-ю симфонию Н. от 2-й (*«Четыре темперамента»*), происходило становление его индивидуального стиля, сочетающего классическую внятность и сжатость изложения с тенденцией к расширению тональности не только путем ее «хроматизации» (по следам Вагнера), но и через более активное использование элементов *модальности*. Одна из вершин этого периода – эпическая опера на библейский сюжет «Саул и Давид», в которой Н. обнаружил дар лаконичной и рельефной музыкальной обрисовки характеров. Не менее значительным достижением стала вторая и последняя опера Н., комедия «Маскарад» по одноименной пьесе датского классика XVIII в. Людвига Хольберга. Если музыка «Саула и Давида» все еще не свободна от тяжеловесного позднеромантического пафоса, то «Маскарад» весьма динамичен и изобилует изящными, запоминающимися мелодиями; в Дании эта опера пользуется непреходящей популярностью. Пристрастие Н. к «решительным ритмам и смелым гармониям» и его мастерство организации крупной, динамично развивающейся симфонической формы убедительно воплотились в 3-й симфонии (Sinfonia espansiva, т. е. «экспансивная»; подзаголовок указывает на радостное чувство полноты жизни) и Концерте для скрипки с оркестром — самом широко исполняемом опусе Н.

Между началом 1910-х и началом 1920-х музыкальный язык Н. претерпевает дальнейшую эволюцию. Его композиционные решения становятся оригинальнее и смелее. Целые произведения или отдельные части начинаются и завершаются в разных тональностях. Многие темы, в т. ч. подвергаемые полифонической разработке, подчеркнуто угловаты по своим очертаниям, изобилуют причудливыми скачками. Плавное развертывание мыслей часто прерывается неожиданными юмористическими, экстравагантными или пугающими отступлениями от наметившейся было линии изложения и вторжениями нового материала. Широко используется прием групповой полифонии — когда оркестр трактуется как группа из нескольких ансамблей, играющих в контрапункте друг с другом, причем ударным в этой полифонической ткани часто отводится роль не менее значимая, чем другим группам. Вершины этого периода — две масштабные, но не затянутые, свободные от длиннот симфонии, богатые конфликтными столкновениями и внезапными тональными и тематическими сдвигами: 4-я («Неугасимая») и 5-я. В отличие от остальных симфоний Н. (четырехчастных), 5-я состоит из двух частей, примерно равных по протяженности и разбитых на ряд контрастных эпизодов; по распространенному мнению, это лучшее произведение Н., наиболее выразительно свидетельствующее о его импульсивной и в то же время здоровой, внутренне гармоничной индивидуальности. Тем же периодом датированы более спокойные, ровные по настроению, не лишенные из… два камерно-инструментальные ансамбли (Serenvano для смешанного квинтета, Струнный квартет F… почти по-импрессионистски живописная симфо… ская поэма «Пан и Сиринга», ряд простых, мелод… песен (некоторые из них известны любому датча… кантаты и хоры к различным торжествам и музык… скольким спектаклям (примечательны стилизова… ориентальной манере оркестровые номера к пост… пьесы датского классика 1-й половины XIX в. … Эленшлегера «Аладдин»). Музыку популярного, … ченного рода, в т. ч. основанную на материале нар… песен и танцев, Н. продолжал писать почти до … жизни (колоритный поздний образец — увертюр… содия «Воображаемое путешествие на Фареры»… самых значительных опусов Н., созданных нач… 1922—23, характерен еще более своеобразный, че… жле, как бы разговорный и при этом логически не… довательный, нарочито сбивчивый стиль изложен… ковы Духовой квинтет с заключительными вариа… на тему лютеранского хорала, 6-я симфония Si… semplice («Простая» — одна из самых причудливы… тескных, насыщенных замысловатыми полиритми… ми наложениями партитур во всем наследии Н.)… церты для флейты и особенно для кларнета с орке… Последние работы Н., в т. ч. три мотета для хора … pella и Commotio для органа, выполнены в квази-… ческой полифонической манере.

В 1916—19 Н. преподавал композицию и теор… зыки в Копенгагенской консерватории (среди ег… ников — виднейшие датские музыканты XX в., му… вед и композитор Кнуд Еппесен [Jeppesen, 1892—… дирижер Могенс Вёльдике [Wöldike, 1897—1988]). … задолго до смерти был назначен ее директором … жизни почитался как первый композитор Дан… был мало известен за ее пределами. Лишь после 2-… ровой войны, а особенно после 1965 — года столе… дня рождения Н., — его музыка стала звучать от… тельно часто. «Нильсеновскому ренессансу» спос… вовали английский композитор и музыковед, … биографии Н. Роберт Симпсон (Simpson, 1921—… ряд видных дирижеров, в т. ч. *Бернстайн*, шведски… рижер Херберт Блумстед (Blomstedt, p. 1927, запис… симфонии Н. с *Сан-Францисским СО*), *Рождестве… Ярви, Чунг, Рэттл*.

Оперы: «Саул и Давид» (Saul og David), в 4 актах со… либр. Э. Кристиансена по Библии (1902, Копенгаген); … карад» (Maskarade), в 3 актах, либр. В. Андерсена по Л. … бергу (1906, Копенгаген).

Орк. муз.: Сюита для стр. соч. 1 a (1888); 1-я си… соч. 7 g (1892); 2-я симфония «Четыре темперамента» (… temperamenter) соч. 16 (1902); «Гелиос» (Helios), ув… соч. 17 (1903); «Сказочный сон» (Saga-drøm) соч. 39 … 3-я симфония Sinfonia espansiva («Экспансивная») со… сопр. и бар. соло, без слов (1911); Концерт для скр. … соч. 33 (1911); 4-я симфония «Неугасимая» (Det Undsl… соч. 29 (1916); «Пан и Сиринга» (Pan og Syrinx) соч. 49 … 5-я симфония соч. 50 (1922); 6-я симфония Sinfonia se… («Простая») (1925); Концерт для фл. с орк. (1926); «Вообр… мое путешествие на Фареры» (En fantasirejse til Færøerne).

сюдия (1927); Концерт для клар. с орк. соч. 57 (1928); ско-датские народные мелодии» (Bøhmisk-dansk folke- орк. (1928).

муз.: Hymnus amoris («Гимн любви»), кантата для сопр., , баса, хора и орк. соч. 12, сл. А. Ольрика в лат. пер. «Сон» (Søvnen), кантата для хора и орк. соч. 18, сл. нсена (1904); «Фюнская весна» (Fynsk foraar), кантата ., тен., баса, хора и орк. соч. 42, сл. А. Бернстена 3 мотета для хора a cappella соч. 55 на лат. дух. тексты нтаты и гимны на случай для хора с орк. или инстр. 13, 1900—1931); хоры a cappella.

вок. с фп.: мелодрамы, песни, в т. ч. 40 дат. песен (совме- Томасом Лаубом [Laub], 1914, 1917); 20 нар. мелодий 10 маленьких лат. песен (1924).

инстр. муз.: ранние произв.: Стр. квартет соч. 13 g (1888); нтет G (1888); Стр. квартет соч. 5 f (1890); Соната для фп. соч. 9 A (1895); Стр. квартет соч. 14 Es (1898), Стр. F соч. 44 (1906—19); Соната для скр. и фп. соч. 35 «У гроба молодого художника» (Ved en ung kunstners стр. квартет и кб. (1910); Serenata in vano («Напрасная »), клар., фаг., влт., влч., кб. (1914); Дух. квинтет (1922); Прелюдия и тема с вариациями для скр. соч. 48 Preludio e presto для скр. соч. 52 (1928); Canto serioso зная песнь») для влт. и фп. (1931).

фп.: Чакона соч. 32 (1916); Тема с вариациями соч. 40 Сюита соч. 45 (1920); 3 пьесы (1928); «Фортепианная для юношества и взрослых» (Klavermusik for små og соч. 53, 2 тетради (1929—30); др. пьесы.

орг.: 29 маленьких прелюдий соч. 51 (1929); 2 прелюдии Commotio («Смятение», 1931).

к театр. постановкам (всего 19, 1889—1931, в т. ч. к пье- еншлегера «Аладдин» [Aladdin], соч. 34, 1919, Копенга- пьесе С. Михаэлиса «Амур и Поэт» [Amor og Dikteren], 1930, Оденсе).

Levende musik (Copenhagen, 1925, рус. пер.: К. Нильсен. узыка [СПб., 2005]).

R. Simpson. Carl Nielsen: Symphonist (London, 1952, J.-L. Caron. Carl Nielsen: vie et oeuvre, 1865—1931 (Lau- 1990); D. Fanning. Nielsen // A Companion to the Sym- (London, 1993); M. Miller, ed. The Nielsen Companion n, 1994); D. Fanning. Nielsen: Symphony No. 5 (Cam- 1997); J. Lawson. Carl Nielsen (London, 1997).

сон (Nilsson), (Мерта) Биргит (17.5.1918, Вестра- , — 25.12.2005, там же). Шведская певица (сопра- Училась в Стокгольме. В 1946 дебютировала в Шведс- королевской опере (Агата). Начало международ- арьеры Н. восходит к 1951, когда она исполнила в добёрне партию Электры («Идоменей» Моцарта). кая известность пришла к Н. в сезоне 1954/55 бла- ря успешным выступлениям в *Байройте* (Эльза) и хене (Брюнгильда). С 1957 Н. регулярно пела в *Ко- Гарден*, с 1958 — в *Ла Скала*, а с 1959 — в *Метропо- опера*. Ее основным амплуа были центральные тические партии в операх Вагнера, а также Бетхо- , Верди (леди Макбет, Амелия, Аида), *Пуччини* и *руса*. В голосе Н. кристальная, холодноватая чис- тембра сочеталась с исключительной мощью и ог- ным богатством нюансов. Н. была не только выдаю- ся мастером вокального искусства, но и умным, боким музыкантом, а также сильной трагической актрисой. Все эти достоинства предопределили ее репутацию ведущего вагнеровского героического сопрано того поколения (между *Флагстад* и *Дернеш*), расцвет которого пришелся на период между серединой 1950-х и концом 1960-х. Ее величественные Изольда и Брюнгильда увековечены в нескольких записях, в т. ч. п/у *Шолти* и *Бёма*. Среди других выдающихся документов с участием Н. — «Фиделио» и «Тоска» п/у *Маазеля*, «Аида» п/у *Меты*, «*Турандот*» п/у *Лайнсдорфа*, «*Саломея*» и «*Электра*» п/у Шолти. Голос Н. впечатляюще звучал и в таких партиях, которые, казалось бы, не близки ее привычному амплуа (Донна Анна, Маршальша). Оставила сцену в 1982.

Нильсон (Nilsson), Бу (р. 1.5.1937, Шеллефтехамн). Шведский композитор. Систематического музыкального образования не получил, самостоятельно освоил новейшие техники и манеры, в т. ч. *сериализм*, *пуантилизм* и основы *электронной музыки*, в 1956 дебютировал на фестивале современной музыки в Кёльне (представил «Две пьесы» для флейты, бас-кларнета, фп. и ударных) и к концу 1950-х приобрел европейскую известность как перспективный авангардист. Для раннего творчества Н. характерны небольшие по объему композиции, в которых пластичные мелодические линии, порученные голосу или флейте, разворачиваются на изысканно инструментованном фоне с преобладанием высоких ударных (примечательна трилогия кантат 1959 года «Письмо Йёсте Освальду» [Brief an Gösta Oswald] на стихи этого шведского поэта). В 1960-х стал писать в более традиционном позднеромантическом духе, со временем начал вводить в свои партитуры элементы джаза и восточной музыки, в т. ч. мугамов; среди его наиболее значительных опусов — «Назм» (Nazm, название восточной поэтической формы) для чтеца, певцов-солистов, хора, джазового ансамбля и оркестра (все — с электронным усилением) на слова Гуннара Экелёфа (1973). Сочиняет также музыку для кино, театра и ТВ, песни; выступал как джазовый пианист. Считается одним из самых оригинальных, разносторонне одаренных и эксцентричных композиторов Скандинавии, но за пределами Швеции его музыка звучит редко.

Nobilissima visione (лат. «Достославнейшее видение»). Балет (танцевальная легенда) *Хиндемита* в 6 картинах, либретто композитора и Леонида Мясина по житию св. Франциска Ассизского (XIII в.). По своей центральной идее балет родствен более ранней опере Хиндемита «*Художник Матис*»: герои обоих произведений — люди, решившиеся порвать с мирской суетой во имя высшего призвания. Премьера — 21 июля 1938, Лондон, *Ковент-Гарден*, дирижер автор, хореография Мясина, сценография Павла Челищева. После премьеры Хиндемит составил трехчастную сюиту на основе пяти из 11 номеров балета. Части сюиты: Вступление и рондо, Марш и пастораль, Пассакалья. Первое исполнение сюиты — 13 сентября 1938, Венеция, дирижер автор. Продолжительность балета ок. 50 минут, сюиты — ок. 25 минут.

Новая венская школа (Вторая венская школа). Группа композиторов, сложившаяся в 1900-х вокруг *Шёнберга*. К Н. в. ш. принято относить первых учеников Шёнберга,

которые вслед за ним отказались от тональности и освоили атональное письмо, а затем и 12-тоновую *серийную технику* (*додекафонию*), участвовали в деятельности *Общества закрытых музыкальных исполнений* и сохраняли безусловную личную преданность своему авторитарному учителю. Самыми значительными представителями Н. в. ш. помимо Шёнберга были *Веберн* и *Берг*. Термин «Н. в. ш.» — производный от термина «Молодая венская школа», введенного в оборот в 1912 еще одним учеником Шёнберга того же поколения, *Веллесом*. Приверженцы Шёнберга, называя его школу Второй или Новой венской, подчеркивали ее преемственную связь с венской классической школой (Гайдн, Моцарт, Бетховен).

Новая простота. Условное обозначение одной из влиятельных тенденций в музыке последней четверти XX в. Н. п. в широком понимании охватывает любые формы современной реакции на усложненность *авангарда* и того, что столь же условно можно назвать поставангардным академизмом. В конце 1970-х и начале 1980-х термин «Н. п.» (нем. neue Einfachheit) широко применялся по отношению к творчеству немецких композиторов молодого поколения, которые не без влияния некоторых старших коллег (*Хенце, Раймана*) вернулись к открытой эмоциональности, элементам тонального языка и системе жанровых форм австро-немецкой позднеромантической музыки. Самый известный представитель этой локальной немецкой разновидности Н. п. — *Рим*. С гораздо большим основанием «новой простотой» может именоваться тенденция более глобального масштаба, представленная зрелым творчеством таких мастеров, как *Гурецкий, Канчели, Пярт* и *Тавенер*. Н. п. этих композиторов обнаруживает определенное сходство с т. н. репетитивной музыкой или *минимализмом* (частые многократные повторы, преобладание благозвучных тональных или модальных гармоний), однако различия между Н. п. и минимализмом значительно глубже внешних признаков сходства. Если минимализм ассимилирует элементы экзотических культур и в некоторых своих проявлениях сближается с *рок-музыкой*, то Н. п. сторонится экзотики и массовых жанров. Далее, если в типичных «репетитивных» композициях крайне ограниченное число событий растягивается на весьма длительное время, то для названных мастеров Н. п. подобные эксперименты с музыкальным временем не слишком характерны. Минимализм в общем не близок христианской духовности, тогда как в творчестве всех упомянутых представителей Н. п. прослеживается генетическая связь с традициями церковной музыки (их «простота» часто ассоциируется с простотой старинных духовных напевов). См. также *Прокофьев* (в связи с его стилистической эволюцией начала 1930-х).

«Ноктюрн» (Nocturne). Вокальный цикл *Бриттена* для тенора, 7 облигатных инструментов и струнного оркестра соч. 60 на стихи английских поэтов разных эпох, посвященные темам ночи, сна, ночных видений, в 8 частях attacca: 1. On a poet's lips I slept («У поэта на устах, как влюбленный, я дремал»[1], П. Б. Шелли); 2. Below the thunders of the upper deep («Под громами поверх… морской», А. Теннисон); 3. Encinctur'd with a tw… leaves («Зеленым стеблем опоясан», С. Т. Колр… 4. Midnight's bell goes ting, ting, ting («Полночный … кол звонит: дин-дон», Т. Мидлтон); 5. But tha… when on my bed I lay («В ту ночь, когда я прикор… ложе», У. Уордсуорт); 6. She sleeps on soft, last … («Она спит, ее дыханье ровно», У. Оуэн); 7. What … gentle than a wind in summer? («Что благостнее … летний зной?»[2], Дж. Китс); 8. When most I wink, t… mine eyes best see («Смежая веки, вижу я ост… Шекспир). Лейтмотив цикла — «убаюкивающая… ра у струнных; на ней основана вся 1-я часть, она … в интерлюдиях между частями и в коде финала. … части облигатных инструментов нет; во 2-й час… речь идет о чудовище морских глубин (стихот… «Кракен»), к струнным присоединяется фагот; … части образ прелестного отрока передается «эф… ми» звучаниями струнных и арфы; в 4-й части уп… тым в тексте колоколам и живым существам — со… совам, воронам, сверчку, котам и др. — подража… торна; мрачные видения жестокости и войны … минационной 5-й части иллюстрируются литавр… партия беспрецедентна по размаху и виртуозност… раз «спящей княжны» из 6-й части воссоздан с у… английского рожка, партия которого содержит ст… ванные ориентальные обороты; в скерцозной 7-… звучат фиоритуры флейты и кларнета; наконец, … ле — страстном любовном признании, обращен… юному другу, — объединяется весь ансамбль. С… ный в августе—сентябре 1958, цикл «Н.» впер… исполнен 16 октября того же года в Лидсе, солис… дирижер Рудольф Шварц (Schwarz, 1905—1994). … должительность — ок. 25 минут.

Ноно (Nono), Луиджи (29.1.1924, Венеция, — 8.… там же). Итальянский композитор. Учился в Вен… ской консерватории у *Малипьеро* (1941—45) и в П… ском университете, который окончил в 1946 со… нью магистра права. Свое музыкальное образ… продолжил под руководством *Мадерны* и *Шерх*… щение с этими музыкантами, а также с *Даллап*… стимулировало интерес Н. к 12-тоновой *серий*… *нике*. В 1950—60 Н. был непременным участни… них курсов новой музыки в *Дармштадте* сначала … стве слушателя, затем — одного из ведущих лекто… это время в Дармштадте прошли премьеры се… произведений. В 1952 Н. вступил в Итальянску… мунистическую партию и вскоре занял высокое … партийной иерархии. Н. воспринимал коммуни… же всего как революционную, нонконформи… идеологию, музыкальное воплощение которой … столь же революционных средств. *Авангард* он р… ривал как единственную ценную альтернативу т… жуазной культуре, а к *социалистическому реализ*… сился отрицательно, считая его «контрреволю… ным» (между тем серийная техника, предпол… равноправие всех 12 тонов, явилась, по мнению …

[1] Перевод К. Бальмонта (из поэмы «Освобожденный Прометей»).

[2] Перевод Г. Усовой (из поэмы «Сон и поэзия»).

[3] Перевод С. Маршака (Сонет 43).

нием демократизма в музыке). Разрыв Н. с талтом был обусловлен идейными причинами: с зрения Н. лидеры дармштадтского авангарда *Бу-Штокхаузен* к концу 1950-х изменили прежним ра-ным установкам и стали писать «красивую», вир-ую, внешне эффектную музыку в угоду «буржуаз-удитории. Как и подобает коммунисту, лучшими ями искусства Н. считал пролетариев. Вместе с своей музыке он никогда не делал уступок демо-ческим вкусам. Многие произведения Н. написа-тексты политического, революционного, антифа-кого содержания, однако в их музыкальном мате-ет ничего такого, что могло бы дать повод для уп-в иллюстративности или желании понравиться ому слушателю. Показательна нашумевшая в ся кантата *«Прерванная песнь»*, в которой фраг-предсмертных писем узников нацистских лаге-площены средствами изощренного многопара-ого *сериализма;* даже на фоне авангардной про-1950-х эта партитура выделяется своей эзоте-стью, «непроницаемостью». Контраст между по-ски актуальным содержанием и его абстракт-ысканно детализированным, бескомпромиссно истским музыкальным воплощением характе-ля позднейших опусов Н., в т. ч. для «сцениче-ств» «Нетерпимость 1960» и «Под жарким солн-бви» (тема первого из них — нетерпимое отно-современного Запада к иммигрантам, второго — за освобождение женщин). С начала 1960-х Н. работал в области *электронной музыки,* позднее ользовался *живой электроникой*, которой прида-льшое значение, считая ее полезной для актив-творческой восприимчивости слушателей. Время ени, отчасти идя навстречу относительно слабо овленной, непривычной к сложной новой музы-тории, Н. включал в свои партитуры едва распоз-ые цитаты из революционных песен — «Интер-ала», «Дубинушки», итальянского коммунисти-о гимна Bandiera rossa, китайского гимна «Алеет » и т. п. («Победа Герники», «Для Бастианы...», ак бродит по миру», «Под жарким солнцем люб-В некоторых, преимущественно идеологически льных, произведениях 1950—60-х («Красный », «Песня любви», «Хоры Дидоны», «Она пришла: для Сильвии», «Песни к Гиомар») прорывается посредственный лиризм, обнаруживаются экс-ные мелодии, однако для Н. это скорее исклю-, чем правило.

можно, со временем Н. осознал двусмысленность позиции непримиримого борца с т. н. капитализ-сторонника крайне левых, в т. ч. откровенно тер-ических, движений в Европе и Латинской Аме-пропагандиста идей ранних советских большевик-Мао Цзедуна, друга коммунистических лидеров в то же время любимца западной интеллектуаль-ты и преуспевающего члена демократического ства, имеющего возможность свободно разъезжать , пропагандируя свои взгляды. С середины 1970-х политическая ангажированность в его творчест-ступает место более абстрактной философской про-тике, связанной прежде всего с глубинной приро-дой звука и экзистенциальным феноменом слышания. Отныне тексты для своих произведений он черпает из высокой поэзии и философии прошлого. Поздние опусы Н., самыми значительными из которых считаются *«Фрагменты—Тишина, к Диотиме»*, «Дышащая ясность» и *«Прометей, трагедия слышания»*, предназначены для идеализированного слушателя, готового самозабвенно вслушиваться в их разреженную звуковую ткань. Трагедия слышания предстает трагедией творческого бессилия, духовного тупика, отсутствия ориентиров. Одному из своих последних произведений Н. дал многозначительное заглавие: «Нет дорог, надо идти...» (композиционная идея этой без малого 20-минутной пьесы — постоянная тембровая «перекраска» и динамическое варьирование одной и той же ноты с микрохроматическими сдвигами — не оригинальна: почти за 30 лет до Н. его соотечественник *Шельси* сделал почти то же самое в своих «Четырех пьесах [на одной ноте]»). А в одном из поздних интервью он рассуждал о духовной ситуации, когда «боги прошлого мертвы, настоящее туманно, а новые боги еще не родились» (можно предполагать, что под «богами прошлого» в данном случае имеется в виду также и коммунистическая идея, которой Н. усердно служил и крах которой ему довелось наблюдать в последние годы жизни).

Н. был женат на дочери *Шёнберга* (с 1955). Его наиболее видный ученик — *Лахенман*.

Муз. театр: «Красный плащ» (Il mantello rosso), балет с пением в 3 сценах (актах), либр. Т. Гзовской по Ф. Гарсиа Лорке (1954, Зап. Берлин); «Нетерпимость 1960» (Intolleranza 1960), сценич. действо в 2 частях, идея А. М. Рипеллино, сл. *Брехта*, П. Элюара, Маяковского, Ж.-П. Сартра и др. (1961, Венеция, 2/1974, Флоренция, под назв. «Нетерпимость 1970»); «Под жарким солнцем любви» (Al gran sole carico d'amore), сценич. действо в 2 частях, сл. Маркса, Ленина, А. Грамши, Брехта, Ф. Кастро, Че Гевары и др. (1975, Милан); «Прометей, трагедия слышания» (Prometeo, tragedia dell'ascolto) в 5 «островах» с прологом, 2 интерлюдиями и 2 стасимами, сл. Гесиода, Эсхила, Ф. Гёльдерлина, В. Беньямина в адаптации М. Каччари (1984, Венеция, 2/1985, Милан).

Др. вок. муз.: «Три эпитафии Федерико Гарсиа Лорке» (Tre epitaffi per Federico García Lorca), сопр., бар., чтец, говорящий хор, фл. и орк., сл. Ф. Гарсиа Лорки и П. Неруды (1951—53); «Песня любви» (Liebeslied), хор, уд. и арфа, сл. Н. (1954); «Победа Герники» (La victoire de Guernica), хор и орк., сл. П. Элюара (1954); «Прерванная песнь» (Il canto sospeso), сопр., м.-сопр., тен., хор и орк., сл. бойцов Сопротивления (1956); «Земля и подруга» (La terra e la compagna), сопр., тен., хор и инстр. анс., сл. Ч. Павезе (1958); «Хоры Дидоны» (Cori di Didone), хор и уд., сл. Дж. Унгаретти (1958); «Она пришла: песни для Сильвии» (Ha venido: canciones para Silvia), сопр. и 6 жен. гол., сл. А. Мачадо (1960); «Сладостным будет молчанье» (Sarà dolce tacere), 8 гол., сл. Ч. Павезе (1960); «Песни жизни и любви. На мосту Хиросимы» (Canti di vita e d'amore. Sul ponte di Hiroshima), сопр., тен. и орк., сл. разных авт. (1962); «Песни к Гиомар» (Canciones a Guiomar), сопр., жен. хор и инстр. анс., сл. А. Мачадо (1963); «Освещенная фабрика» (La fabbrica illuminata), м.-сопр. и магн., сл. Дж. Скабии и Ч. Павезе (1964); «Из итальянского дневника» (Da un diario italiano), 2 хора, сл. Дж. Скабии (1964); «Лес юн и полон жизни» (A floresta è jovem e cheja de vida), сопр., 3 чтеца, клар., бронзовые пластины и магн., сл. Дж. Пирелли и др. (1967); «Музыка-манифест № 1: Лик и мо-

ря» (Musica-manifesto no. 1: Un volto e del mare), гол. и магн. (1969); «И тогда он понял» (Y entonces comprendió), 6 жен. гол., хор, магн. и электр., сл. К. Франки и Че Гевары (1970); «Голоса, разрушающие стены» (Voci destroying muros), 4 жен. гол., говорящие гол., хор и орк., сл. Р. Люксембург, С. Санчес, Х. Сантамарии и др. (1970); «Призрак бродит по миру» (Ein Gespenst geht um in der Welt), сопр., хор и орк., сл. Маркса, С. Санчес, Х. Сантамарии и из революционных песен (1971, частично на осн. предыд. произв.); «Как волна силы и света» (Como una ola de fuerza y luz), сопр., фп., орк. и магн., сл. Х. Уаси (1972); «Мы — молодежь Вьетнама» (Siamo la gioventù del Vietnam), гол. в унисон, сл. Дж. Федеричи и из Декларации независимости Вьетнама (1973); «Дышащая ясность» (Das atmende Klarsein), хор, бас. фл. и электр., сл. Р. М. Рильке и из античной поэзии (1981); «Ио, фрагмент из „Прометея"» (Io, frammento dal Prometeo), 3 сопр., хор, бас. фл., к.-бас. клар. и электр., сл. М. Каччари (1981); «Где ты, брат?» (¿Donde estás, hermano?), 4 жен. гол. (1982); «Когда они умирают (Польский дневник № 2)» (Quando stanno morendo [Diario polacco no. 2]), 4 жен. гол., бас. фл., влч. и электр., сл. Ч. Милоша, Э. Ади, Хлебникова и Пастернака в адаптации Каччари (1982); «В честь Дьёрдя *Куртага*» (Omaggio a György Kurtág), жен. гол., фл., клар., туба и электр. (1983, 2/1986); «Горе холодным чудовищам» (Guai ai gelidi mostri), 2 жен. гол., фл., клар., туба, альт, влч., кб. и электр., сл. разных авт. в адаптации М. Каччари (1983); «Блуждающие резонансы. Цикл песен для Массимо Каччари» (Risonanze erranti. Liederzyklus a Massimo Cacciari), м.-сопр., фл., туба, 5 уд. и электр., сл. Г. Мелвилла и И. Бахман (1986); «Идущие... Аякучо» (Caminantes... Ayacucho), м.-сопр., фл., 2 хора, орг., 3 инстр. группы и электр., сл. Дж. Бруно (1987); «Разоблачить подрывную деятельность. В честь Эдмонда Жабеса» (Découvrir la subversion. Hommage à Edmond Jabès), м.-сопр., бас, чтец, фл., влт., туба и электр., сл. Жабеса (1987).

Орк. муз.: «Канонические вариации» (Variazioni canoniche) на серию из соч. 41 [*«Ода Наполеону»*] Шёнберга, кам. орк. (1950); «Композиция № 1» (Composizione no. 1, 1951); «Два выражения» (Due espressioni, 1953); «Варианты» (Varianti), скр., 3 фл., 3 клар. и стр. (1957); «Композиция № 2. Польский дневник-58» (Composizione no. 2. Diario polacco '58, 1959); «Для Бастианы „Алеет Восток"» (Per Bastiana Tai-Yang Cheng [L'oriente è rosso]), орк. и магн. (1967); «Карло Скарпе, архитектору» (A Carlo Scarpa, architetto, 1984); «Нет дорог, надо идти... Андрей Тарковский» (No hay caminos, hay que caminar... Andrei Tarkowskij), 7 инстр. групп (1987).

Др. инстр. муз.: Polifonica—monodia—ritmica, фл., клар., бас-клар., сакс., влт., фп. и уд. (1951); «Песни для 13» (Canti per 13), 9 дух. и 4 стр. (1955); «Встречи» (Incontri), 24 инстр. (1955); «...страдания ясные волны...» (...sofferte onde serene...), фп. и магн. (1976); «С Луиджи Даллапикколой» (Con Luigi Dallapiccola), 6 уд. и электр. (1979); «Фрагменты—Тишина, к Диотиме» (Fragmente—Stille, an Diotima), стр. квартет (1980), «Пьеру [Булезу]» (À Pierre), бас. фл., к.-бас. клар. и электр. (1985); Post-prae-ludium no. 1 'per Donau[eschingen]', туба и электр. (1987); «Ностальгическая утопическая даль будущего» (La lontananza nostalgica utopica futura), скр. и магн. (1988); «„Надо идти", грезя» ('Hay que caminar' soñando), 2 скр. (1989).

Магн.: «В честь Эмилио Ведовы» (Omaggio a Emilio Vedova, 1960); «Вспомни, что с тобой сделали в Освенциме» (Ricorda cose ti hanno fatto in Auschwitz, 1966, на осн. музыки к пьесе П. Вайса «Дознание» [Die Ermittlung], 1965); «Диалектический контрапункт из головы» (Contrappunto dialettico alla mente, 1968); «Музыка-манифест № 2: Не будем разменивать М... (Musica-manifesto no. 2: Non consumiamo Marx, 1969); «М... для [Дж.] Манцу» (Musiche per Manzu, 1969); «Для Па... cay» (Für Paul Dessau, 1974).

Лит.: J. Stenzl, Hrsg. Luigi Nono: Texte, Studien zu seine... (Zürich, 1975); E. H. Flammer. Politisch engagierte M... kompositorisches Problem, dargestellt am Beispiel von Lui... und Hans Werner Henze (Baden-Baden, 1981); Luigi N... Musik-Konzepte, 20 (1981); M. Cacciari, a c. di. Luigi No... Prometeo (Milano, 1984); P. Albèra, éd. Luigi Nono (Paris, ... E. Restagno, a c. di. Nono (Torino, 1987); K. Kropfinger... Komponistenportrait Luigi Nono (Berlin, 1988); O. Ko... Hrsg. Die Musik Luigi Nonos (Wien, 1991); L. Feneyrou, ed... Nono: écrits (Paris, 1993); Л. Кириллина. Луиджи Ноно // ... Зарубежная музыка, вып. 2 (М., 1995) (с приложением ... вью Н.); J. Stenzl. Luigi Nono: Monographie (Reinbek, 19...

Нордхейм — см. *Нурхейм*.

Норман (Norman), Джесси (р. 15.9.1945, Огаста, Д... жия). Американская певица (сопрано). Училась в ... в т. ч. у *Бернака*. В 1968 одержала сенсационную ... на международном *конкурсе* в Мюнхене. В 1969 ... ровала в западноберлинской *Немецкой опере* (Е... в «Тангейзере»), в 1972 — в *Ла Скала* (Аида) и *К... Гарден* (Кассандра в «Троянцах»). Густой, не сл... подвижный, но чрезвычайно богатый оттенками ... Н., с сильными и насыщенными низами, эффект... чит в партиях самых разнообразных амплуа, в т. ч. ... назначенных для меццо-сопрано; для своего амер... ского оперного дебюта (1982, Филадельфия) она ... ла роли Иокасты в *«Царе Эдипе»* и Дидоны в *«Д... Энее»*, а в 1988 записала п/у *Озавы* партию Карме... ди других оперных партий, записанных Н. на ... этапах карьеры п/у известных дирижеров. — Аль... одноименной опере Глюка, моцартовские Ар... («Мнимая садовница») и Графиня, Розина в «Ист... постоянстве» и Армида в одноименной опере Г... Леонора в «Фиделио», Эврианта в одноименной ... Вебера, вагнеровские Эльза, Зиглинда и Кундр... в «Прекрасной Елене» Оффенбаха, Пенелопа в ... именной опере Форе, штраусовские Саломея и ... на, Женщина в *«Ожидании»* Шёнберга, Юдит в ... *герцога Синяя Борода»* (большинство этих партий ... когда не исполняла на сцене). О высоких досто... Н. как многогранного музыканта и утонченного ... претатора еще более красноречиво свидетельст... работы в концертном репертуаре — партии в мес... квиемах и вокальных симфониях (в т. ч. во 2-й ... симфониях и *«Песни о земле»* Малера), Lieder Шу... Шумана, Вагнера, Брамса, Малера, *Штрауса, Бе...* кально-оркестровые опусы и песни Берлиоза, *Д... Равеля, Пуленка*. Поет также легкую и неакадем... музыку (песни для кабаре Шёнберга, песни *Ге...* популярного французского композитора *Ки...* Мишеля Леграна [Legrand, p. 1932], афроамер... спиричуэлы и др.).

Норрингтон (Norrington), сэр Роджер (Артур К... (р. 16.3.1934, Оксфорд). Английский дирижер. У... Кембридже и Королевском музыкальном колледж...

в т. ч. у *Боулта*. В 1962 основал хор им. Шютца (с — Лондонский Шютц-хор [Schütz Choir of Lon-. До 1970 выступал также как певец (тенор). В 1969— дучи музыкальным руководителем оперной труп-Kent Opera, исполнил ок. 40 произведений XVII— ., от Монтеверди до Верди, *Бриттена* и *Типпетта*. основал оркестр Лондонские классические ис-ители (London Classical Players), с которым испол-узыку композиторов классицизма и романтизма струментах соответствующей эпохи и со скрупу-м учетом исторических данных о музыкальной ке XVIII—XIX вв. Осуществленные Н. и его ор-ом записи «Волшебной флейты» Моцарта, «Со-ия мира» и ряда симфоний Гайдна, всех симфо-ертюр и концертов Бетховена, «Фантастической онии» Берлиоза, произведений Шумана, Брукне-стаины, Брамса заметно корректируют сложив-представления об этой широко известной музы-, местами весьма неожиданно звучат симфонии на, в которых Н., первым среди дирижеров XX в., тся точно соблюдать авторские метрономиче-казания; непривычен и сам звук оркестра Н. — , светлый, чуть пронзительный, начисто лишен-омументальности. В 1997 Лондонские классиче-сполнители влились в *Оркестр Века Просвещения*. же году Н. возглавил зальцбургский оркестр ta Academica, год спустя — также СО Штуттгарт-адио. Широко гастролирует как оперный и сим-еский дирижер.

Опера *Шостаковича* в 3 актах с эпилогом (10 кар-), соч. 15, либретто композитора, Григория Ионис-ксандра Прейса и Евгения Замятина по одно-ой «петербургской повести» Гоголя. Создавалась в 1927 — первой половине 1928 (завершена в июне). ументована для камерного оркестра с одинарным ом духовых, расширенным составом ударных, дву-фами, фп., четырьмя домрами и двумя балалайка-Н.» — самая радикальная по языку партитура моло-Шостаковича, изобилующая такими экстравагант-риемами, как пение и игра в крайних регистрах, нистические звукоподражания, внезапные пере-от простой трезвучной тональности к радикальной ности и обратно, фрагменты нарочито запутан-вази-алеаторической фактуры, пародийные цита-илистически чужеродные вкрапления с «фальши-нотами, появляющиеся в самых, казалось бы, не-щих контекстах, и т. п. Один из антрактов (между 3-й картинами 1-го акта, иллюстрирующий погоню ейских за подозреваемым в краже носа цирюльни-Иваном Яковлевичем) предназначен для ансамбля х без определенной высоты звука (этот эпизод жительностью ок. 3 минут — один из первых в ев-ской музыке относительно законченных фрагмен-одних ударных).

ранив значительную часть текста повести, либ-сты вмонтировали в него фразы из других произ-ий Гоголя, а также Достоевского и украинского ка Ивана Котляревского. В отличие от гоголев-оригинала, опера содержит отчетливо выражен-мотив преследования, унижения и избиения жерт-вы, в функции которой по ходу действия выступают разные персонажи, в т. ч. третируемый женой и преследуемый полицией цирюльник (1-я картина, антракт для ударных), затем Нос, избиваемый разъяренной толпой (7-я картина), а позднее и сама толпа, разгоняемая полицией (интермедия перед 9-й картиной). Музыкальное решение всех подобных фрагментов подчеркнуто примитивно, поскольку основывается на многократном механическом повторении коротких элементарных фигур. На фоне остальной музыки оперы стилистически выделяется оркестровая интерлюдия между 5-й и 6-й картинами, выполненная в форме фугато с соблюдением академических правил; в контексте целого она играет роль поэтического комментария, подтверждающего существование высоких и незыблемых ценностей посреди стихии жестокости и абсурда.

Первое исполнение сюиты из «Н.» (7 фрагментов для тенора, баритона и оркестра соч. 15a) состоялось 25 ноября 1928 в Москве п/у Николая Малько. Вся опера в концертном исполнении впервые прозвучала в Ленинграде 16 июля 1929, дирижер *Самосуд*. Сценическая премьера — 18 января 1930 в ленинградском Малом оперном театре (МАЛЕГОТ), дирижер Самосуд, режиссер Николай Смолич, художник Владимир Дмитриев. Опера сошла с репертуара год спустя, выдержав 16 представлений. Критика сталинской эпохи настойчиво поддерживала образ первой оперы Шостаковича как воплощения самых пагубных крайностей мелкобуржуазного «современничества» в еще неокрепшей советской музыкальной культуре 1920-х. Сенсационному возобновлению «Н.» в СССР (Москва, Камерный музыкальный театр, 1974, дирижер *Рождественский*, режиссер Борис Покровский) предшествовал ряд постановок в театрах Италии, ФРГ, ГДР и Чехословакии. Продолжительность звучания музыки — ок. 1 часа 40 минут; почти половина этого времени приходится на 3-й акт и эпилог (картины 7—10).

«Ночи в садах Испании» (Noches en los jardines de España). Симфонические впечатления для фп. с оркестром *Фалья*, в 3 частях: «В Хенералифе» (En el Generalife: Allegretto tranquillo e misterioso); «Далекий танец» (Danza lejana: Allegretto giusto); «В садах на горных склонах близ Кордовы» (En los jardines de la Sierra de Córdoba: Vivo). Начатое в 1909, произведение первоначально задумывалось как цикл ноктюрнов для фп. соло, однако по рекомендации *Виньеса* Фалья переработал материал этих пьес в своего рода импрессионистский фортепианный концерт, рисующий пейзажи юга Испании, с неизбежными реминисценциями фламенко (фригийский лад, подражание гитарным наигрышам). Партитура была завершена летом 1915, посвящена Виньесу. Первое исполнение — 9 апреля 1916, Мадрид, Королевский театр, солист Хосе Кубилес (Cubiles, 1894—1971), Мадридский СО, дирижер Эприке Фернандес Арбос (Arbós, 1863—1939). Продолжительность — 23—25 минут.

«Ночной Гаспар» (Gaspard de la nuit). Триптих фортепианных пьес *Равеля*, созданный в 1908 по стихотворениям в прозе из одноименной книги французского романтика Алоизия Бертрана (Aloysius Bertrand, 1807—1841),

где «ночным Гаспаром» (исходя из этимологии имени — «хранителем ночных сокровищ») эвфемистически назван дьявол. Открывающая цикл «Ундина» (Ondine) — последний в творчестве Равеля (после *«Игр воды»* и «Лодки в океане» из *«Зеркал»*) образец импрессионистского фортепианного письма, живописующего изменчивую водную стихию. Стержнем срединной пьесы, озаглавленной «Виселица» (Le gibet) и выдержанной в крайне медленном темпе и динамике pianissimo, служит тон b^1/ais^1, повторяющийся 153 раза (обычно в октаву с b/ais) в остинатном синкопированном ритме, иллюстрируя упомянутый в стихотворении Бертрана колокольный звон («колокол звонит у городских стен, закат заливает кровью остов повешенного»). Финал, «Скарбо» (Scarbo, французское название домового), масштабнее и виртуознее обеих предыдущих пьес: по словам Равеля, в «Скарбо» он подражал романтическому пианизму, стремясь написать нечто еще более сложное для исполнения, чем «Исламей» Балакирева. «Ундина» и «Виселица» длятся по 5—7, «Скарбо» — ок. 10 минут. Первое исполнение — 9 января 1909, Париж, *Виньес*.

Нурхейм (Nordheim), Арне (р. 20.6.1931, Ларвик). Норвежский композитор. В 1948—52 был студентом Консерватории Осло по классу органа, позднее учился композиции в Копенгагене, в т. ч. у *Хольмбу*, изучал *конкретную музыку* в Париже (1955) и *электронную музыку* в Билтховене (1959). Одним из первых среди норвежских композиторов решился порвать с национально-романтической традицией, освященной именем Грига. Первый значительный опус Н., Струнный квартет (1956), отмечен влиянием *Бартока, Малера, Берга*. Во 2-й половине 1950-х космополитическая ориентация естественным образом привела Н. к отказу от тональности, к сложному, детализированному инструментальному и ансамблевому письму, а позднее и к широкому использованию электроники; вместе с тем *серийная техника, пуантилизм* и любые формы абстрактного звукового экспериментирования остались ему чужды. Разнообразное в жанровом отношении творчество Н. одушевлено гуманистическими и религиозными идеями и тесно связано с общеевропейской культурной традицией: значительная часть вокальных произведений Н. создана на библейские тексты и на стихи выдающихся поэтов разных стран и эпох, нередко объединенные в рамках одной партитуры. Примерно со 2-й половины 1970-х роль мелодического начала в музыке Н. возрастает, фактура становится более прозрачной, общий тон музыки — более «коммуникабельным», открыто экспрессивным (характерен одночастный виолончельный концерт Tenebrae, написанный для *Ростроповича* под впечатлением от романа Т. *Манна* «Доктор Фаустус»). Тем не менее Н. далек от *полистилистики* и лишь условно может быть причислен к *неоромантизму*. Заглавие одного из его сравнительно поздних оркестровых произведений, «Монолит», показательно для творчества Н. в целом: едва ли не каждая крупная партитура Н. стилистически однородна и строится как прочное, внутренне спаянное целое, «монолитность» которого поддерживается плотно организованной системой тематических связей. Название другого масштабного оркестрового опуса того же периода, «Магма», указывает на свойственную Н. [illegible] медленного развертывания музыкальной ткани, [illegible] которой осуществляется напряженное взаимоде[illegible] слоев, неоднородных по мотивному составу и рит[illegible] скому наполнению.

В 1974 Н. возглавил Ассоциацию норвежски[illegible] позиторов, а с начала 1980-х фактически выпо[illegible] функции государственного композитора Норве[illegible] задачи Н. входит сочинение музыки к торжеств[illegible] церемониям; одной из его самых значительных [illegible] стала монументальная оратория «Нидарос», посв[illegible] ная 1000-летию Тронхейма (Нидарос — истори[illegible] название этого города).

Для театра: «Катарсис» (Katharsis), балет (1962); «С[illegible] (Favola), муз. для 2 певцов, 10 танцоров, орк. и магн.[illegible] «Ариадна» (Ariadne), балет по Овидию (1977); «Бур[illegible] Tempest), балет по Шекспиру, с солирующими сопр.[illegible] (1979); «Баллада снов» (Draumkvedet), муз. драма по м[illegible] ср.-век. норв. эпоса (1994); муз. к спект.

Вок. муз.: «Вечерняя земля» (Aftonland), сопр. и ка[illegible] сл. П. Лагерквиста (1957); «Эхо» (Eco), сопр., дет. и с[illegible] ры, орк., сл. С. Квазимодо (1968); «Утренний рага» ([illegible] raga), гол., дер. фл., сакс., гит., кб., уд. (1973); «Со[illegible] сплетение» (Solar Plexus), гол., сакс., фп. и орг., уд.[illegible] Doria («Дар»), тен. и орк., сл. Э. Паунда (1975); To One[illegible] тен. и арфа, сл. его же (1975); «Не бойся» (Be Not Afeard)[illegible] бар., кам. анс., магн., сл. Шекспира из «Бури» (1977); «[illegible] ной» (Tempora noctis), сопр., м.-сопр., орк., магн., сл[illegible] дия (1979); «Первая бабочка» (Den første sommerfugl),[illegible] арфа, сл. Х. Вергелана (1982); «Истинный лес» (W[illegible] Wald), сопр., влч., хор, орк., сл. Р. М. Рильке и из К[illegible] (1983); Aurora, 4 гол., кроталы, магн., сл. из Пс. 139 [illegible] Данте (1983); «Царь грядет» (Venit Rex), смеш. хор, ду[illegible] симф. орк., орг., колокола (1983); Klokkesong, к.-тен.[illegible] сансные инстр., хор, перк. колокола (1984); «Три пла[illegible] lamentationes), текст Плача пророка Иеремии, хор а [illegible] (1985); «Музыка к двум фрагментам „Музыки" Шелл[illegible] to Two Fragments of Music by Shelley), 4 жен. го[illegible] Acantus firmus, джаз. вокалист, норв. скр. хардингфе[illegible] (1987); «Моя песня» (La mia canzone), сопр., фп. и уд.,[illegible] рарки (1987); «Три голоса» (Tre voci), сопр. и 6 инстр.,[illegible] рарки, Дж. Бруно и Дж. Унгаретти (1988, ред. для сопр.[illegible] орк. 1999); «Волшебный остров» (Magic Island), со[illegible] кам. анс., магн. (1992, новая ред. «Не бойся» [1977]); [illegible] песня» (Cada canción), дет. и смеш. хоры, орк., сл. [illegible] Лорки (1994); «Не кричите» (Non gridate), сопр., хор,[illegible] Дж. Унгаретти (1995); Confutatis, сопр., хор и орк. (199[illegible] дарос» (Nidaros), оратория для 6 певцов-солистов, [illegible] дет. и смеш. хоров, орк. и электроники, сл. П.-Х.[illegible] (1997); Heilt stille, 2 песни для сопр. и влч., сл. Т. Весо[illegible] «Рондо для тени» (Rondo for a Shadow), сопр. и ск[illegible] «Пять криптофоний» (5 Kryptofonier), сопр., уд. и син[illegible]

Орк. муз.: «Некролог» (Nachruf), стр. (1956, 2/1975[illegible] нона» (Canzona, 1960); «Эпитафия» (Epitaffio), с маг[illegible] «Плавание» (Floating, 1970); «Весенний расцвет» (G[illegible] 1973); «Колея» (Spur), акрд. и орк. (1975); Tenebrae [illegible] ки»), влч. и орк. (1982); «Бумеранг» (Boomerang), гоб[illegible] орк. (1985); «Свидание» (Rendezvous), стр. (1986, на о[illegible] квартета, 1956); «Призыв и сигналы» (Recall and Signal[illegible] уд. (1986); Varder, не менее 8 труб и орк. (1986); [illegible] (Magma, 1988); «Монолит» (Monolith, 1990); «Про[illegible]

…), стр. и уд. с колокольными звучаниями, памяти *Лютос…* (1994); Концерт для скр. с орк. (1996); Fonos, трбн. и … (2003); сюиты из балетов.

…**стр. муз.:** Epigram, стр. квартет (1955); Стр. квартет …; Partita I, альт, клав., уд. (1963); Response I, уд. (1 ис… и магн. (1966); «Сигналы» (Signaler), акрд., эл.-гит., уд. …; Coloraziome, орг. Хаммонда и уд. с электронной задерж…ка (1968); Response II, уд. (1 исполн.) и магн. (1968); …II, эл.-гит. (1969); «Слушай» (Listen), фп. (1971); Dino…, акрд. и магн. (1971); «Охота на Снарка» (The Hunting of …k), трбн. (1975); Response III, орг., уд. (2 исполн.), магн. …; Response IV, уд. (4 исполн.) и магн. (1978); Canto, влч., …окола (1978); Clamavi, влч. (1981); Partita, 6 кб. (1982); …für Paul, скр. с электр. задержкой звука (1985); «Вспыш…shing), акрд. (1985); Tractatus, фл. и кам. анс. (1987); …шение Снарка» (The Return of the Snark), трбн. и магн. …; Duplex, скр. и альт (1991); Сюита, влч. (1996); «Три …» (Three Stanzas), кб. (1998); «Разлом» (Fracture), альт …; «Пять стадий» (Five Stages), стр. квартет (2001); Nord…, трбн., уд. и магн. или компакт-диск (2007); Gong-Do, … и магн. или компакт-диск (2007).

…**тр. муз.:** Warszawa (1968); Solitaire (1968); Lux et tenebrae …; Pace (1970); прикл. муз.

…йоркский филармонический оркестр (New York Phil…nic Orchestra). Американский оркестр, основан в … Среди главных дирижеров — *Дамрош* (1902—03), …ов (1906—09), *Малер* (1909—11). В 1920-х в ор…лились другие коллективы, в т. ч. Нью-Йоркский …ew York Symphony Orchestra; с 1928 оркестр офи…но именовался Philharmonic-Symphony Society …tra). Обновленным оркестром руководили *Мен…* (1922—30), *Тосканини* (1928—36), *Барбиролли* …—41), *Родзинский* (1943—47), *Вальтер* (1947—49), …ский (1949—50), *Митропулос* (1949—58), *Бернс…* (1958—69), *Сэлл* (1969—70), *Булез* (1971—77), *Ме…* (1978—91), *Мазур* (1991—2002). Главный дирижер с … — *Маазель*. В 2009 его сменил Алан Гилберт (Gil…, р. 1967).

…ррроу (Нанкарроу, Нанкэрроу, Nancarrow), (Сэ… Конлон (27.10.1912, Тексаркана, Арканзас, — …997, Мехико). Американский и мексиканский ком…ор. В 1929—32 учился в музыкальном колледже …иннати. В 1933—36 брал уроки композиции у …ра Пистона (Piston, 1894—1976), Н. *Слонимского* и … в Бостоне. Выступал как джазовый трубач. Под …ем джаза и *«Весны священной»* Стравинского заин…ался возможностями обогащения ритмического … музыки, однако его первые опыты в этом направ… натолкнулись на неспособность исполнителей …извести его замысловатые ритмические схемы. В …—39 воевал в Испании на стороне республиканцев. …возвращении в США в наказание за принадлежность …мунистической партии был лишен паспорта и в …мигрировал в Мексику, где долгие годы жил в от…льной изоляции. Свыше 40 лет (ок. 1948—92) со… только этюды для механического «самоиграющего …анино (англ. player piano) — устройства, автомати… воспроизводящего музыку, записанную на перфо…анной бумажной ленте (отношения звуков по вы…соте и длительности кодируются в конфигурации отверстий на ленте). Обратиться к этому устарелому и трудоемкому инструменту Н. побудила книга *Кауэлла* о новых средствах музыки (опубл. 1930), в которой отмечено, что механическое пианино может быть полезно при реализации сложных ритмических отношений.

Всего Н. создал ок. 50 этюдов продолжительностью, как правило, не больше 5—7 минут (среди сравнительно масштабных этюдов — несколько многочастных). Их нумерация лишь приблизительно соответствует хронологии. Ранние этюды тональны или модальны, часто основаны на интонациях и ритмах *блюза, буги-вуги,* испанской или латиноамериканской музыки; фоном для полиритмических наложений в таких этюдах служит сквозная остинатная линия. Некоторые из них отличаются от обычной джазовой фортепианной музыки лишь чрезвычайно быстрым темпом, практически недосягаемым в живом исполнении (в таких этюдах Н. развивал технические достижения джазовых виртуозов Эрла *Хайнса* и Арта *Тэйтума*). Более поздние этюды абстрактнее по стилю (лишь в этюдах последней группы [после № 42] вновь появляются джазовые и испанские мотивы), основаны на технике изоритмии или (чаще) канона, причем голоса полифонической ткани, как правило, движутся в разных темпах. Со временем эксперименты Н. с подобного рода «темповыми диссонансами» становились все более и более изощренными. Во многих этюдах, начиная примерно с № 17, соотношения темпов носят исключительно сложный, иногда иррациональный характер. Так, в этюде № 40 это соотношение представляет собой дробь с числом e (ок. 2,72) в числителе и числом π (ок. 3,14) в знаменателе, а в 12-голосном этюде № 37 соотношение темпов изоморфно соотношению частот в хроматической гамме чистого строя. Н. широко использует возможности механического пианино для точного расчета ускорений, замедлений, rubato и для воспроизведения недоступных пианисту аккордов, арпеджо, glissandi, трелей, скачков и т. д. Компьютерная точность расчета отнюдь не мешает этюдам Н. быть живой, энергичной и увлекательной музыкой. До середины 1970-х творчество Н. было малоизвестно, хотя *Картер* писал о его опытах еще в 1950-х и тогда же под влиянием Н. разработал собственную технику метрической или темповой модуляции. Первая пластинка с этюдами Н., появившаяся в 1969, прошла почти незамеченной; подлинное открытие его музыки в международном масштабе состоялось десятилетие спустя. *Лигети,* чьи этюды для фп. отмечены влиянием Н., назвал его пьесы для механического пианино «величайшим открытием» в музыке XX в. после *Веберна* и *Айвза:* «эта музыка в высшей степени оригинальна, привлекательна, конструктивно совершенна и в то же время эмоциональна». В 1980-х Н. вернулся к сочинению для обычных инструментов (3-й струнный квартет, 2-е трио для гобоя, фагота и фп. и др.). На склоне лет удостоился нескольких престижных премий. Некоторые этюды Н. были аранжированы для различных инструментальных составов; относительно часто звучат обработки для камерного ансамбля, которые с согласия Нэнкэрроу и по его указаниям выполнил пианист и композитор Айвар Микашов (Mikhashoff, 1941—1993).

Для обычных инстр.: Сарабанда и скерцо, гоб., фаг., фп. (1930); Блюз, фп. (1935); Прелюдия, фп. (1935); Токката, скр. и фп. (1935); Септет (1940); Сонатина, фп. (1941); 3 двухголосных этюда, фп. (начало 1940-х); 1-е трио, клар., фаг., фп. (1942); 1-я пьеса, мал. орк. (1943); 1-й стр. квартет (1945); 2-й стр. квартет (конец 1940-х, неоконч.); «Танго?» (Tango?), фп. (1983); 2-я пьеса, мал. орк. (1985); 3-й стр. квартет (1987); 2 канона для Урсулы, фп. (1989); 2-е трио, гоб., фаг., фп. (1991).

Для механич. пианино: этюды № 1—51 (ок. 1948 -92; некоторые этюды состоят из неск. пьес; № 38 и 39 идентичны № 43 и 48; № 40, 41, 44 и 48 — для 2 механич. пианино); «Для Ёко» (For Yoko, 1990); «Изобретение № 1» (Contraption no. 1) для подгот. фп., управляемого с помощью компьютера (1993).

Лит.: K. Gann. The Music of Conlon Nancarrow (Cambridge, MA, 1995); Е. Дубинец. Made in the USA: Музыка — это все, что звучит вокруг (М., 2006).

Нэш-ансамбль (Nash Ensemble). Британский камер
ансамбль смешанного состава: духовой и струн
квинтеты, арфа, фп., ударные. Назван в честь из
ного лондонского архитектора Джона Нэша (17
1835). Существует с 1964; основательница и худо
венный руководитель — кларнетистка Амелия
ман (Freedman). Исключительно гибкий, динам
и многогранный коллектив высококлассных сол
исполняет музыку всевозможных стилей, от в
классики до *авангарда*, предназначенную для
сочетаний упомянутых инструментов, в т. ч. с в
ными и добавочными инструментальными парт
Первым исполнил произведения *Бёртуисла*, П. М
виса, *Харви*, *Тавенера*, *Мак-Миллана*, *Тёрнейджа*
гих современных композиторов, преимущественно
танских.

О

(Ohana), Морис (по уточненным данным, 12.6.1913, анка, — 13.11.1992, Париж). Французский ком-ор испанского происхождения. Первоначальное альное образование получил в Испании и в Гас-. в 1932 поселился в Париже, где помимо игры на обучался основам архитектуры. В 1936—39 концер-ал как пианист во Франции и в сопредельных х. В 1937—40 — студент парижского учебного за-я Schola cantorum по классу композиции Дани-езюра (Daniel-Lesur, 1908—2002), члена *Молодой и*. В 1940—44 воевал под знаменами британской , затем продолжил учебу в римской Академии Чечилия у *Казеллы*. В 1946 вернулся в Париж, где е дебютировал как автор вокальной, театральной струментальной музыки и основал группу незави-композиторов «Зодиак» (Zodiaque). В период ей моды на *серийную технику* проявил себя про-ком умозрительных систем и декларировал при-нность «органическому» музыкальному языку, ошемуся на архаическую церковную монодию и лор. Широкую известность принесло О. его пер-рупное произведение — оратория на стихи Ф. Гар-Лорки «Плач по Игнасио Санчесу Мехиасу» (из-ому тореадору), отмеченная влиянием *Фальи* и ан-лийского грудного пения (канте хондо [cante jon-. Испанские мотивы присутствуют и в ряде более их опусов О., вплоть до одночастного виолончель-концерта «Кольцо Тамарита», также вдохновлен-поэзией Гарсиа Лорки, и оперы «Селестина» аня») по трагикомедии драматурга XV в. Фернан-Рохаса. Однако в целом творчество О. принадле-французской традиции. Вслед за *Дебюсси* О. тяготел сканной и красочной гармонии с элементами *мо-ости*, которые местами придают его музыке архаи-й оттенок. Подобно *Мессиану*, О. был увлечен му-й и культурой неевропейских стран и для воссозда-экзотического колорита охотно пользовался тем-и разнообразнейших ударных, остинатными рит-. полиритмическими наложениями, необычными приемами инструментального и вокального звукоизвлечения; к числу наиболее ярких «экзотических» опусов О. принадлежат «Четыре хореографических этюда» для 6 ударников, монодрама «Три сказки почтенного цветка» по мотивам японского театра Но и Avoaha — последнее произведение О., основанное на архаическом афрокубинском боевом ритуале. Одна из самых заметных особенностей музыки О. — широкое применение *микрохроматических интервалов*, равных 1/3 тона (его излюбленный прием — «контрапункт» микрохроматической и равномерно темперированной музыки). В партитурах О. нередко фигурируют щипковые инструменты его собственного изобретения — настроенная по третьим частям тона цитра и 10-струнная гитара.

Осн. вок. произв.: «Плач по Игнасио Санчесу Мехиасу» (Llanto por Ignacio Sánchez Mejías), оратория, бар., чтец, жен. хор и орк., сл. Ф. Гарсиа Лорки (1950); «Песнопения» (Cantigas) на осн. монодий Альфонса X (XIII в.), дискант, 2 жен. гол., хор, фп., дух. и уд., сл. исп. поэтов XV—XVI вв. (1954); «Повествование о нулевом годе» (Récit de l'an zéro), оратория, тен., бас, дискант, чтец, кам. хор и кам. орк., сл. Ж. Шеаде (1959); «Гробница Клода Дебюсси» (Tombeau de Claude Debussy), сопр., фп., цитра и кам. орк. (1962); «Силлабарий для Федры» (Syllabaire pour Phèdre), кам. опера в 6 разделах, сопр., м.-сопр., 2 чтеца, кам. хор и 8 инструменталистов, сл. Р. Клюзеля и О. по Еврипиду (1967); «Крики» (Cris), хор a cappella (1968); «Сивилла» (Sibylle), сопр., уд. и маги. (1968); «Поток» (Stream), бас и стр. трио (1970); «Аутодафе» (Auto-da-fé), сценич. кантата, к.-а., бар., бас, хор и орк. (без стр.), сл. О. (1971); «Служба оракулов» (Office des oracles), 4 жен. гол., 2 хора и инстр. анс., сл. О. (1974); «Лилия мадригалов» (Lys de madrigaux), 4 жен. гол., жен. хор, орг., уд., цитра и фп., сл. О. (1976); Месса, 2 жен. гол., 2 хора и инстр. анс. (1976); «Три сказки почтенного цветка» (Trois contes de l'honorable fleur), муз.-театр. предст., сопр. и инстр. анс., либр. О. Марсель (1978); Lux Noctis — Dies solis («Свет ночи — День солнца»), 4 хора, 2 орг. и уд., сл. Катулла и анон. (1983—88); «Лебединая песня» (Swan Song), хор a cappella, сл. О. по П. Ронсару (1988); «Селестина» (La Célestine), опера в 2 актах, либр. О. Марсель и О. по Ф. де Рохасу (1988,

Париж); «Гробница Луизы Лабе» (Tombeau de Louize Labé), хор a cappella, сл. Лабе (1990); «Ночь Пушкина» (Nuit de Pouchkine), к.-тен., кам. хор и виола да гамба (1990); Avoaha, хор, 2 фп. и уд., сл. из афрокубинского фольклора (1991).

Осн. орк. произв.: «Три графики» (Trois graphiques), гит., уд. (4 исполн.) и орк. (1950—57); Synaxis («Собрание [верующих]»), 2 фп., уд. (4 исполн.) и орк. (1965); «Шифры» (Chiffres), клав. и кам. орк. (1968); Silenciaire, уд. (6 исполн.) и стр. орк. (1969); T'Harân-Ngô, орк. (1974); «Кольцо Тамарита» (Anneau du Tamarit), концерт для влч. с орк. по Ф. Гарсиа Лорке (1976); «Книга чудес» (Livre des prodiges), орк. (1979); «Крипта» (Crypt), стр. орк. (1980); Концерт для фп. с орк. (1981); «В темных и синих тонах» (In Dark and Blue), 2-й концерт для влч. с орк. (1990).

Осн. произв. для 1—8 инстр.: «Монодическая сонатина» (Sonatine monodique), фп. (1945); 3 каприса, фп. (1944—54); «Четыре хореографических этюда» (Quatre études chorégraphiques), балет для 6 ударников (1955, пост. 1963, Страсбург); Tiento, гит. или клав. (1957); 4 импровизации, фл. (1960); «Куранты для часов дня и ночи» (Carillons pour les heures du jour et de la nuit), клав. (1960); 5 секвенций, стр. квартет (1963); «Если рассветет...» (Si le jour paraît...), 10-стр. гит. (1964); «Знаки» (Signes), фл., 2 цитры, фп. и уд. (4 исполнителя) (1965); «Невмы» (Neumes), гоб. и фп. (1965); Sorôn-Ngô, 2 фп. (1970); Syrtes, влч. и фп. (1970); Sarc, гоб. (1972); 24 прелюдии, фп. (1973); Sacral d'Ilx, гоб., влт. и клав. (1975); Noctuaire, влч. и фп. (1976); Satyres, 2 фл. (1976); 2-й стр. квартет (1980); «Лунный циферблат» (Cadran lunaire), 10-стр. гит. (1982); «Двенадцать этюдов интерпретации» (12 études d'interprétation), фп., № 11 и 12 с уд. (1982—85); 2 пьесы для клав. (1983); Kyrris, гоб., альт, кб., фп. (1985); «Аноним, XX в.» (Anonyme XXème siècle), 2 гит. (1988); 3-й стр. квартет Sorgin-Ngô (1989); «Закатные танцы» (Sundown Dances), балет для 7 инструменталистов (1991, Вашингтон); So Tango, клав. (1991).

Муз. к театр. спект. и радиопостановкам, балеты.

Лит.: C. Prost, dir. Maurice Ohana: miroirs de l'oeuvre // Revue musicale, 391—393 (1986); F. Deval et J. Roy, dirs. Maurice Ohana: le musicien du soleil // Monde de la musique, 2 (Paris, 1994); C. Rae. The Music of Maurice Ohana (London, 2000).

Оборин, Лев Николаевич (11.9.1907, Москва, — 5.1.1974, там же). Русский советский пианист. Учился у *Игумнова* в Московской консерватории (1921—26), там же преподавал с 1930 (среди учеников — Б. *Чайковский, Ашкенази,* Тигран Алиханов [р. 1943]). В 1927 стал лауреатом 1-й премии Шопеновского *конкурса* в Варшаве (это была первая победа советского исполнителя на международном конкурсе). В репертуаре О. фигурировали композиторы разных эпох, от Моцарта до *Шостаковича;* О. первым исполнил Концерт *Хачатуряна* и ряд других произведений советских композиторов. Играл в ансамблях, в т. ч. с *Ойстрахом* и виолончелистом Святославом Кнушевицким (1908—1963). Его интерпретации Бетховена, Шопена, Чайковского, сохранившиеся в сравнительно немногочисленных записях, стильны, но не особенно оригинальны. Большей художественной ценностью обладают записи О.-ансамблиста, прежде всего классический комплект скрипичных сонат Бетховена с Ойстрахом (1962).

Образцова, Елена Васильевна (р. 7.7.1937, Ленинград, ныне Санкт-Петербург). Русская певица (меццо-сопрано). Училась в Ленинградской консерватории, брала уроки у *Вишневской.* С 1964 — солистка *Большого театра.* Победительница 4-го международного *конкурса* им. [illegible] ковского (1970). Пела в США (с 1975), *Ла Скала* (с [illegible]) других крупных оперных центрах. Голос густого, со[illegible] го тембра (но не без резких нот, особенно при пере[illegible] между регистрами) и яркие сценические данные [illegible] несли О. большой успех в русском репертуаре (Ма[illegible] Мнишек, Марфа из «Хованщины», Графиня из «Пи[illegible] вой дамы», Любаша, несколько партий из опер [illegible] *кофьева* и др.) и в таких ролях, как Азучена, Ули[illegible] Эболи, Кармен, Далила, Шарлотта, Сантуцца.[illegible] также романсы и песни на разных языках, партии [illegible] татах и ораториях. Лучшие записи О. были сдел[illegible] конце 1970-х и начале 1980-х, в т. ч. п/у таких ди[illegible] ров, как *Караян* («Трубадур»), К. *Клайбер* («Кар[illegible] *Аббадо* (несколько опер Верди и «*Александр Не*[illegible] Прокофьева), *Баренбойм* («Самсон и Далила»), [illegible] Ференчик (Ferencsik, 1907—1984) («*Замок герцога* [illegible] *Борода*» с *Нестеренко*). В 2007—08 — художеств[illegible] руководитель санкт-петербургского Театра опер[illegible] лета им. Мусоргского (Михайловского театра).

«Образы» (Images). Название двух тетрадей пьес д[illegible] и цикла из трех оркестровых произведений *Деб*[illegible] Первая тетрадь «О.» для фп. (1905) включает пьес[illegible] ражения в воде» (Reflets dans l'eau), «Посвящение [illegible] (Hommage à Rameau) и «Движение» (Mouvement[illegible] рая тетрадь (1907) — пьесы «Колокола сквозь л[illegible] (Cloches à travers les feuilles), «И луна нисходит на [illegible] шенный храм» (Et la lune descend sur le temple qui [illegible] «Золотые рыбки» (Poissons d'or). В обеих тетрад[illegible] вые две пьесы выдержаны в спокойных темпах, [illegible] тья — в подвижном; в обеих срединных пьесах по[illegible] нут архаический элемент (жанр «Посвящения Ра[illegible] сарабанда). Первая пьеса 1-й тетради и нечетные [illegible] 2-й — характернейшие образцы пейзажного им[illegible] сионистского письма с обильной педалью, «ара[illegible] ми» из мелких нот, мягкими неразрешенными [illegible] нансами. В «Движениях» преобладает равном[illegible] ритм триолей шестнадцатых (ближайший жан[illegible] аналог — токката). Вторая тетрадь в целом техни[illegible] сложнее и изощреннее 1-й, все ее пьесы выпис[illegible] трех нотоносцах. Обе тетради впервые публично [illegible] нил *Виньес* (Париж, 3 марта 1906 и 21 февраля [illegible] Продолжительность каждого «триптиха» — ок. 15 [illegible] (срединные пьесы несколько длиннее крайних).

В «О.» для оркестра — «Иберии» (Ibéria, 1905[illegible] «Весенних хороводах» (Rondes de printemps, 1909) и [illegible] гах» (Gigues, 1912) — запечатлены музыкальные [illegible] реты», соответственно, Испании, Франции и Бри[illegible] Самое объемистое произведение триптиха, «Иб[illegible] продолжительностью ок. 20 минут, состоит из тре[illegible] тей: «По улицам и дорогам» (Par les rues et par les che[illegible] «Ароматы ночи» (Les parfums de la nuit) и «Утро п[illegible] ничного дня» (Le matin d'un jour de fête). Крайние, [illegible] оживленные части, рисующие жизнерадостную, нес[illegible] ко суетливую атмосферу испанской улицы, инстр[illegible] тованы пестро и красочно, с использованием хар[illegible] ных испанских штрихов (кастаньеты, бубен, pizz[illegible] струнных, имитирующие гитарное звучание). В ме[illegible]

срединном ноктюрне, среди прихотливо чередую-
ся тем, встречаются смягченные и приглушенные
нисценции мотивов 1-й части и предвосхищается
тизм 3-й, наступающей attacca. Прямых фольклор-
итат в «Иберии» нет, но по мнению такого автори-
, как *Фалья*, французскому композитору удалось во-
ить в своей музыке квинтэссенцию испанского ду-
с неотразимой достоверностью передать «отзвуки
ской повседневности [...], опьяняющую магию ан-
сийских ночей и приподнятое настроение людей,
щих и танцующих в праздник под веселые аккор-
тар и бандуррий». Две другие пьесы триптиха не
ятся на части и заметно уступают «Иберии» по мас-
бу (каждая из них длится ок. 8 минут) и по художест-
ой значимости. В оживленных, завершающихся на
mo «Весенних хороводах» цитируется француз-
народная песня Nous n'irons plus au bois («Мы не
ем больше в лес»), ранее использованная Дебюсси
адах под дождем» из *«Эстампов»* для фп. Темп
» — умеренный (а не традиционно быстрый); в ха-
ерном для этого шотландского танца размере 6/8 вы-
ана только 2-я тема, порученная гобою д'амур
обладающий размер пьесы — 2/4). Инструментовку
» частично осуществил Андре Капле (Caplet, 1878—
). «Иберия» впервые прозвучала 20 февраля 1910 в
же п/у *Пьерне*, «Весенние хороводы» и «Жиги» —
ственно 2 марта 1910 и 26 января 1913 там же
тора. Обычный порядок исполнения «О.» для ор-
ра: «Жиги», «Иберия», «Весенние хороводы».
азвание «О.» носят также три пьесы для фп., сочи-
ые Дебюсси в 1894, но оставшиеся неисполненны-
и его жизни и опубликованные лишь в 1978 под за-
ем «Забытые образы» (Images oubliées). Вторая из
: «Воспоминание о Лувре» (Souvenir du Louvre), бы-
реработана в Сарабанду из сюиты «Для фортепиа-
(Pour le piano, 1901). Третья основана на упомянутой
е Nous n'irons plus au bois.

зы слова Аминь» (Visions de l'Amen). Цикл *Мессиа-*
2 фп., в 7 частях общей продолжительностью 45—
нут (1943). Каждая часть воплощает ту или иную
понятия «аминь» («да будет так»), на что указыва-
торские пояснения с отсылками к соответствую-
местам Библии: 1. «Аминь Творения» (Amen de la
ion) («Да будет свет. И стал свет» [Быт. 1:3]);
Аминь звезд [и] планеты с кольцом» (Amen des étoiles,
planète à l'anneau) («И звезды воссияли [...] и возве-
зись. Он призвал их, и они сказали: „вот мы“» [Ва-
3:34—35]); 3. «Аминь агонии Иисуса» (Amen de
nie de Jésus) («Отче Мой! если возможно, да минует
я чаша сия; впрочем не как Я хочу, но как Ты» [Мф.
]); 4. «Аминь желания» (Amen du désir) (первая из
«тем желания» передает «мирное дыхание Рая»,
я — страсть, воспетую в «Песни песней»); 5. «Аминь
ов, святых, пения птиц» (Amen des anges, des saints,
ant des oiseaux) («И все Ангелы [...] пали перед пре-
ом на лица свои, и поклонились Богу, говоря:
нь!“» [Откр. 7:11-12]); 6. «Аминь суда» (Amen du
ment) («Отойдите от меня, делающие беззаконие»
. 7:23]); 7. «Аминь свершения» (Amen de la con-
nation) («Стезя праведных — как светило лучезар-
ное, которое более и более светлеет до полного дня» [Притч. 4:18]). Медленная 1-я часть и оживленный финал основаны на одном и том же cantus firmus — «теме творения» (ее начальное проведение см. в нотном примере); по ходу финала эта тема «декорируется» все более и более виртуозными фигурациями в высоком регистре. Часть 2 — быстрый танец, предвосхищающий «Кровавую радость звезд» из *«Турангалила-симфонии»*. Структура «новозаветных» частей 3, 5 и 6 (самой лаконичной из всех) в сравнительно большой степени диктуется их теологической подоплекой, музыкальные темы здесь жестко «привязаны» к конкретным идеям и символам; изображая в 5-й части пение птиц, Мессиан еще не стремится к орнитологической достоверности, характерной для его позднейшего творчества. В центральной 4-й части с ее двумя «темами желания», напротив, ярко выражен чувственный элемент; по типу письма эта часть ассоциируется с романтическим пианизмом, а по масштабам и по насыщенности контрастами превосходит все остальные части цикла. Основной тематический материал, как правило, проходит у 2-го фп., тогда как 1-е фп. создает богатое фактурное обрамление. Впервые «О. с. А.» прозвучали 10 мая 1943 в Париже в исполнении *Лорио* и автора.



«Обручение в монастыре». Опера *Прокофьева* в 4 актах, соч. 86, либретто композитора и его жены Миры Мендельсон (1915—1968) по комедии английского драматурга Ричарда Бринсли Шеридана (1751—1816) «Дуэнья» (The Duenna, пост. 1775). Действие происходит в Севилье: дети почтенного дворянина дона Жерома, дочь Луиза и сын Фердинанд, после ряда комических перипетий помимо воли отца соединяются со своими возлюбленными, пользуясь помощью дуэньи (гувернантки), которая, в свою очередь, женит на себе богатого торговца Мендозу — несостоявшегося жениха Луизы. «О. в м.» мыслилась Прокофьевым как опера в духе Моцарта или Россини; в ней он отошел от своего давнего обыкновения избегать в опере арий и стихотворных текстов. Произведение сочинялось в 1940—41, т. е. в короткий период между Большим террором и войной, когда власть в СССР проявляла относительную терпимость к идеологически нейтральному творчеству (тогда же Прокофьев начал работать над балетом *«Золушка»*). Из-за войны постановку оперы пришлось отложить (в 1943 Прокофьев отретушировал партитуру); премьера состоялась 5 мая 1946 в Праге, советская премьера — 3 ноября 1946 на сцене ленинградского Театра оперы и балета им. Кирова (ныне *Мариинский театр*) п/у Бориса Хайкина (1904—1978). Продолжительность музыки —

около двух с половиной часов. На музыке «О. в м.» основана оркестровая сюита Прокофьева «Летняя ночь» соч. 123, в 5 частях продолжительностью ок. 20 минут (1950).

По пьесе Шеридана «Дуэнья» создана также одноименная опера *Герхарда* (1947) и опера *Хренникова* «Доротея» (1983).

Обухов (Obouhow), Николай Борисович, псевдонимы Nicolas l'Extasié (франц. «Николай Исступленный») и Nicolas l'Illuminé («Николай Озаренный») (22.4.1892, Курск, — 13.6.1954, Париж). Русский и французский композитор. Учился в Санкт-Петербургской консерватории у Василия Калафати (1869—1942), Максимилиана Штейнберга (1883—1946) и Николая *Черепнина;* подобно большинству русских композиторов своего поколения, формировался под преимущественным влиянием *Скрябина*. Ок. 1914 начал сочинять в 12-тоновой технике; свою оригинальную систему композиции назвал «тотальной гармонией». Примерно тогда же разработал собственную систему нотной записи, позволявшую обходиться без знаков альтерации, и отныне фиксировал музыку только с ее помощью. Из всего наследия О. спорадически исполняются главным образом вокальные миниатюры (на слова Константина Бальмонта и Владимира Соловьева) и фортепианные пьесы, созданные между 1913 и 1917. В 1918 О. эмигрировал в Париж, где продолжил работу над начатым еще в России мистическим христианским «заветом» «Книга Жизни» (франц. Livre de la Vie) для солистов-певцов, 2 фп., оркестра и бесконтактного *электромузыкального инструмента* собственного изобретения croix sonore («звучащий крест»). Этот гигантский опус на слова самого О. (с фрагментами из Бальмонта, Соловьева и др.), по замыслу автора, должен звучать 48 часов и сопровождаться световыми эффектами и ритуальными действиями. Полная рукопись «Книги Жизни» утрачена или недоступна, ее фрагменты О. аранжировал в качестве концертных пьес («предисловие» к ней было исполнено в 1925 в Париже п/у *Кусевицкого*). Написал еще несколько объемистых партитур мистико-утопического (по следам скрябинской «Мистерии») содержания, также нигде и никогда не звучавших; в 1947 опубликовал в Париже подготовленный несколькими десятилетиями ранее трактат о «гармонии тональной, атональной и тотальной» (Traité d'harmonie tonale, atonale et totale) с предисловием *Онеггера*. Последние годы почти не сочинял из-за полученной в 1949 травмы (и, по-видимому, из-за прогрессирующей душевной болезни). Художественная значимость творчества О. неясна; в истории он остался как характерный представитель декадентского «постскрябинизма», предтеча *додекафонии* и *электронной музыки*.

Лит.: P. D. Roberts. Modernism in Russian Piano Music: Skriabin, Prokofiev and their Contemporaries (Bloomington, 1993); Е. Польдяева. Послание Николая Обухова. Реконструкция биографии (М., 2008).

Общество закрытых музыкальных исполнений (Verein für Musikalische Privataufführungen). Основано *Шёнбергом* в Вене в конце 1918, сразу по окончании 1-й мировой войны, распущено в 1921 из-за катастрофической инфляции австрийской валюты. Задача общества [на]чалась в том, чтобы знакомить избранную, квалиф[ици]рованную публику с новейшей музыкой разных нап[рав]лений в тщательно подготовленных исполнениях. [На] концерты О. з. м. и. допускались только его члены, [про]граммы концертов заранее не объявлялись, проявл[ения] одобрения или неодобрения запрещались, каждое [про]изведение исполнялось, как правило, дважды. За [три] года (29 декабря 1918 — 5 декабря 1921) были испол[нены] 154 партитуры, многие из них — в «экономичных» [об]работках для камерных составов или для фортепи[анно]го дуэта, выполненных по большей части Шёнбер[гом] его учениками и *Цемлинским*. Общее число испол[нений] составило 353, общее число концертов — 117. С[реди] композиторов, представленных в программах об[щест]ва, — Шёнберг и его ученики, *Малер, Дебюсси, Пф[итцнер], Регер, Равель, Бартók, Стравинский, Хауэр*. В 1922 под руководством Цемлинского действовало пра[жское] отделение Общества (Шёнберг был его почетным [пре]зидентом).

Лит.: Schönbergs Verein für musikalische Privataufführ[ungen]. Musik-Konzepte, 36 (1984).

«Огненный ангел». Опера *Прокофьева* в 5 актах, 7 к[артин]ах, соч. 37, либретто композитора по одноимен[ному] роману Валерия Брюсова (опубл. 1908). Создав[алась] 1919—23, окончательная редакция — 1926—27. Д[ей]вие романа и оперы разыгрывается в Германии XV[I] ка. Центральная героиня — экзальтированная Р[енат]а, одержимая страстью к загадочному «огненному ан[гел]у» Мадиэлю. Трезвомыслящий рыцарь Рупрехт (ал[ьтер] Брюсова) становится невольным свидетелем ее [ви]дений, она вовлекает его в свои отношения с [по]торонним миром, под ее влиянием он провоцир[ует] поединок графа Генриха, которого Рената счита[ет] земным воплощением Мадиэля, и едва избегает гибе[ли]. Рупрехт и Рената становятся любовниками, затем [Ре]ната по наущению Мадиэля уходит в монастырь. Опе[ра] завершается сценой массовой одержимости мон[ахи]ни. Инквизитор объявляет виновницу этого Ренату в[ино]вной в плотских сношениях с дьяволом и велит ее п[ыт]ать и казнить (книга Брюсова кончается иначе: Рена[та] умирает на руках Рупрехта, пытающегося освободить [ее] из темницы, Рупрехт же отправляется на поиски сча[стья] (в Новый Свет). Второстепенные персонажи, отчасти «[по]тусторонние», отчасти же вполне земные, обра[зуют] фон, отражающий реалии и дух эпохи. Как обы[чно] у Прокофьева, основной тематический материал с[осре]доточен в оркестре, фактура вокальных партий б[лиз]ка к сирует между речитативом и ариозо, для выра[же]ния экстремальных душевных состояний (особенно в [эпи]зодах галлюцинаций) используется прием вока[льного] остинато.

Ко времени завершения оперы Прокофьев, у[вле]кшись учением т. н. Христианской науки (Christi[an] ence), охладел к сюжету и в дальнейшем не предп[ри]нимал активных шагов, чтобы добиться постановки [оперы]. При жизни композитора в концертном исполне[нии] (с купюрами) прозвучал только 2-й акт (14 июня 192[3] в Па-риж, дирижер *Кусевицкий*). Концертная премьера [оперы] состоялась 25 ноября 1954 (Париж, Театр Елисе[ев]

…, дирижер Шарль Брюк [Bruck, 1911—1995]), сце… ская премьера — 29 сентября 1955 (Венеция, театр …ниче, дирижер Нино Санцоньо [Sanzogno, 1911— …]). По-русски опера была впервые поставлена толь… 1984 (Пермь и Ташкент). Для музыки «О. а.» Про… нашел более чем подходящее применение, соз… сецело на ее основе один из своих шедевров — не… раммную четырехчастную 3-ю симфонию соч. 44 … (1928, 1-е исполнение — 17 мая 1929, Париж, ди… *Монтё*). Продолжительность оперы и симфо… — соответственно ок. 110 и 30—35 минут.

…Наполеону» (Ode to Napoleon). Произведение *Шён…* для чтеца, фп. и струнного квартета или струнного …тра соч. 41, слова Дж. Г. Байрона (март—июнь …). Свою сатирическую оду (16 девятистрочных строф) …он написал 10 апреля 1814, узнав об отречении …шузского императора. Ее основное содержание — …ктива против носителя неограниченной власти, не …шего ею распорядиться и бесславно проигравшего …игру. Позднее Байрон дописал к оде еще три стро… завершив ее похвалой Джорджу Вашингтону. По… что для Шёнберга, нашедшего в США убежище …изма, этот текст в разгар войны с Гитлером при… особую актуальность. Ода Байрона вошла в пар… без купюр; в партии чтеца указаны ритмические …ния слогов и примерные соотношения высоты …мация здесь преобладает над *речевым пением*). …олжительность «О. Н.» — 15—17 минут. По словам …озитора, музыка передает всевозможные оттенки …ии, презрения, сарказма, насмешки, ненависти и …шения», что отражается в частых импульсивных …х фактуры и темпа. *Додекафония* в «О. Н.» сочета… с *модальностью: серия* (des-c-e-f-a-as-es-d-fis-g-h-b) …роена таким образом, что каждая из ее двух поло… складывается в ладовый звукоряд со структурой …-3-1 (цифры указывают на число полутонов в ин…лах). Такая структура способствует насыщению …трезвучиями и их обращениями, т. е. элементами, …е или менее привычными для широкого слушателя, …рому Шёнберг адресовал свой злободневный опус. …ше, с переходом к восхвалению Вашингтона, изло… становится более плотным и связным, и целое за…ется торжественным доминанто-тоническим ка…ом в Es-dur. Первое исполнение — 23 ноября 1944, …-Йорк, солисты Мак Харрелл (Harrell, 1909—1960) …ойерман, дирижер *Родзинский*.

…жидание» (Erwartung). Монодрама *Шёнберга* соч. 17 для …ано и большого оркестра в 4 сценах attacca, одна из …шин *экспрессионизма* в музыке. Партитура продол…льностью ок. 30 минут, из которых три четверти …одятся на последнюю сцену, была создана в порыве …новения за 17 дней, с 27 августа по 12 сентября 1909; …овая рукопись датирована 4 октября. Текст, напи…ый по инициативе Шёнберга молодой поэтессой-…ительницей и профессиональным врачом Марией …ппенхайм (Pappenheim), представляет собой сбивчи…, прерывающийся паузами и восклицаниями внут…ний монолог женщины, которая ищет в ночном лесу …сто возлюбленного. В заключительной сцене она об…наруживает его мертвым; ее слова позволяют предположить, что он изменил ей и виновницей его гибели является она сама. По признанию Шёнберга, сочиняя «О.», он стремился запечатлеть самое потрясающее и страшное мгновение человеческой жизни, развернув его в замедленном движении и представив во всех подробностях. Задуманная как своего рода «сейсмографическая запись» (*Адорно*) испытываемых героиней эмоций, музыка «О.» свободна от таких традиционно стабилизирующих факторов, как *тематизм*, тональность, регулярная ритмика и устойчивый темп (метрономические указания в «О.» меняются свыше 100 раз). Составляя единство со словесным текстом, она разворачивается как постоянно обновляемый и непредсказуемый поток, в котором лишь изредка мелькают мимолетные подобия фраз и мотивов. С точки зрения гармонии, ритма и формы, а также, возможно, инструментовки (причудливые тембровые сочетания, необычайно широкое использование модифицированных тембров — сурдин, frullato, sul ponticello, col legno и др.) это самая радикальная партитура своего времени. При этом партия солистки нотирована традиционным образом, т. е. свободна от элементов *речевого пения*, которые позднее станут характерным атрибутом вокальной музыки Шёнберга.

Замысел «О.», несомненно, перекликается с методом катартической психотерапии (лечения неврозов через спонтанное «выговаривание» пациентом собственных переживаний), столь популярным в Вене начала XX в. Вдобавок сюжет «О.» внутренне связан с драмой, пережитой Шёнбергом летом 1908, когда его жена ушла от него к 25-летнему художнику Рихарду Герстлю (Шёнберг брал у него уроки живописи). Спустя немного времени, благодаря дипломатическим усилиям друзей семьи, в т. ч. *Веберна*, г-жа Шёнберг вернулась к мужу, вскоре после этого Герстль покончил с собой.

Вокальная партия «О.» создавалась Шёнбергом с мыслью о солистке Венской оперы, драматическом сопрано Марии Гутхайль-Шодер (Gutheil-Schoder, 1874—1935), которая в декабре 1908 исполнила сольную партию в его 2-м струнном квартете соч. 10. Премьера «О.» с участием Гутхайль-Шодер и п/у *Цемлинского* смогла состояться только 6 июня 1924 на сцене Немецкого театра в Праге в рамках фестиваля *МОСМ*.

Озава (Озауа, Одзава, Ozawa), Сейдзи (р. 1.9.1935, Шэньян). Японский дирижер. Учился и начал дирижерскую карьеру в Токио, затем совершенствовался в Париже, *Тэнглвуде*, Берлине; среди его наставников — *Мюнш, Караян, Бернстайн*. В 1961—65 работал ассистентом Бернстайна в *Нью-Йоркском ФО*, затем возглавлял Торонтский СО (1965—69), *Сан-Францисский СО* (1970—1976), *Бостонский СО* (1973—2002). Выступает с ведущими коллективами мира, в т. ч. с *Лондонским СО, Берлинским ФО*, Новым японским ФО, Нац. оркестром Франции, *Венским ФО*. Основал СО Saito Kinen в Токио (1984). Как оперный дирижер дебютировал в 1969 («Так поступают все женщины» Моцарта на *Зальцбургском фестивале*). С 2002 — музыкальный руководитель *Венской гос. оперы*. Индивидуальность О. эффектно проявляется в его масштабных, темпераментных и вместе с тем тщательно отшлифованных интерпретациях Бер-

лиоза, Брамса, Чайковского, *Малера, Штрауса, Равеля, Бартока, Стравинского, Прокофьева*. Его интерпретации Баха и венских классиков стилистически более уязвимы: в этой музыке он нередко культивирует тот же экспансивный жест и сочный, насыщенный звук, что и в произведениях более поздних авторов. Среди множества партитур, впервые исполненных О., — «Сан-Францисская полифония» *Лигети*, *«Святой Франциск Ассизский»* Мессиана, «Тени времени» *Дютийё*, ряд опусов *Такэмицу*. Богатейшая дискография О. включает ряд записей, ставших классикой фонографического искусства; к их числу, помимо значительной части наследия названных композиторов, относятся «Сон в летнюю ночь» Мендельсона, «Кармен» (с *Норман*), «Сказки Гофмана» (с *Доминго*), «Шехеразада» Римского-Корсакова, *«Песни Гурре»* Шёнберга, 4-я симфония *Айвза*, *«Турангалила-симфония»* Мессиана. В 1994 в Тэнглвуде открылся концертный зал им. О.

«Озарения» (Les illuminations). Вокальный цикл *Бриттена* для высокого голоса (сопрано или тенора) и струнного оркестра соч. 18 на оригинальные французские тексты Артюра Рембо (Rimbaud, 1854—1891), почерпнутые из одноименной книги стихотворений в прозе (1873—74, опубл. 1886). Цикл, продолжительностью ок. 20—22 минут, написан в марте—октябре 1939, состоит из вступительной «Фанфары» (Fanfare) и 9 частей: «Города» (Villes), «Фраза» (Phrase), «Древнее» (Antique), «Царствование» (Royauté), «Морской пейзаж» (Marine), «Интерлюдия» (Interlude), Being Beauteous (оригинальное заглавие на английском; возможный перевод — «Существо прекрасное»), «Парад» (Parade) и «Отъезд» (Départ). Визионерская, изобилующая «темными» символами и едва угадываемыми ассоциациями, лишенная размера и рифмы и нередко синтаксически бессвязная поэзия Рембо вдохновила Бриттена на музыку, выполненную достаточно простым языком и не свободную от звукоизобразительных эффектов; некоторые части решены в традиционных песенных формах, отнюдь не диктуемых поэтической структурой соответствующих «озарений» (в более поздних циклах Бриттена для сходного состава, *«Серенаде»* и особенно *«Ноктюрне»*, музыка, напротив, не «нейтрализует», а скорее подчеркивает и углубляет многозначность поэтических смыслов). Рефреном цикла служит фраза J'ai seul la clef de cette parade sauvage («Я один владею ключом к этому дикому параду») из стихотворения «Парад»; она составляет единственное текстовое содержание «Фанфары» и «Интерлюдии» и, уже оказавшись «на своем месте», завершает предпоследнюю часть, рисующую «дикий парад» зловещих и гротескных видений. Первое исполнение — 30 января 1940, Лондон, солистка Софи Висс (Wyss, 1897—1983), камерный оркестр п/у Бойда Нила (Neel, 1905—1981). Вскоре «О.» вошли в репертуар *Пирса* (которому посвящена часть Being Beauteous — лирическая кульминация цикла) и с тех пор исполняются преимущественно тенорами.

«Озарения потустороннего» (Eclairs sur l'au-delà). Последнее завершенное произведение *Мессиана*: цикл продолжительностью ок. 70(±5) минут для большого оркестра (128 музыкантов), в 11 частях: 1. «Явление Хр… славе» (Apparition du Christ glorieux); 2. «Соз… Стрельца» (La Constellation du Sagittaire); 3. «Пти… ра и Град-невеста» (L'Oiseau-lyre et la Ville-fia… 4. «Избранники, отмеченные печатью» (Les Élus ma… du sceau); 5. «Пребывать в Любви...» (Demeurer … l'Amour...); 6. «Семь Ангелов с семью трубами» (Les… Anges aux sept trompettes); 7. «И отрет Бог всякую с… очей их...» (Et Dieu essuiera toute larme de leurs ye… 8. «Звезды и Слава» (Les étoiles et la Gloire); 9. «Нес… ко птиц с древ Жизни» (Plusieurs Oiseaux des arb… Vie); 10. «Путь Невидимого» (Le Chemin de l'Invi… 11. «Христос, Свет Рая» (Le Christ, lumière du Par… Большинству частей предпосланы эпиграфы из Б… (частям 1, 3, 4, 6, 7 и 11 — из Откровения св. Иоан… гослова), части 9 — из французского богослова Ж… Монлеона (Montléon). «О. п.» создавались в 1987— … моменту начала работы композитору было 79 лет… четвертый в творчестве Мессиана (после *«Кварт… конец времени»*, *Et exspecto resurrectionem mortu…* «Цветов Града небесного») цикл медитаций, полн… или в значительной степени вдохновленных обр… Апокалипсиса. Подобно «Квартету...», «О. п.» со… два сходных по характеру музыки возвышенных ad… в середине (здесь это 5-я часть, «Пребывать в Люб… и в конце цикла; протяженные мелодические фра… соких струнных divisi на фоне мягких умеренно … нантных гармоний вдобавок сближают эти части … дом любовного сна» из *«Турангалила-симфонии»*. К… «Турангалиле», в «О. п.» самая масштабная часть (… ды и Слава»), складывающаяся из нескольких кон… ных разделов, находится посередине между цент… ным adagio и финалом. Поскольку Апокалипсис… Мессиана — это прежде всего книга света и наде… «О. п.» преобладают высокие тембры (местами о… теняются суровыми звучаниями низких духовых в… ре Et exspecto...) и мажор (с поправкой на *лады о… ченной транспозиции*). Птицы более или менее об… «цитируются» в частях 2—4, 7, 8 и 10, а часть 9 пол… основана на птичьем пении: 18 деревянных духов… ждый в собственном темпе (как струнные в «Эпо… «*Хронохромии*»), воспроизводят голоса 25 птиц. В … туре «О. п.» встречаются и другие структурные и т… ческие «отсылки» к более ранним работам Месси… в целом она выполнена относительно скупыми с… вами, без привычной мессиановской гармониче… тембровой роскоши; огромный оркестр исполь… частями и нигде не выступает как единый организ… водом к сочинению «О. п.» послужил заказ *Нью-… ского ФО* к 150-летию его основания. Первое ис… ние п/у *Меты* состоялось в Нью-Йорке 5 ноября… через полгода после смерти композитора.

Ойстрах, Давид Федорович (30.9.1908, Одесс… 24.10.1974, Амстердам). Русский советский скр… Учился в Одессе у легендарного педагога, воспи… вундеркиндов Петра Столярского (1871—1944). В … окончил Одесскую консерваторию, год спустя … нил Концерт *Глазунова* в Киеве п/у автора. В 192… дебютировал в Ленинграде и Москве. С 1934 пре… в Московской консерватории; среди учеников —

Игорь О. (р. 27.4.1931, Одесса), *Лубоцкий, Каган,* ...ер. Имя О. приобрело всемирную известность в се... 1930-х, когда он занял 2-е место на конкурсе им. ...ского в Варшаве (1935; 1-я премия досталась *Не*... затем победил на *конкурсе* им. *Изаи* в Брюсселе ...). После 2-й мировой войны концертировал по ...миру. В середине 1940-х сформировал трио с *Обо*... и Святославом Кнушевицким (1908—1963); сре... этих ансамблевых партнеров О. — скрипачи *Меню*... *Стерн*, виолончелисты *Фурнье* и *Ростропович*, пиа... С. *Рихтер* и *Бадура-Скода* (последний — главным ...ом в сонатах Моцарта), немецкий клавесинист ...Пишнер (Pischner, p. 1914) (в сонатах Баха). Высту... же как дирижер (с начала 1960-х) и как альтист. ...ре О. был присущ элемент ораторского пафоса, ...ый проявлялся даже в его исполнении сравни... небольших и не слишком значительных вещей. ...н отличался редкой насыщенностью и проникно... стью, фразировка — исключительной силой экс... ии и абсолютной внятностью даже в самых слож... ассажах. В универсальном репертуаре О. важное ...занимала новая музыка. В сезоне 1946/47 О. вы... в Москве с циклом «Развитие скрипичного кон... », включавшим, в частности, произведения *Элгара* ...*она*. Первым сыграл написанные для него кон... *Мясковского, Хачатуряна* и *Шостаковича* (№ 1 и ...ты *Прокофьева* (соч. 80 и соч. 94 в собственном ...зованном переложении для скрипки и фп., обе с ...ным) и Шостаковича (с Рихтером), познакомил ...скую публику с некоторыми крупными произведе... зарубежных классиков XX в., в т. ч. с концертами ...ка (№ 1), *Стравинского* и *Хиндемита*. Обширная ...графия О. охватывает скрипичную музыку всевоз... ых стилей и содержит такие классические памят... исполнительского искусства, как концерты Баха с ...стром и/у *Баршая* (в Двойном концерте достойным ...ером О. выступает И. Ойстрах), все концерты Мо... с *Берлинским ФО*, все сонаты Бетховена с Оборин... его же Концерт с *Клюитансом*, Концерт Брамса с ...*ером, Сэллом* и *Аббадо* и его же сонаты № 2 и 3, а ...сонаты Франка и Бартока (№ 1) с Рихтером, Кон... Чайковского с *Орманди* и *Рождественским*, неподс... но сыгранный 1-й концерт *Шимановского* с Кур... Зандерлингом (Sanderling, p. 1912), концерты, сона... менее крупные опусы Прокофьева и Шостаковича ...ыми партнерами и многое другое.

...: В. Григорьев, ред. Д. Ф. Ойстрах: воспоминания, ста... интервью, письма (М., 1978); В. Юзефович. Давид Ойст... беседы с И. Ойстрахом (М., 1978, 2/1985).

...ландр» (Octandre, букв. «восемь мужей», с греч.). ...изведение *Вареза* для 7 духовых (флейта/флейта-...ало, гобой, кларнет/малый кларнет, фагот, валторна, труба, тромбон) и контрабаса, в 3 частях общей про...ительностью ок. 6 минут (1923). Единственная ан...блевая партитура Вареза, не предусматривающая ...ия ударных и разделенная на части (ближайший ...ровый аналог — сюита). Первая, медленная часть ...вается и завершается пасторальной кантиленой ... a cappella (см. пример 4 к ст. *Мелодия*), 2-я часть ...полняет функцию скерцо, в финале за медленным вступлением следуют оживленное фугато и бодрая кода, синтезирующая тематизм всех трех частей. В «О.» Варез ближе, чем в какой-либо иной из своих работ, подходит к *неоклассицизму*. Первое исполнение — 13 января 1924, Нью-Йорк, дирижер Робер Шмиц (Schmitz, 1889—1949).

«Октябрю». Вторая симфония *Шостаковича* соч. 14 H-dur. Создавалась в 1927 по заказу Музыкального сектора Гос. издательства СССР к 10-летию Октябрьской революции; в условия заказа входило использование специально написанного стихотворного текста комсомольского поэта Александра Безыменского (1898—1973). Одночастная симфония складывается из эпизодов, которые, согласно программной подоплеке, последовательно рисуют хаос и мрак дореволюционного прошлого, пробуждение протеста, нарастающее революционное брожение, оплакивание жертв и прославление Октября. Хор, поющий стихи Безыменского, вступает в последнем эпизоде после сигнала заводского гудка на Fis. Продолжительность симфонии — 17—19 минут, из них на долю хорового заключения приходится ок. 7 минут. Симфония «О.» — яркий памятник того периода истории *советской музыки*, когда революционное содержание еще было совместимо со стилистической «левизной». Язык некоторых фрагментов инструментального раздела симфонии весьма радикален. Особенно примечательны начальный эпизод, где засурдиненные струнные с разной скоростью (единица движения варьирует от 𝅗𝅥 у контрабасов, вступающих первыми, до 𝅘𝅥𝅯 в триолях у первых скрипок, вступающих последними) интонируют тонально неопределенные гаммообразные пассажи, и срединный эпизод «нарастающего брожения», где 13 партий струнных и деревянных духовых, каждая со своей собственной темой, формируют квазиалеаторическую звуковую магму. Первый из этих эпизодов ассоциируется с опытами *Айвза* по совмещению инструментальных партий, развертывающихся в разных темпах (оркестровые «Звуковые пути» и др.), и предвосхищает прием *микрополифонии*, а второй напоминает «Эпод» из значительно более поздней *«Хронохромии»* Мессиана, где 18 скрипок имитируют разноголосый птичий «хор». Симфония завершается апофеозом в H-dur, который вводится в виде разбегающихся в разные стороны и с разной скоростью диатонических гамм и, т. о., предстает упорядоченной мажорной репризой начальной картины хаоса. Первое исполнение — 5 ноября 1927, Ленинград, СО Ленинградской филармонии и хор Гос. академической капеллы, дирижер Николай Малько (1883—1961).

Олдбро (Олдборо, Aldeburgh). Город на восточном побережье Англии (графство Суффолк), место проведения ежегодного летнего музыкального фестиваля, основанного в 1948 *Бриттеном, Пирсом* и режиссером и либреттистом Эриком Крозье (Crozier, 1914—1994). Музыка Бриттена всегда занимала в программах фестиваля особое место (26 премьер с 1948 по 1976). Со временем фестиваль в О. приобрел международный размах, его репертуар существенно расширился; помимо Бриттена, Пирса и их непосредственных сотрудников, в т. ч. основанной ими Английской оперной группы (English Opera

Group) и *Английского камерного оркестра*, постоянными участниками фестиваля стали другие выдающиеся британские солисты и коллективы, а также С. *Рихтер*, *Фишер-Дискау*, *Ростропович*, *Вишневская*, *Перайя* и др. В 1967 Елизавета II открыла в Снейпе близ О. новый большой концертный зал, ставший основной площадкой фестиваля. В 1977, после смерти Бриттена, в О. была учреждена Высшая школа музыки Бриттена—Пирса (Britten—Pears School of Advanced Musical Studies). В 1983—98 художественными соруководителями фестиваля были дирижер Стюарт Бедфорд (Bedford, p. 1939) и *Нассен*, их сменил композитор и пианист Томас Адес (Adès, p. 1971). Художественный руководитель с 2008 — *Эмар*. В О. состоялись премьеры опусов *Уолтона*, *Картера*, *Лютославского*, *Хенце*, *Такэмицу*, *Бёртуисла*, *Тавенера*, *Линдберга*, *Бенджамина* и др.

Оливер (Oliver), Кинг (т. е. «Король», наст. имя Джо) (11.5.1885, Новый Орлеан, — 8.4.1938, Саванна, Джорджия). Американский джазовый корнетист и руководитель джаз-бэндов. До 1918 играл в увеселительных заведениях Нового Орлеана, затем, уже будучи признанным «королем» своего инструмента, перебрался в Чикаго и в 1920 основал ансамбль, вскоре завоевавший широкую известность под названием King Oliver's Creole Jazz Band. В 1922—24 вторым корнетистом этого бэнда был молодой Луи *Армстронг*, называвший О. своим кумиром. В 1924 бэнд был реорганизован и переименован в Dixie Syncopators. Записи О. этого периода свидетельствуют о его чрезвычайном внимании к ансамблевой дисциплине и умении гибко взаимодействовать с партнерами. После 1927 О. руководил другими бэндами, но из-за болезни десен ограничил свои сольные выступления. Гастролировал до 1936, но после 1931 не записывался. Ввел в широкое употребление сурдину «уа-уа» (wa-wa) и другие приспособления, меняющие тембр инструмента (Dipper Mouth Blues [1923] и др.).

Его племянник Юлиссес (Симпсон) Кэй (Кау, 1917—1995) — композитор, автор опер, симфонических, вокальных и камерно-инструментальных опусов, выдержанных по преимуществу в позднеромантической тональной манере.

Оливерос (Oliveros), Полин (р. 30.5.1932, Хьюстон). Американский композитор, видная представительница экспериментального направления в музыке США. Рано научилась играть на фп., скрипке, аккордеоне, валторне. В 1954—60 занималась композицией в Сан-Франциско под руководством Роберта Эриксона (Erickson). Ее музыка этого периода записана обычной нотацией, отличается суровым, аскетическим тоном (характерны Вариации для флейты, кларнета, трубы, валторны, виолончели и фп., 1960). В 1961 вместе с *Суботником* и Рамоном Сендером (Sender) основала центр электронной музыки San Francisco Tape Music Center (позднее Mills Tape Music Center), работала в нем до 1967. В 1967—81 преподавала в Калифорнийском университете (Сан-Диего). С середины 1970-х культивирует род телепатической групповой импровизации, которую именует «звуковой медитацией» (sonic meditation). Устраиваемые О. сеансы привлекают многочисленную аудиторию, поощряемую к участию в ритуале «звуковой медит[ации]» и «углубленного вслушивания» (deep listening); са[м] при этом часто напевает и играет на аккордеоне. [Ри]титуры» О. состоят главным образом из туманно [сфор]женных словесных указаний, однако в них встре[чает]ся и нотированные отрезки. Одна из самых извес[тных] поздних работ О. — представление «Нджинга, ко[ролева]-король» (Njinga the Queen King), посвященное [XVI]шей в XVII в. правительнице африканского госуд[арст]ва Ндонго (ныне Ангола). После премьеры в Брюс[селе] (1993) это представление со звуковым оформле[нием], сценическим движением, с видеоинсталляциями [и] седами об истории и культуре африканцев было [по]зано во многих городах США, а также в Брази[лии], Португалии, Анголе. Подобно *Парчу* — одному из их предшественников в качестве ведущего компо[зито]ра-экспериментатора Америки — О. играет роль с[вя]рода гуру: она не предпринимает усилий, чтобы [до]рести известность, но почитатели из разных стр[ан] равно ищут и находят ее. В 1985 О. основала в Ки[нг]не, шт. Нью-Йорк, фонд своего имени для под[держ]художников-творцов во всем мире.

Сб. лит. работ 1980—96 The Roots of the Moment («Кор[ни] мента») (New York, 1998); др. тексты.

Онеге́р (Honegger), Артюр (10.3.1892, Гавр, — 27.11.[1955], Париж). Французский композитор швейцарского исхождения. С детства учился игре на скрипке. В [1909] поступил в Цюрихскую консерваторию, а в 19[10] (с перерывом) учился в Парижской консерватор[ии], его педагогами были, в частности, Ш.-М. Видор ([1845]—1844—1937) (композиция) и д'*Энди* (дирижиро[вание]). Входил в *Шестерку*, но в отличие от других членов объединения даже в молодые годы не был приве[ржен]цем творчества *Сати* и экстравагантных артисти[ческих] жестов (отдал им скромную дань в отдельных про[изве]дениях для оркестра, среди которых наиболее по[пул]на пьеса *«Насифик 231»*, изображающая работу па[ро]за). Художник религиозного склада, наделенный [глу]боким чувством личной ответственности за про[исхо]дящее в мире, свои эстетические и этические ори[ен]ры усматривал в искусстве Баха и Бетховена. Ш[ирокая] известность пришла к О. после исключительно у[спе]ных исполнений библейской оратории *«Царь Да[вид]»* Швейцарии (1921) и Париже (1922—23). Отны[не] тральное место в его творчестве заняла вокально-[ин]струментальная и симфоническая музыка крупных форм, [от]ражающая высокое религиозное и гуманистическое со[зна]ние. Его главные достижения — сценическая ора[тория] *«Жанна д'Арк на костре»* и 3-я симфония (*«Литу[рги]ческая симфония»*), в которой О. выразил свои тре[воги] надежды, связанные с ситуацией, сложившейся в [мире] после 2-й мировой войны. Значительную извест[ность] снискала также 2-я симфония О., созданная в на[чаль]ный период немецкой оккупации Франции; сим[фония] разворачивается по схеме «через тернии к звез[дам]» венчается мажорным соло трубы, которое в кон[тексте] времени воспринималось как голос надежды и с[имвол] будущего торжества над врагом. В своих наиболее [зна]чительных произведениях — помимо перечислен[ных] ним принадлежат библейская опера-оратория «Ю[дифь]

«Антигона», стилизованная в манере французских лирических трагедий» XVII XVIII вв., оратория мира» по мотивам стихотворения Дж. Китса множеству», кантата «Пляска мертвых» на текст еля, вдохновленный, в свою очередь, одноименравюрой Ганса Гольбейна-младшего, и драматичелегенда «Николай из Флюэ» о святом покровителе арии — О. демонстрирует приверженность мотальным формам барокко и классицизма, активтематическому развитию, полифонии и принципонатной диалектики; вместе с тем энергичная, ойная ритмика, экономная инструментовка, резссонантные гармонии и преимущественно диатоские мелодии характерного угловатого облика ярко ельствуют о принадлежности О. к тому поколе которое пришло во французскую музыку вслед за янским. В творчестве О. прослеживается и более я», бесконфликтная, порой юмористическая лиредставленная, в частности, такими опусами, как тровые пьесы «Летняя пастораль», «Песнь радо«Регби», оперетта «Приключения короля Павзоконцертино для фп. с оркестром, Концерт для виоли с оркестром, 4-я симфония «Базельские удотвия», «Камерный концерт» для флейты, английрожка и струнных, «Рождественская кантата», а рядом балетных, камерно-инструментальных и адных партитур. Последние несколько лет жизни езно болел, что отразилось на его творческом тона настроении самого значительного из его поздпусов — проникнутой трагическим пафосом 5-й онии («Симфонии трех ре»: каждая из ее трех частершается ударом на d в низком регистре).

1938 О. был избран членом Института Франции. В 2-й мировой войны преподавал композицию в паком учебном заведении Эколь-нормаль (École normale musique), впоследствии давал также частные уроСреди его учеников — *Констан*, *Петтерсон* и один из еров *конкретной музыки* Люк Феррари (Ferrari, —2005). Выступал как музыкальный критик; свои ино-консервативные взгляды на музыкальное ис-во изложил в книге диалогов с критиком Бернаром ти (Gavoty) «Я — композитор».

а. театр, оратории, кантаты: ранние неоконч. оперы; «Ска-об играх мира» (Le dit des jeux du monde), балет по поэме раля (1918, Париж); «Гораций-победитель» (Horace vic-), симфония-пантомима (symphonie mimée), либр. Фоконне по Титу Ливию (1921); «Царь Давид» (Le roi . драм. псалом, либр. Р. Моракса (1921, Мезьер, ред. в ратории 1922); «Каток» (Skating Rink), балет (хореогр. ния), либр. Р. Канудо (1922, Париж); «Юдифь» (Judith), ная опера в 3 актах, либр. Р. Моракса (1925, пост. 1926, -Карло, ред. в виде оратории 1927); «Федра», муз. к пьеД'Аннунцио (1926); «Антигона» (Antigone), опера, либр. по Софоклу (1927, Брюссель); «Свадьба Амура и Пси-(Les noces d'Amour et de Psyché), балет на темы Баха, либр. ништейн (1928, Париж); «Амфион» (Amphion), балет с клямацией и пением, либр. П. Валери (1929, пост. 1931,); «Приключения короля Павзоля» (Les aventures du roi e), оперетта, либр. А. Вильметца по П. Луису (1930, Па-; «Крики мира» (Les cris du monde), оратория, либр. Р. Би-Дж. Китсу (1931); «Семирамида» (Sémiramis), балет в 3 актах с мелодекламацией и пением, либр. П. Валери (1934, Париж); «Орленок» (L'aiglon), опера, либр. А. Кэна по Э. Ростану, акты 2—4 (акты 1 и 5 сочинены *Ибером*, пост. 1937, Монте-Карло); «Песнь песней» (Le cantique des cantiques), балет с пением, либр. Г. Буасси и С. Лифаря (1938, Париж); «Жанна д'Арк на костре» (Jeanne d'Arc au bûcher), драм. оратория, либр. П. Клоделя (1935, пост. 1938, Базель; Пролог дописан в 1945); «Пляска мертвых» (La danse des morts), кантата, либр. его же (1938); «Николай из Флюэ» (Nicolas de Flue), драм. легенда в 3 актах, либр. Д. де Ружмона (1939, Солёр); «Зов гор» (L'appel de la montagne), балет, либр. Р. Ф. ле Бре (1943, пост. 1945, Париж); «Рождественская кантата» (Une cantate de Noël) на фольклорные и богослуж. тексты (1953); др. кантаты, балеты, коллективные работы для муз. театра (в т. ч. балет «Шота Руставели» [Chota Roustaveli] в соавт. с А. *Черепниным* и Тибором Харшани [Harsányi], 1946, Париж); муз. к 26 театр. постановкам, 8 радиопостановкам и примерно 40 фильмам, в т. ч. в соавт. с др. комп.

Для орк.: «Песнь Нигамона» (Le chant de Nigamon), симф. поэма по Г. Эмару (1917); «Летняя пастораль» (Pastorale d'été, 1920); «Песнь радости» (Chant de joie, 1923); «Пасифик 231» (Pacific 231), 1-е симф. движение (1923); «Регби» (Rugby), 2-е симф. движение (1928); Концертино для фп. с орк. (1925); Концерт для влч. с орк. (1929); 1-я симфония (1930); «Симфоническое движение» № 3 (Mouvement symphonique no. 3, 1933); Ноктюрн (1936); 2-я симфония, стр. орк. и труба ad lib. (1941); «Большая плотина» (Le grand barrage), муз. карт. (1942); «Швейцарский праздник» (Schwyzer Fäschttag), сюита из балета «Зов гор» (1943); «Серенада Анжелике» (Sérénade à Angélique, 1945); 3-я симфония «Литургическая» (Symphonie liturgique, 1946); 4-я симфония «Базельские удовольствия» (Deliciae basilienses, 1946); «Камерный концерт» (Concerto da camera), фл., англ. рожок, стр. орк. (1948); 5-я симфония («Симфония трех ре» [Di tre re], 1950); «Архаическая сюита» (Suite archaïque, 1951); «Монопартита» (Monopartita, 1951); «Токката на тему Кампра́» (Toccata sur un thème de Campra, 1951); сюиты и отрывки из балетов и муз. к фильмам и театр. постановкам.

Для кам.-инстр. ан.с. и отд. инстр.: 1-й стр. квартет (1917); 1-я соната для скр. и фп. (1918); 2-я соната для скр. и фп. (1919); Соната для альта и фп. (1920); Соната для влч. и фп. (1920); «Танец козы» (Danse de la chèvre) для фл. (1921); Сонатина для клар. и фп. (1922); Сюита (Партита) для 2 фп. (1925); Прелюдия, ариозо и фугетта на имя BACH (1932); Сонатина для скр. и влч. (1932); «Маленькая сюита» (Petite suite) для 2 выс. мелодич. инстр. и фп. (1934); 2-й стр. квартет (1936); 3-й стр. квартет (1937); Партита для 2 фп. (1940); Соната для скр. соло (1940); др. сонаты, сонатины, сюиты; танц. и др. пьесы.

Романсы и песни для гол. с фп., всего свыше 60.

Кн.: Incantations aux fossiles («Заклинание окаменелостей») (Lausanne, 1948); Je suis compositeur («Я — композитор») (Paris, 1951); сокр. рус. пер. обеих кн. — А. Онеггер. О музыкальном искусстве (Л., 1979).

Лит.: Л. Раппопорт. Артюр Онеггер (Л., 1967); P. Meylan. Arthur Honegger: humanitäre Botschaft der Musik (Frauenfeld, Stuttgart, 1970); С. Павчинский. Симфоническое творчество А. Онеггера (М., 1972); J. H. O. Maillard, J. Nahoum. Les symphonies d'Arthur Honegger (Paris, 1974); K. von Fischer. Arthur Honegger (Zürich, 1978); Г. Филенко. Французская музыка 1-й половины XX в. (Л., 1983); G. K. Spratt. The Music of Arthur Honegger (Cork, 1987); H. Halbreich. Arthur Honegger (Paris, 1992).

Опера (итал. opera — «произведение», «дело»). Музыкально-драматическое произведение, в котором роли полностью или большей частью поются. В О. соединены музыка, слово и сценическое действие, причем музыке, как правило, отводится преобладающая роль.

В истории оперного жанра вторая половина XIX в. была отмечена стремлением к правдоподобию ситуаций и характеров через отказ от условностей «номерной» О., где музыка преобладала над драмой, а внешнее, «концертное» начало — над сценической и психологической достоверностью. Крупнейшие европейские оперные композиторы, чей расцвет пришелся на последнее десятилетие XIX и начало XX в., — *Пуччини, Штраус, Дебюсси, Яначек* — оказались едины в своем стремлении подчинить музыку задаче правдивого раскрытия душевных движений персонажей, свободно сочетая всевозможные типы вокальной фактуры и в полной мере используя ресурсы современного оркестра. Своими операми *«Пелеас и Мелизанда»*, *«Енуфа»* и *«Саломея»* (1902—05) Дебюсси, Яначек и Штраус независимо друг от друга положили начало влиятельнейшей тенденции оперного творчества XX в.: сочинять О. не на либретто, предназначенные для музыкального воплощения и не обладающие самостоятельной литературной ценностью, а на прозаические тексты пьес известных драматургов. Будучи новаторами оперного жанра, названные композиторы тем не менее сохранили верность основным принципам, утвердившимся в О. благодаря зрелым музыкальным драмам Вагнера и двум последним О. Верди. На протяжении XX в. эти принципы — гибко варьируемый темпоритм, богатое и дифференцированное оркестровое письмо, плавная градация различных степеней «речитативности» и «ариозности», сквозная композиция, при которой единицей формы служит не «номер», а относительно масштабная сцена или даже целый акт, — так или иначе продолжали действовать, о чем свидетельствуют многочисленные О., созданные композиторами разных поколений и разной стилистической направленности: от *Берга* и *Прокофьева* до *Шостаковича, Гершвина* и *Бриттена* и далее, до Б. А. *Циммермана, Хенце, Лигети, Пендерецкого, Раймана, Этвёша, Саариахо* и *Дюсапена*. Особую группу, характерную для XX в., составляют О., трактующие о драме великой творческой личности — пророка, святого, ученого или художника — и, как правило, отличающиеся монументальностью масштабов и известной статичностью (произведения *Пфицнера, Шёнберга, Хиндемита, Мессиана, Каретникова*, П. М. *Дэвиса, Гласса*). Сюда же примыкают О.-оратории, драматические оратории и кантаты, предполагающие минимум сценического движения и других зрелищных эффектов (*«Царь Эдип»* Стравинского, *«Жанна д'Арк на костре»* Онеггера и др.). Среди многих других ответвлений жанра, специфических для XX в., — символическое действо, в т. ч. без связного сюжета, а иногда и без персонифицированных действующих лиц («Гиперион» *Мадерны*, *«Прометей, трагедия слышания»* Ноно, «Маска Орфея» *Бёртуисла*, «Девочка со спичками» *Лахенмана*, *«Свет: семь дней недели»* Штокхаузена; к этой категории имеют отношение и О. Гласса о великих людях — Эйнштейне, Ганди и Эхнатоне); спектакль, так или иначе «деконструирующий» традиционную О. (произведения *Берио, Буссотти, Кагеля*, «Европера» *Аджа*); разного рода «редуцированные» варианты ж в т. ч. О. для одного или двух солистов (*«Ожид* Шёнберга, *«Замок герцога Синяя Борода»* Бартока, ловеческий голос» *Пуленка*, «Ничто» [Neither] *Фел* и др.) и театральная миниатюра, разыгрываемая по ми актерами с инструментальным сопровожде т. е. обладающая признаками «неполноценной» о («мини-оперы» *Мийо* и *Малипьеро*, пьесы для музы ного театра Берио, Дэвиса, Бёртуисла и др.); экс ментальные и синтетические формы с использов *мультимедиа*. Из немногочисленных опытов нед прошлого, с подчеркнутым (неизбежно иронич буквализмом воскрешающих принципы «номерно наиболее заметны *«Похождения повесы»* Стравин и — в совершенно ином роде — *«Никсон в Китае»* А са. В оперном театре XX в. возрождаются и неко другие архаические театральные жанры, в т. ч. ку ная опера (произведения *Фальи, Харрисона*, «Панч и ди» Бёртуисла) и церковное действо (церковные пр Бриттена). См. также *Мюзикл*.

Опера́-коми́к (Комическая опера, Opéra-Comique). О ный театр в Париже, существует с 1715, с 1898 баз ся в зале Фавар (Salle Favart), названном в честь л тиста XVIII в. Традиционный репертуар О.-к. — ф пузские «комические оперы», т. е. оперы с разгов ми диалогами, не обязательно комедийного со ния (самый известный образец — «Кармен»), и ведения, принадлежащие к жанру лирической (drame lyrique; от большой оперы [grand opéra] по няя отличается более интимным типом сюжета, от езной разновидности комической оперы — более ным музыкальным языком). Расцвет О.-к. в зале пришелся на годы перед 1-й мировой войной, здесь состоялись премьеры «Луизы» Гюстава Ша тье (1900), *«Пеллеаса и Мелизанды»* Дебюсси («Арианы и Синей Бороды» *Дюка* (1907) и *«Исп часа»* Равеля (1911).

Ори́к (Auric), Жорж (15.2.1899, Лодев, — 23.7.198 риж). Французский композитор. Был вундеркин 1913 переехал на учебу в Париж, где ему покрови вовали *Кёклен, Шмитт* и *Руссель*. В 1914—16 уч д'*Энди*. Тогда же познакомился с *Сати, Кокто, Онеггером*. Вместе с двумя последними входил терку; Кокто посвятил О. свой памфлет «Петух кин», ставший ее манифестом. Первой половиной датированы самые известные работы О. для муз ного театра, созданные по заказу *Дягилева*, — «Докучные» (Les fâcheux, на основе музыки к одно ной комедии-балету Мольера, пост. 1924, Монте ло) и «Матросы» (Les matelots, пост. 1925, Париж) листически они родственны музыке *Пуленка* того риода. Другая важная сфера деятельности О. — к зыка; он сочинил музыку к ряду фильмов Кокто («Красавице и чудовищу» [La belle et la bête, 1946] фею» [Orphée, 1949]), к фильму Джона Хьюстона луз-Лотреке «Мулен Руж» (Moulin Rouge, 1952), увядаемым «Римским каникулам» (Roman Holiday) яма Уайлера (1953) и др. Крупная совместная раб

кто — балет («хореографическая трагедия») «Федр (Phèdre) по Расину (пост. 1950, Флоренция). Музы О. концертных жанров (камерно-инструментальные бли, Соната [1931] и пьесы для фп., Партита для [1955], романсы) не снискала особой известности; альных инструментальных опусах 1960—70-х О. ис зовал *серийную технику*. Занимал ряд официальных ов (в частности, с 1962 по 1968 был генеральным ди ором Нац. оперных театров Франции). Член Ин тута Франции с 1962.

стр Века Просвещения (Orchestra of the Age of Enlightenment). Английский оркестр, основан в 1986. Испол музыку конца XVII — начала XIX в. (от Пёрселла до ерта и Мендельсона, иногда и более поздних ком торов) на инструментах соответствующей эпохи иглашенных дирижеров — как специалистов по *ичному исполнению* старинной музыки, так и мас более широкого профиля. В 2007 О. В. П. избрал и «ведущими артистами» *Рэттла*, венгерского ди ера Ивана Фишера (Fischer, p. 1951) и Владимира ского (р. 1972), почетными дирижерами — *Брюг Макерраса* и *Норринетона*. С оркестром регулярно ничали и сотрудничают, в частности, немецкий жер Бруно Вайль (р. 1949), *Гардинер*, С. *Кёйкен*, ан, *Леонхардт*, английский дирижер-«аутентист» мас Мак-Геган (McGegan, p. 1950), *Херревеге*, *Шифф*, английский дирижер Марк Элдер (Elder, 1947), *Якобс*. О. В. П. выступает и записывается также рижера. Участвует в оперных постановках (в т. ч. с — в *Глайндбёрне*, с 2003 — в *Ковент-Гарден*).

стр де Пари — см. *Парижский оркестр*.

ли (Ormandy), Юджин, наст. имя и фам. Енё Блау (18.11.1899, Будапешт, — 12.3.1985, Филадель). Американский дирижер венгерского происхожде Учился в Будапеште, в т. ч. игре на скрипке у вы шегося скрипача и педагога Енё Хубаи (Hubay, —1937). В годы 1-й мировой войны концертировал скрипач и работал концертмейстером Блютнеров го СО в Берлине. С 1921 жил в США. В 1924 дебюти я как дирижер в Нью-Йорке. В 1931—36 возглавлял неаполисский СО. Бо́льшая часть творческой жиз О. (1936—80) была связана с *Филадельфийским орке ом*. Под руководством О. этот коллектив сохранил сложившуюся еще при *Стоковском* репутацию об ового американского оркестра — мощного, гибко идеально слаженного и надежного инструмента, ве ленно приспособленного прежде всего для испол масштабных симфонических партитур XIX и на XX в. В репертуаре О. заметное место занимала и музыка; он первым исполнил *«Симфонические тан* Рахманинова, 3-й фортепианный концерт *Бартока*, зведения *Мийо, Хиндемита, Мартину, Барбера, Хи еры* и др., провел американскую премьеру «Утрени» *дерецкого*. Вместе со своим оркестром гастролиро по всему миру, выступал также как приглашенный жер с коллективами разных стран, в т. ч. с СО *Ба кого радио, Венским ФО, Лондонским СО*. Дискогра О. охватывает самые различные репертуарные сфе ры — от Баха («Страсти по Иоанну», Месса h-moll, «Пасхальная оратория», а также аранжировки для большого оркестра, ставшие непременной частью программ Филадельфийского оркестра еще при Стоковском) до вальсов И. Штрауса и развлекательных пьес композиторов Великобритании и США; особенно впечатляюще в ней представлены *Штраус, Сибелиус, Равель*, Барток и русская музыка XIX и XX вв., причем не только общепризнанная классика (в т. ч. все симфонии Чайковского и Рахманинова, концерты Рахманинова с автором в качестве солиста, ряд опусов *Прокофьева* и *Шостаковича*), но и такие произведения, как 3-я симфония («Илья Муромец») *Глиэра* и 21-я симфония *Мясковского*. О. первым записал «Просветленную ночь» *Шёнберга*, сюиту из «Хари Яноша» *Кодая*, 4-ю симфонию Шостаковича, его же 1-й виолончельный концерт (с *Ростроповичем*) и др.

Орф (Orff), Карл (10.7.1895, Мюнхен, — 29.3.1982, там же). Немецкий композитор. Учился в Мюнхенской академии музыки (1912—14), недолго работал в Мюнхене театральным капельмейстером, в 1917 попал на фронт, был ранен, по возвращении в Мюнхен (1919) занялся изучением музыки XVI—XVII вв., а в 1920—21 совершенствовался в искусстве композиции под руководством известного педагога, мастера контрапункта Генриха Каминского (Kaminski, 1886—1946). В 1924 вместе с Дороте́ей Гюнтер (Günther) основал школу гимнастики, музыки и танца (Гюнтершуле [Güntherschule]). Из опыта работы в этой школе выросла музыкально-педагогическая система О., которая заключается в раскрытии творческого потенциала детей путем обучения их хоровому пению, ритмике, ансамблевой игре и импровизации, обычно на специально подобранном наборе ударных инструментов (детская музыка О. — хоры, инструментальные миниатюры, театральные сценки и др. — собрана в многотомном издании Orff-Schulwerk). До 1933 О. выступал как дирижер, исполняя музыку барокко; в 1920-х аранжировал три произведения Монтеверди (в т. ч. оперу «Орфей»). В 1930-х вместе с музыковедом, будущим героем антинацистского сопротивления Куртом Хубером (Huber, 1893—1943) занимался полевыми исследованиями баварского фольклора. В годы нацизма, особенно после успешной премьеры *Carmina burana* (1937, Франкфурт-на-Майне), вел благополучную жизнь, сохраняя относительную творческую независимость. В 1950—60 возглавлял кафедру композиции в Мюнхенской ВМШ. В 1961 при зальцбургском Моцартеуме был основан Институт музыкального воспитания О.

Творчество О. для взрослых, подобно его детской музыке, основано на простейших формах музицирования. Стилистика музыки О. определяется преобладанием ударных тембров, остинатными ритмами, короткими диатоническими темами, элементарными гармониями, преимущественно силлабическим, четко акцентированным складом вокальных партий, широким использованием parlando. Известное влияние на О. оказал *Стравинский* (в т. ч. такими своими произведениями, как *«Свадебка»* и *«Царь Эдип»*), однако в трактовке О. модели Стравинского предстают огрубленными; тем самым в музыке подчеркивается «языческое», телесно-возбуж-

дающее начало. Как и Стравинский, О. тяготел к «театру представления», часто с элементами стилизованного ритуального действа; свои сюжеты он черпал из античности, фольклора и «низовых» жанров средневековой литературы. Для театра предназначены все зрелые произведения О., начиная с популярной доныне сценической кантаты Carmina burana. Более поздние сценические кантаты О., Catulli carmina («Песни Катулла») и Trionfo di Afrodite («Триумф Афродиты»), составившие вместе с Carmina burana триптих *Trionfi,* иллюстрируют эволюцию О. в сторону откровенного примитивизма (по язвительному определению Стравинского — «неонеандертальства»), крайняя точка которого была достигнута в его последней партитуре, апокалиптическом действе De temporum fine comoedia.

Осн. произв. для театра: Carmina burana («Бойернские песни»), сценические песнопения в 3 сценах, сл. из одноим. рукописи XIII в. (1936, пост. 1937, Франкфурт-на-Майне, 1-я часть трилогии Trionfi [«Триумфы»]); «Луна» (Der Mond), одноакт. маленький мировой театр, либр. О. по братьям Гримм (1936—38, пост. 1939, Мюнхен, 2/1970); Catulli carmina («Песни Катулла»), сценич. игры в 3 актах с прологом и заключением, сл. Катулла (1943, Лейпциг, 2-я часть трилогии Trionfi); «Умница: история о короле и умной женщине» (Die Kluge: die Geschichte von dem König und der klugen Frau), в 12 сценах, либр. О. по братьям Гримм (1943, Франкфурт-на-Майне); «Дочь Бернауэра» (Die Bernauerin), баварская пьеса в 7 сценах, либр. О. (1947, Штутгарт); «Антигона» (Antigonae), трагедия Софокла в пер. Ф. Гёльдерлина (1949, Зальцбург); «Хитрецы» (Astutuli), одноакт. баварская комедия, либр. О. (1953, Мюнхен); Trionfo di Afrodite («Триумф Афродиты»), сценич. концерт в 7 сценах, сл. Катулла, Сафо и Еврипида (1951, пост. 1953, Милан, 3-я часть трилогии Trionfi); Comoedia de Christi resurrectione («Комедия о Воскресении Христа»), пасхальная пьеса, сл. О. (1955, пост. 1956, Мюнхен, ТВ); «Эдип-царь» (Oedipus der Tyrann), трагедия Софокла в пер. Ф. Гёльдерлина (1958, пост. 1959, Штутгарт); Ludus de nato infante mirificus («Игра о Рождестве Младенца»), рождественская пьеса, сл. О. (1960, там же); «Сон в летнюю ночь» (Ein Sommernachtstraum), пьеса Шекспира в пер. А. В. Шлегеля (окончат. ред. 1962, пост. 1964, там же); «Прометей» (Prometheus), одноакт., либр. О. по Эсхилу (1967, пост. 1968, там же); De temporum fine comoedia («Комедия о конце времен»), сценич. предст. в 3 частях, либр. О. (1971, пост. 1973, Зальцбург, окончат. ред. 1981, пост. 1994, Ульм).

Др. произв.: песни, хоры, кантаты (1911—31); «Гизеи, жертва» (Gisei, das Opfer), муз. драма по пьесе япон. театра (1913); «Танцующие фавны» (Tanzende Faune), орк. (1914); «Сон в летнюю ночь» (1-я ред. 1917); «Леонс и Лена» (Leonce und Lena), орк. муз. к комедии Г. Бюхнера (1919); обр. 3 произв. Монтеверди (1925); «Маленький концерт» (Kleines Konzert), дух., клав., уд., на темы XVI в. (1927, орк. ред. 1937); «Интрада» (Entrata), орк. и орг., по Бёрду (1928, 2/1940); «Сон в летнюю ночь» (версии 1939 и 1941); «Дифирамбы» (Dithyrambi), хор и инстр., сл. Шиллера (1955—56, 2/1981); пьесы для говорящего хора (1969, 1976 [с уд.]); «Рота» (Rota), хор и инстр., по англ. канону XIII в. (1972).

Муз. для детей в сб. Orff-Schulwerk: Musik für Kinder (1932—35, с соавт., 2/1950—54).

Лит.: Carl Orff und sein Werk: Dokumentation (Tutzing, 1975—83); L. Gersdorf. Carl Orff (Reinbek, 1980); U. Klement. Das Musiktheater Carl Orffs (Leipzig, 1982); H. Regner. Das Schul… Carl Orffs im Spiegel der Zeit (Bonn, 1982); О. Леонтьева. К… Орф (М., 1984); H. Maier. Carl Orff in his Time (Mainz, …); M. H. Kater. Composers of the Nazi Era: Eight Portraits (New … 2000).

«Орфей» (Orpheus). Балет *Стравинского* в 3 сцена… древнегреческому мифу (1946—47). Четвертое (по… *«Царя Эдипа», «Аполлона Мусагета»* и *«Персефо…* последнее произведение Стравинского для музы… ного театра на сюжет из античной мифологии. По… «Аполлону Мусагету», «О.» открывается прологом (… фей оплакивает Эвридику) и завершается апофе… (Аполлон подхватывает лиру растерзанного вакха… Орфея и продолжает его песнь). Как и другие парт… Стравинского на античную тематику, «О.» выдер… сравнительно мягкой, «умеренной» манере (хара… ные для стиля Стравинского возбуждающие р… острые диссонансы, резкие мелодические скач… пользуются здесь весьма экономно, преимуществе… кульминациях, а динамика выходит за рамки forte… однажды, в эпизоде убийства Орфея к концу 2-й с… и включает отсылки к формам и приемам музыки … кого прошлого: балет открывается изложенной р… ми длительностями нисходящей фригийской г… (e^1—e, соответствует древнегреческой дорийской), … словая значимость отдельных моментов подчерки… ся с помощью барочных музыкально-риторическ… гур, в финале вводится двухголосный контрапун… cantus firmus. В барочной традиции укоренено ис… зование арфы в качестве эквивалента Орфеевой л… медных духовых в низком регистре — в качестве з… вого образа царства Аида. Продолжительность ба… ок. 30 минут (1-я, 2-я и 3-я сцены длятся, соответс… но, ок. 10, ок. 17 и ок. 3 минут). Премьера — 28 … 1948, Нью-Йорк, дирижер автор, хореография Дж… Баланчина (Balanchine), декорации и костюмы И… Ногути (Noguchi).

Балеты на тему мифа об Орфее создали также… (Orphée, электронная музыка, произведение пост… но в хореографии Мориса Бежара [Béjart], 1958) и… (Orpheus, в 2 актах, 6 сценах, либретто Эдуарда … [Bond], премьера — 17 марта 1979, Штутгарт, Ви… бергская гос. опера, дирижер Вольдемар Нельсон [… son], хореография Уильяма Форсайта [Forsythe]; … мьера 2-й редакции для меньшего состава оркес… 20 июня 1986, *Венская гос. опера,* дирижер Ульф … мер [Schirmer], хореография Рут Бергхауз [Bergh… Оперу «Орфей» (Orphée) в 2 актах на собственное … цузское либретто по одноименному фильму *Кок…* чинил *Гласс* (премьера — 14 мая 1993, Кембрид… Массачусетс). К вечной теме Орфея обращались и … гие другие композиторы XX в., в т. ч. *Малипьеро, … Крженек, Картер, Мадерна, Бёртуисл* (опера «… Орфея»), *Сильвестров.*

«Остров радости» (L'isle joyeuse). Пьеса для фп. … (1904). Вдохновлена картиной классика француз… «галантной» живописи Жана-Антуана Ватто «Отп… на Китиру» («Отплытие на Цитеру», L'embarque… pour Cythère, 1717), изображающей группу влюбл…

перед путешествием на этот греческий остров — счастья и наслаждений. Пьеса имеет автобио-ческую подоплеку, поскольку создавалась час-о на острове Джерси (Ла-Манш), где композитор одил свое первое лето с новой женой. Выполнена в фицированной сонатной форме и разворачивается эмоциональном crescendo (с заключительным апо-м на теме побочной партии); по характеру форте-ного письма в большей степени, чем любая другая зрелого Дебюсси, приближается к романтической ции бравурного пианизма «большого стиля». Ус-о-античный или «экзотический» элемент, как обыч-Дебюсси, выражается в «О. р.» средствами *модаль-*: обычный («ионийский») мажор взаимодействует тоновым и лидийским ладами. Продолжитель-ь — ок. 5 минут. Первое публичное исполнение — враля 1905, Париж, *Виньес*. В том же концерте с впервые сыграл пьесу Дебюсси «Маски» (Mas-). вдохновленную другой картиной Ватто (первона-о «Маски» и «О. р.» задумывались как первая и по-яя части триптиха).

ньонов к звездам...» («Из ущелий к звездам...», Des s aux étoiles...). Произведение *Мессиана* для соли-их фп., валторны, глокеншпиля и ксилоримбы, ковых (4.3.4.3. — 2.3.3.0), ударных (5 исполните-) и 13 струнных (6.0.3.3.1). Создавалось в 1971—74 печатлением от зрелища природных чудес штата (США) — естественного «амфитеатра» Сидар-кс, каньона Брайс и Зайонского нац. парка (запо-ка). Партитура складывается из трех больших раз-, каждый из которых, в свою очередь, состоит из ольких частей. Раздел I: 1. «Пустыня» (Le désert); Иволги» (Les orioles); 3. «Что написано на звездах» qui est écrit sur les étoiles); 4. «Белобровый дрозд» (Le phe d'Heuglin); 5. «Сидар-Брейкс и дар благоговей-(Cedar Breaks et le don de crainte). Раздел II: 6. «Меж-ный зов» (Appel interstellaire); 7. «Каньон Брайс и -оранжевые скалы» (Bryce Canyon et les rochers -orange). Раздел III: 8. «Воскресшие и песнь звезды сбаран» (Les ressuscités et le chant de l'étoile Aldé-); 9. «Пересмешник» (Le moqueur polyglotte); Лесной дрозд» (La grive des bois); 11. «Омао, лейот-элепайо, шама» (Omao, leiothrix, elepaio, shama); «Зайонский парк и Град небесный» (Zion Park et la céleste). Как обычно у Мессиана, значительную материала составляет стилизация птичьего пения главии части 11 упомянуты птицы с Гавайских ост-ов), грандиозные природные явления ассоциатив-связываются с библейскими образами и богослов-категориями (в частности, Зайонский [т. е., эти-чески, Сионский] заповедник, с его горами и онами, уподобляется Небесному Иерусалиму Апо-сиса), некоторым частям предпосланы эпиграфы тхого и Нового Заветов и из теологической литера-. Определенную роль играет т. н. коммуникативный , придуманный Мессианом в конце 1960-х: ноты, в симости от их высоты и длительности, получают енные значения, и из этих «букв» складываются а, указывающие на символический смысл соотвест-ующих мотивов (понятно, что такой «язык» выпол-няет свою коммуникативную функцию только на бума-ге). Последние части разделов (т. е. части 5, 7 и 12), непосредственно вдохновленные упомянутыми природными красотами, масштабнее других и богаче разнородным материалом; части 5 и 7 по форме аналогичны античной хоровой оде, складывающейся из строфы, двух антистроф и эпода (ср. *«Хронохромия»*). Просветленное adagio 8-й части, где ведущую роль играют высокие струнные, родственно «Саду любовного сна» из *«Турангалила-симфонии»* и предвосхищает два аналогичных adagio в *«Озарениях потустороннего»*. Полный инструментальный состав использован не во всех частях; 4-я и 9-я предназначены только для фп., 6-я — только для валторны. Продолжительность цикла — ок. 110 минут. Первое исполнение — 20 ноября 1974, Нью-Йорк, солисты *Лорио* (фп.) и Шэрон Моу (Moe) (валторна), оркестр Musica Aeterna, дирижер Фредерик Уолдмэн (Waldman, собств. Фридрих Вальдман, 1903—1995).

Открытая форма — см. *Алеаторика*.

«Отражения» (*Равеля*) — см. *«Зеркала»*.

«От сегодня до завтра» («С сегодня на завтра», Von heute auf morgen). Одноактная опера *Шёнберга* соч. 32, либретто Макса Блонды (Max Blonda, псевдоним жены Шёнберга Гертруды, урожд. *Колиш*). Продолжительность — ок. 50 минут. Опера была завершена 30 сентября 1929, премьера состоялась 1 февраля 1930 во Франкфуртской опере, дирижер Вильгельм Штайнберг (Steinberg, 1899—1978), режиссер Герберт Граф (Graf, 1904—1973). Текст представляет собой сатиру на современных светских мужчин и женщин, чьи взгляды на любовь, семейную жизнь и искусство меняются чуть ли не ежедневно («от сегодня до завтра») под влиянием колебаний моды. Возможно, к созданию оперы на подобный сюжет Шёнберга подтолкнул пример *Штрауса* с его «бюргерской комедией» «Интермеццо» (1924), *Хиндемита*, *Вайля*, *Кренека*, снискавших заметный публичный успех своими сатирическими операми о повседневной жизни современных благополучных горожан. Музыка Шёнберга, выдержанная в технике *додекафонии* (*серия* оперы — d-es-a-cis-h-f-as-g-e-c-b-fis) и содержащая лишь минимальные вкрапления элементов современных бытовых жанров, являет собой резкий стилистический контраст легковесному либретто. Каждая из четырех вокальных партий (Муж, Жена, Подруга и Певец: баритон, два сопрано и тенор) содержит эпизоды ариозного склада, рассчитанные на исполнителей, владеющих тонкостями бельканто. *Речевое пение* используется только в заключительном квартете. Опера инструментована для большого симфонического оркестра, трактуемого как разросшийся ансамбль солистов; в состав оркестра включены 2 саксофона, многочисленные ударные, челеста, мандолина и гитара. Это последний опыт Шёнберга по использованию додекафонии для создания музыки сравнительно легкого, юмористического рода (после Серенады для септета и баритона соч. 24, Сюиты для фп. соч. 25, «Сатир» для хора без сопровождения соч. 28 и Сюиты для септета соч. 29).

Оттер (Otter), Анне Софи фон (р. 9.5.1955, Стокгольм). Шведская певица (меццо-сопрано). Училась в Стокгольме и в Гилдхоллской школе музыки и драмы (Лондон); в искусстве интерпретации немецких песен совершенствовалась под руководством видных пианистов-аккомпаниаторов и педагогов Джеффри Парсонса (Parsons, 1929—1995) в Лондоне и Эрика Вербы (Werba, 1918—1992) в Вене. Свой первый оперный ангажемент получила в Базеле (1983—85). С середины 1980-х выступает на ведущих сценах мира. Природный инструмент певицы гибок, богат разнообразными красками и оттенками, она пользуется им артистично и умно, демонстрируя непринужденное бельканто, чуткость к слову, благородство экспрессии, способность к перевоплощению, а иногда и изящное чувство юмора. Одна из самых многогранных современных вокалисток, О. одинаково убедительна в оперной и кантатно-ораториальной классике (Орфей в «Орфее и Эвридике», Керубино, Дорабелла, Кармен, Мелизанда, Октавиан, Иокаста в *«Царе Эдипе»*, партии в кантатах и Страстях Баха, реквиемах Моцарта и Верди, симфониях Малера и др.), операх и кантатах XVII в., австро-немецкой, скандинавской, французской камерно-вокальной лирике. В богатой и быстро растущей дискографии О. заметное место занимают раритеты: мадригалы и арии малоизвестных мастеров раннего барокко, романсы Шпора, Мейербера, Сесиль Шаминад, песни *Цемлинского* и *Корнгольда,* музыка, созданная заключенными «образцово-показательного» нацистского лагеря Терезиенштадт, и др. О. не пренебрегает и музыкой легкого жанра от Оффенбаха до современного английского песенника Элвиса Костелло (Costello, р. 1954) и шлягеров поп-группы ABBA.

Offertorium. Одночастный концерт *Губайдулиной* для скрипки с оркестром. Основан на теме прусского короля Фридриха II, использованной Бахом в полифоническом цикле «Музыкальное приношение» (Das musikalische Opfer, 1747). Латинское заглавие концерта синонимично названию литургического песнопения, исполняемого во время приношения Святых Даров, и эквивалентно немецкому Opfer, которое переводится не только как «приношение», но и как «жертва»: королевская тема жертвует собой ради того, чтобы из ее осколков родилось нечто новое. В самом начале О. она прово… практически полностью (без последнего звука), в … рументовке, выполненной в манере *Веберна,* т. е. со… ной тембра через каждые 1—4 звука (см. нотный … мер, ср. с примером к статье *Тембровая мелодия*). … вый большой раздел О. — серия свободных вариац… эту тему. С каждой очередной «вариацией» драмат… ское напряжение возрастает; при каждом новом п… дении тема сокращается на два звука — по одному … чала и с конца, — и перед большой центральной к… цией от нее остается только срединный звук e. В … следующего раздела, более сжатого и также насы… ного драматическими перипетиями, звук e выпо… функцию стержня, вокруг которого формируется … тема — волнообразное движение по тонам диато… ской гаммы. Эта же тема преобладает в третьем … следнем разделе — развернутой хоральной коде, … личественному «анабасису» хорала контрапункт… процесс регенерации королевской темы. Под конс… следняя звучит у скрипки в полном виде, но в ра… ном движении и обращенных интервалах. Истор… «смерти и просветления» завершается на ноте d‴ … simo — так, знаменуя разрешение всех конфликто… тигается тоника, опущенная при первом проведе… существует в трех авторских редакциях (1980, … 1986), причем каждая очередная короче предыд… первая длится 43 минуты, последняя — ок. 35 … Первые исполнения: 1-я редакция — 30 мая 1981, … солист *Кремер,* СО Австрийского радио, дирижер … *стам;* 2-я редакция — 24 сентября 1982, Западны… лин, солист он же, оркестр Junge Deutsche Philhar… дирижер *Дютуа;* окончательная редакция — 2 … 1986, Лондон, солист он же, СО *Би-Би-Си,* дирих… *ждественский.*



П

…ротти (Pavarotti), Лучано (12.10.1935, Модена, — …2007, там же). Итальянский певец (тенор). В молодости работал школьным учителем. Учился пению в …не и Мантуе. В 1961 дебютировал в Реджо-нельния. Начало международной известности П. было …жено в 1963, когда он спел партию Рудольфа на …е *Ковент-Гарден*. В 1965 с сенсационным успехом …нил роль Эдгара («Лючия ди Ламмермур») в Ав…ии, где его партнершей была *Сазерленд*. В том же …последовали дебюты П. в *Ла Скала* (Герцог) и в …А (Эдгар в оперном театре Майами). В 1968 он …ые выступил в *Метрополитен-опера* (Рудольф). …ролировал по всему миру, неизменно восхищая …нику своим выразительным, свободно льющимся …сом, совершенным бельканто, роскошными верх… нотами, естественной музыкальностью и арти…мом. До преклонного возраста сохранил хорошую …альную форму. Оставил сцену в 2005. В репертуаре …менее обширном, чем у *Доминго,* преобладали ли…ские и драматические роли в итальянских операх. …его самым большим удачам, помимо упомянутых, …осятся партии Неморино в «Любовном напитке», …ура в «Пуританах», Манрико, Альфреда, Ричарда, …неса, Каварадосси, Калафа; героическую, требую…о большой силы голоса партию Отелло он спел и …сал только в начале 1990-х. П. не пренебрегал и …ким жанром; с 1990 — года первого концерта «трех …оров» (П., Доминго и *Каррераса*) на мировом чем…нате по футболу в Италии — он часто выступал на …ионах, в т. ч. вместе со звездами *поп-музыки*. Час…критиковался за непритязательность в выборе ре…туара и чрезмерные уступки вкусам массового слу…теля. Тем не менее обладал неоспоримыми досто…ствами и как музыкант-интерпретатор, о чем лучше …го свидетельствуют сделанные с его участием запи…и/у крупных дирижеров, в т. ч. *Караяна* («Богема»), …*ати* («Бал-маскарад», «Отелло», Реквием Верди), …чарда Бонинга (Bonynge, p. 1930 [оперы Беллини и …ницетти]), *Маазеля* («Аида»), *Меты* («Трубадур», «*Турандот*»), *Ливайна* («Любовный напиток», «Риголетто», «Травиата»), *Шайи* («Риголетто»).

Падеревский (Paderewski), Игнацы Ян (6.11.1860, Курылувка, Подолье, — 29.6.1941, Нью-Йорк). Польский пианист, композитор, государственный деятель. Учился в Варшавском музыкальном институте (1872—78), затем некоторое время жил в Берлине, где пользовался поддержкой Антона Рубинштейна и *Штрауса,* а в середине 1880-х совершенствовался в Вене у знаменитого Теодора Лешетицкого (Leschetizky, 1830—1915). Карьера П.-пианиста началась в 1888 с огромной концертной поездки по странам Европы, Северной и Южной Америке, Австралии, Новой Зеландии и Южной Африке. Основу репертуара П. составляла музыка Шопена. Публика с восторгом реагировала на его необычайно притягательный внешний облик, виртуозную технику, певучий тон, смелое rubato и другие исполнительские вольности. Со временем П. стал самым высокооплачиваемым инструменталистом мира. Записи П., сделанные им во второй половине жизни (1911—38), не дают представления о масштабе его артистической личности. Из музыкальных произведений П. относительно жизнеспособными оказались разве что отдельные салонные миниатюры для фп., прежде всего Менуэт g-moll (1886); между тем в наследии П. фигурирует ряд опусов крупной формы, в т. ч. Концерт a-moll (1888) и «Польская фантазия» (Fantaisie polonaise) для фп. с оркестром (1893), опера «Манру» (Manru, пост. 1901, Дрезден), Вариации и фуга для фп. Es-dur (1903) и Симфония h-moll (1903—08).

П. производил неизгладимое впечатление не только как пианист, но и как оратор и дипломат. Будучи поборником независимости Польши, в годы 1-й мировой войны он вел активную пропагандистскую деятельность в странах Антанты и в США, где сумел заручиться политической поддержкой президента Томаса Вудро Уилсона. Был премьер-министром и министром иностранных дел первого правительства Польской республ-

лики (1919—20). В 1922 возобновил концертные выступления. Начало 2-й мировой войны застало П. в США. В 1940 он возглавил Национальный совет польской эмиграции. Как музыкант и государственный деятель был удостоен многочисленных наград и почестей вплоть до похорон на Арлингтонском национальном кладбище (Вашингтон).

Полное собрание сочинений Шопена «под редакцией П.», выходившее в Польше с 1949 по 1960, было подготовлено в основном Юзефом Турчиньским (Turczyński, 1884—1953) и Людвиком Бронарским (Bronarski, 1890—1975).

Лит.: A. Zamoyski. Paderewski (New York and London, 1982); E. Lipmann. Paderewski, l'idole des années folles (Paris, 1984); B. Weber. Paderewski (Kraków, 1991); I. J. Paderewski. Pamiętniki 1912—1932 (мемуары П.) (Kraków, 1992).

Пайпер (Пейпер, Pijper), Виллем (Фредерик Йоханнес) (8.9.1894, Зейст, — 18.3.1947, Лейдсендам). Нидерландский композитор. В 1911—16 учился в Утрехте у Йохана Вагенара (Wagenaar, 1862—1941). Первая значительная работа П., 1-я симфония «Пан» (Pan), отмечена сильным влиянием *Малера;* в своих последующих опусах П. ориентируется скорее на французскую музыку, в частности на *Мийо*, по примеру которого стал широко пользоваться *политональностью*. Его излюбленной гармонической структурой был октатонический звукоряд (гамма «тон-полутон»), а излюбленным формообразующим приемом — выращивание формы из «зародышевых клеток» (кратчайших мотивов или созвучий) путем их планомерного «размножения», не допускающего буквальных повторов. Для музыки П. 1920-х и 1-й половины 1930-х — самого плодотворного периода его биографии — характерны также разнообразные полиритмические, полиметрические и политемповые наложения; часто встречаются обороты, заимствованные из джаза, блюза и латиноамериканского развлекательного репертуара (при том, что к джазу и легкой музыке как таковым П. относился резко отрицательно). На фоне голландской музыки своего времени П. выглядел радикальным модернистом; вместе с тем он сохранял верность традиционной системе музыкальных жанров и форм, что сближало его с *неоклассицизмом*. Центральное произведение П. — опера «Халевайн» на старинный фольклорный сюжет о злодее-соблазнителе, завлекающем девушек музыкой. После успеха оперы в творчестве П. наступил определенный спад. В конце 1930-х П. вступил в масонскую ложу и увлекся астрологией и мистицизмом; с этого времени в его музыке значительное место заняла числовая символика. Важнейшая поздняя работа П. — цикл адажио для оркестра: шесть выполненных сравнительно простым языком пьес, отражающих шесть ступеней посвящения в масоны. Масонскими эзотерическими мотивами насыщена и масштабно задуманная, но дописанная лишь до половины опера «Мерлин» по легендам цикла о короле Артуре. Самый крупный голландский композитор 1-й половины XX в., П. был также авторитетным музыкальным критиком и педагогом. Преподавал в консерваториях Амстердама (1918—30) и Роттердама (директор в 1930—47); самые известные из его многочисленных учеников — *Бадингс* и Рудолф Эсхер (Escher, 1912—1980).

Для театра: «Халевайн» (Halewijn), опера (симф. др… 9 сценах, либр. Э. ван Локхорст (1933, Амстердам. 2/1935, …тердам); «Мерлин» (Merlijn), опера (симф. драма) в 3 …либр. С. Вестлайка (1939—45, неоконч.); муз. к спект., в т. … Софоклу, Еврипиду и Шекспиру (1920—30).

Орк. муз. (осн. произв.): 3 симфонии (1917, 1921, 1926); …церт для фп. с орк. (1927); 6 симф. эпиграмм (1928); Ко… для влч. с орк. (1936); Концерт для скр. с орк. (1939); 6 … (1940).

Др. инстр. муз. (осн. произв.): 2 фп. трио (1914, 1921); … квартетов (1914, 1920, 1923, 1928, 1946, неоконч.); 3 афо… фп. (1915); 3 сонатины для фп. (1917, 1925, 1925); 2 сон… скр. и фп. (1919, 1922); 2 сонаты для влч. и фп. (1919, …«Хаванез» (Havanaïse), 2 скр. (1920); Септет для фл., 5 ду… (1920); «Четыре пьесы в старинном стиле» (Quattro pezzi a… 3 скр. и влч. (1923); Секстет для фп. и дух. (1923); Сон… фл. и фп. (1925); Трио для фл., клар. и фаг. (1927); Дух. к… (1929); Соната для фп. (1930); Соната для скр. (1931); С… для 2 фп. (1935).

Вок. муз. (осн. произв.): «Галантные празднества» … galantes), м.-сопр. и орк., сл. П. Верлена (1916); «Ром… слов» (Romance sans paroles), м.-сопр. и орк., сл. его же (… 3 хора a cappella на нар. сл. (1920, 1925, 1936); Бесконеч… пол. хор и инстр. (1942).

Обр. франц. и голл. нар. песен.

Муз.-критич. статьи и рецензии в газетах и журналах … ландов, всего ок. 650 (1917—46).

Лит.: К. Немировская. Виллем Пайпер // Pro голла… музыку (СПб., 2003).

«Палестрина» (Palestrina). Опера (музыкальная лет… *Пфицнера* в 3 актах на собственное либретто по ан… фической легенде о том, как римский композито… лестрина (ок. 1525—1594) написал мессу, дост… которой убедили Тридентский собор не запрещ… лифонию в церковной музыке. Историческая с… Тридентский собор (19-й Вселенский собор като… ской церкви) был созван в 1545 в североитальянск… роде, ныне именуемом Трento, для прояснения до… нальных вопросов и осуществления преобразов… необходимость в которых возникла после Реформ… Положив начало т. н. Контрреформации, он завер… ся в 1563. Идея изгнать полифонию из богослуже… пения возникла в связи с тем, что изощренные по… нические наложения затемняли смысл слов. В … ном счете собор постановил, что все слова в мн… лосных церковных композициях должны быть от… во слышны и понятны; в 1577 Палестрине было по… но пересмотреть весь церковно-певческий репер… привести его в соответствие с решениями собора… можно, самая знаменитая из месс Палестрины, «… паны Марцелла», действительно сочинялась имен… ответ на основное требование собора к компози… церковной музыки: отказаться от чрезмерно гу… контрапункта и сделать фактуру настолько ясной… бы ничто не мешало восприятию текста.

Действие оперы происходит в последние дни р… собора; 1-й и 3-й акты разыгрываются в римском… Палестрины, 2-й — в Тренто. Среди персонажей, … мо самого Палестрины, его сына Игино и ученик… лы (две последние роли — для певиц травести), ф…

папа Пий IV и участвовавшие в соборе прелаты, в
кардинал, архиепископ Милана св. Карло Борро-
538—1584). Именно он, поначалу безуспешно, убе-
недавно овдовевшего, усталого и разочарованно-
стрину написать мессу, способную продемонст-
ть собору нецелесообразность планируемого за-
. После ухода кардинала, разгневанного отказом
трины, композитору являются духи великих мас-
церковной музыки прошлого во главе с Жоскеном
, а затем и дух его жены; к Палестрине возвраща-
орческая сила, и под диктовку ангельского хора
сывает мессу. Между тем в Тренто продолжают-
ты. Спор между прелатами из разных стран пере-
т в скандал (карикатура на ненавистные Пфицне-
ократические процедуры); драку между слуга-
латов прекращает Мадрушт, князь-архиепископ
о, приказывающий стрелять в толпу. В 3-м акте
трину посещают папа и кардинал Борромео; папа
ает композитору, что его месса принята, и благо-
ет его, а кардинал на коленях просит у Палестри-
ощения. В заключительной сцене Палестрина ос-
один; погруженный в свои мысли, он играет на
, между тем толпа на улице славит его как «спаси-
узыки».

» — самая значительная после «Майстерзингеров»
кая опера, посвященная теме художественного
ства и борьбы старого и нового в искусстве. Ори-
ясь на Вагнера, Пфицнер строит свою оперу со-
принципам музыкальной драмы (лейтмотивы,
дание монологов и диалогов над ансамблями,
енная значимость оркестра) и даже вводит такую
аллюзию на «Майстерзингеров», как завершение
кта сценой драки, но в идейном отношении «П.»
противоположен «Майстерзингерам». В обеих
признается авторитет старых мастеров, но Пфиц-
отличие от Вагнера, симпатизирует консерватив-
дожнику, сторонящемуся новых течений. Пфиц-
ский Палестрина сознает, что его время прошло, и
ажает против отъезда своего ученика Силлы во
нцию, на родину новомодного монодического
(здесь Пфицнер допускает анахронизм: рождение
ает флорентийской монодии, положившей нача-
ру оперы, относятся к более позднему времени).
икальном языке «П.» значительную роль играет
учная диатоника, символизирующая близкий ав-
его герою мир высоких ценностей прошлого, то-
к сравнительно острые гармонии приберегаются
ображения конфликтов суетной жизни.
бретто «П.» было написано в 1910—11, музыка соз-
сь (с перерывами) в 1912—15. Премьера, под музы-
ым руководством *Вальтера*, в режиссуре самого
нера, с декорациями и костюмами Людвига Кирш-
(Kirschner), состоялась 12 июня 1917, на сцене При-
ой оперы в Мюнхене; заглавную роль исполнил
щийся тенор Карл Эрб (Erb, 1877—1958). Пример-
родолжительность оперы без купюр — 3 с полови-
аса: чрезвычайно многословные акты 1 и 2 длятся,
ственно, ок. 100 и ок. 80 минут, 3-й акт — около
аса. Оркестровые вступления к актам часто испол-
ся как концертные номера. Т. *Манн* включил эссе об
ре «П.» в свою книгу «Рассуждения аполитичного»
(Betrachtungen eines Unpolitischen, опубл. 1918) — манифест просвещенного немецкого консерватизма.

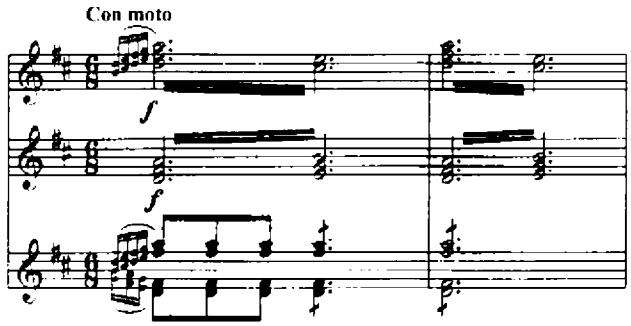
Пальм (Palm), Зигфрид (25.4.1927, Вуппераль, — 6.6.2005, Фрехен-Бушбель). Немецкий виолончелист. Учился у своего отца, виолончелиста Вуппертальского СО, совершенствовался в Зальцбурге у Энрико Майнарди (Mainardi, 1897—1976). В 1945—67 работал концертмейстером виолончелей в оркестрах Любека, Гамбурга и Кёльна. Как солист и ансамблист специализировался на музыке *авангарда*, обогатил технику игры на виолончели новыми приемами. Первый исполнитель созданных в 1950—80-х опусов для виолончели с оркестром *Лигети*, Б. А. *Циммермана*, *Пендерецкого* (Соната, 1-й концерт), *Фелдмана* («Виолончель и оркестр»), *Альфтера* (1-й концерт), *Юна*, *Рима* и др., а также множества других современных произведений, среди которых выделяются значительные, технически новаторские работы *Кагеля* («Матч» для 2 виолончелей и ударных) и *Ксенакиса* (Nomos alpha). В 1962—76 преподавал в Кёльнской ВМШ (с 1972 был ее директором), вел классы высшего мастерства также в *Дармштадте* (с 1962), Швеции, США, Финляндии, Нидерландах. В 1977—81 был интендантом *Немецкой оперы* (Западный Берлин), затем (до 1987) — президентом *МОСМ*. Опубликовал руководства по исполнению новой музыки на виолончели.

«Памяти Дилана Томаса» (In Memoriam Dylan Thomas). Произведение *Стравинского:* траурные каноны и песнь для тенора, струнного квартета и 4 тромбонов. Д. Томас (1914—1953) — валлийский поэт, с которым Стравинский весной 1953 договорился о совместной работе над оперой. Для своего отклика на скоропостижную смерть поэта, последовавшую в ноябре того же года, композитор избрал стихотворение Томаса, посвященное умирающему отцу: Do not go gentle into that good night («Не уходи без слов во мрак ночной»[1]). Части произведения: 1. «Траурные каноны (Прелюдия)» (Dirge-Canons [Prelude]); 2. «Песнь» (Song); 3. «Траурные каноны (Постлюдия)» (Dirge-Canons [Postlude]). В Прелюдии и Постлюдии каноны квартета тромбонов чередуются с канонами струнного квартета, «Песнь» предназначена для тенора и струнного квартета. «П. Д. Т.» — одна из первых партитур Стравинского, выполненных в *серийной технике:* все горизонтальные структуры всех трех частей выведены из пятизвучной *серии* e-es-c-cis-d. Произведение сочинялось в феврале—июне 1954 и впервые прозвучало 20 сентября 1954 в Лос-Анджелесе п/у *Крафта* (солист — Ричард Робинсон [Robinson]). «Прелюдия» и «Постлюдия» длятся по полторы минуты, «Песнь» - ок. 4 с половиной минут.

Пандиатоника (от греч. πᾶς — «весь» и διατονικός — «переходящий от тона к тону»). *Гармоническое поле*, состоящее из всех семи тонов диатонического звукоряда. Автор термина «П.» — Н. *Слонимский*. По своим выразительным и структурообразующим возможностям П. противоположна гипертрофированной хроматике позднего романтизма и *экспрессионизма:* она не столько усиливает внутреннее напряжение и стимулирует поступатель-

[1] Перевод О. Чугай.

ное развитие, сколько создает относительно благозвучную (условно говоря, «белоклавишную») среду для мелодических идей. «Пандиатонические» наложения характерны для *Дебюсси, Равеля, Стравинского, Прокофьева* и других композиторов, тяготеющих к *импрессионизму* и *неоклассицизму;* прочная тональная основа П. часто подчеркивается выдержанным басом (см. нотный пример — начало 4-й картины *«Петрушки»* Стравинского).



Лит.: N. Slonimsky. Thesaurus of Scales and Melodic Patterns (New York, 1947).

Панераи (Panerai), Роландо (р. 17.10.1924, Кампи-Бизенцио). Итальянский певец (баритон). Учился во Флоренции и в Милане. Дебютировал в 1947 в Неаполе. С 1951 — солист театра *Ла Скала*. Выступал на ведущих сценах мира. Голос характерного бархатистого тембра, но с отчетливо выраженными «металлическими» обертонами (впрочем, иногда несколько сдавленный в верхах), отчетливая дикция и неподражаемый артистизм принесли П. репутацию одного из самых ярких итальянских оперных баритонов. Среди его партий — Фигаро в «Свадьбе Фигаро» и «Севильском цирюльнике», Леporелло, Дон Альфонсо, Гульельмо, Энрико из «Лючии ди Ламмермур», Дулькамара, Дон Паскуале, Риголетто, ди Луна, Жермон, Фальстаф, Форд, Марсель; в репертуаре П. фигурировали и такие партии, как Амфортас, Рупрехт в *«Огненном ангеле»* (П. исполнил эту роль в сценической премьере оперы, 1955, Венеция) и Грюневальд в *«Художнике Матисе»*. П. записывался п/у выдающихся дирижеров, в т. ч. *Караяна* («Так поступают все женщины» с П. в роли Гульельмо, «Лючия», «Трубадур», «Фальстаф» с П. в роли Форда [записи 1956 и 1980], «Богема» и др.), *Серафина, Бёма* и Р. *Кубелика*, и был частым партнером *Каллас* в ее лучшие годы.

Пантональность (от греч. πᾶς — «весь» и *тональность*). Термин, введенный американским музыковедом австро-венгерского происхождения Рудольфом Реги (Réti, 1885—1957) для характеристики расширенной тональности XX в. «Пантональная» музыка разворачивается как непрерывная серия сдвигов от одной тональности к другой; моменты тональной определенности отсутствуют (каждый отдельный момент такой музыки может трактоваться как принадлежащий сразу двум или нескольким тональностям), однако вертикальные и горизонтальные конфигурации наделены достаточно отчетливым тональным «колоритом», т. е. П. не тождественна *атональности*. Прообраз П. XX в. — «бесконечная мелодия» Вагнера. Категория «П.» охватывает значительную часть относительно раннего (еще не «атонального») творчества *Шёнберга* и *Берга;* по Рети, «пантональный» язык особенно характерен для *Бартока*, прежде всего для тех страниц его музыки, которые не связаны на фольклоре.

Лит.: R. Réti. Tonality, Atonality, Pantonality (London, ...
Р. Рети. Тональность в современной музыке (Л., 1968).

Панufник (Panufnik), сэр Анджей (24.9.1914, В... ва, — 27.10.1991, Лондон). Польский и британски... позитор, дирижер. В 1932—36 учился в Варша... консерватории, в т. ч. у ведущего педагога компо... Казимежа Сикорского (Sikorski, 1895—1985), пр... жил учебу у Венс у *Вайнгартнера* (дирижирование, ... 38), Париже и Лондоне (1938—39). Годы 2-й ми... войны провел в оккупированной нацистами Вар... участвовал в подпольной музыкальной жизни и б... творительных концертах, выступал в фортепианн... эте с *Лютославским* (их легальная деятельность вы... денно ограничивалась игрой в кафе), сочинял п... тические песни. Рукописи ранних опусов П. сго... 1944; некоторые из них П. восстановил по памят... сле войны П. занял видное положение в музык... иерархии социалистической Польши: возглавлял... ковский ФО (1945—46) и Варшавский ФО (1946... удостоился нескольких государственных награ... назначен вице-председателем польского Союза ко... зиторов. Власти активно продвигали П. на роль пе... композитора Польской Народной Республики и ... ного представителя польской музыки на между... ной арене. Самыми крупными достижениями П. к... лу 1950-х были Sinfonia rustica («Сельская симфо... вокально-оркестровая «Симфония мира» (Symfo... koju) на слова официально признанного лидера ... ской литературы Ярослава Ивашкевича (впосле... П. исключил ее из своего каталога, использовав ... тельную часть материала в Sinfonia elegiaca [«Э... ской симфонии»] памяти жертв 2-й мировой во... Эти партитуры представляли безусловную ценн... точки зрения пропаганды: будучи вполне ортодо... ными по своей идейной сущности, они выполнен... стым, но отнюдь не примитивным языком, фол... ные интонации в «Сельской симфонии» разрабо... своеобразной, далеко не тривиальной манере. Ин... дуальность П. интересно проявилась и в его мен... штабных, но стилистически более смелых «Нокт... и «Колыбельной» для оркестра, вдохновленных н... ми городскими пейзажами; партии струнных в «К... бельной» изобилуют ходами на *микрохроматическ... тервалы*. В тот же период П. сочинил ряд масс... сен. Выступал как приглашенный дирижер с орк... ми других европейских стран. Во время гастролей ... рихе (июль 1954) стал невозвращенцем, что вы... большой резонанс в западной прессе и привело к ... голетнему (действовавшему до 1977) запрету на ... нение музыки П. в Польше. П. обосновался в Анг... 1957 возглавил Бирмингемский СО, но в 1959 от... от продолжения дирижерской карьеры, чтобы п... стью посвятить себя композиции. Основную часть

П. за последующие три десятилетия составили ...ли и другие крупные инструментальные парти... религиозной, метафизической и патриотической ...кой. В отличие от очень многих своих коллег, ...ихся в Польше, П. не проявил интереса к нова... западного *авангарда*. Его излюбленным композици... методом была работа с краткими (обычно трехзвуковыми) мотивами: варьируя их на всевозможные ла... П. «выращивал» из этого скудного материала фор... архитектонически (в терминах самого П. — «геометрически») выверенные как в деталях, так и в крупном плане по всем существенным структурным параметрам — темпу, фактуре, ритмическому рисунку, гармоническому и динамическому профилю (П. уподоблял структуру своих опусов вырезанным из бумаги замысловатым абстрактным узорам, характерным для польского народного искусства). Музыка П., сочетающая конструктивную четкость с романтической риторикой, ...скала выдающихся дирижеров и инструменталистов; среди интерпретаторов его произведений — *Стоковский* (Sinfonia elegiaca, «Вселенская молитва»), *Менухин* (Концерт для скрипки и струнных), *Озава* (Sinfonia ...) и *Ростропович* (Концерт для виолончели с оркестром — последняя завершенная работа П.). В 1990, за год до смерти, П., наконец, вновь посетил Польшу, чтобы принять участие в 33-й *Варшавской осени*, посвященной преимущественно его музыке.

У П. дочь Роксанна П. (р. 1968) — композитор, автор ... духовных произведений и др.

...фонии: Sinfonia rustica («Сельская», 1948, 2/1955); Sinfonia elegiaca («Элегическая», 1957, на осн. «Симфонии мира» ...ра и орк., 1951, окончат. ред. 1966); Sinfonia sacra («Свя...», 1963); Sinfonia concertante («Концертная»), фл., арфа ...(1973); Sinfonia di sfere («Симфония сфер», 1975); Sinfonia ... («Мистическая», 1977); Metasinfonia («Сверхсимфо... орг., стр. и литавры (1978); Sinfonia votiva («Созданная ...ту», 1981, 2/1984); Sinfonia della speranza («Симфония на...», 1986, 2/1987); № 10 (1988, 2/1990).

...церты: Concerto in modo antico («Концерт в старинном ...»), труба, литавры, арфа, клав. ad lib. и стр. (1955, на осн. ...музыки 1951 года); для фп. с орк. (1962, окончат. ред. ... для скр. со стр. орк. (1971); Concerto festivo («Праздничный», орк. (1979); Концертино для уд. и стр. (1980); для фаг. с ...(1985); для влч. с орк. (1991).

...произв. для орк.: «Трагическая увертюра» (Uwertura tra..., 1942, восстановлена в 1945, окончат. ред. 1955); Нок... (1947, 2/1955); «Колыбельная» (Kołysanka), стр. орк. и ... (1947, 2/1955); «Старопольская сюита» (Suita staropolska), стр. (1950, 2/1955); «Героическая увертюра» (Uwertura bo..., 1952, 2/1969); Рапсодия (1956); «Полония» (Polonia), ...(1959); «Осенняя музыка» (Autumn Music, 1962, 2/1965); ...аж» (Landscape), стр. (1962, 2/1965); «В честь Шопена» (Hommage à Chopin), фл. и стр. (1966, на осн. 5 вокализов, 1949); ...онский триптих» (Jagiellonian Triptych), стр. (1966); «Эпи... Катыни» (Katyń Epitaph, 1967, 2/1969); Arbor cosmica ...ическое древо»), стр. (1983); «Шествие за мир» (A Procession for Peace, 1983); «Гармония» (Harmony), кам. орк. (1989).

...муз. (осн. произв.): ранние обр. польск. нар. песен; патриотические и массовые песни (1943—54); «Песня Деве Марии» (Song to the Virgin Mary), хор (1964, 2/1969); «Вселенская молитва» (Universal Prayer), 4 гол., хор, 3 арфы и орг., сл. А. Поупа (1969); «Зимнее солнцестояние» (Winter Solstice), сопр., бар., хор, 3 трубы, 3 трбн., литавры, колокольчики, сл. К. Джессел (1972); «Песня любви» (Love Song), м.-сопр. и арфа или фп., сл. Ф. Сидни (1976, ред. со стр. орк. 1991); Dreamscape, м.-сопр. и фп., без слов (1977); «Молитва Скемпской Богородице» (Modlitwa do Matki Boskiej Skępskiej), гол. или хор, орг. и инстр. анс., сл. Е. Петркевича (1990).

Для 1—6 инстр. (осн. произв.): Фп. трио (1934, восстановлено в 1945, окончат. ред. 1977); «Квинтовый круг» (Krąg kwintowy), 12 пьес для фп. (1947, 2/1955—64); Квинтет для фл., гоб., 2 клар. и фаг. (1953, 2/1955, под назв. Quintetto accademico); «Размышления» (Reflections), фп. (1968); «Треугольники» (Triangles), 3 фл. и 3 влч. (1972); 1-й стр. квартет (1976); 2-й стр. квартет «Послания» (Messages, 1980); Pentasonata, фп. (1984); Стр. секстет «Цепочки мыслей» (Trains of Thought, 1987); 3-й стр. квартет «Вырезки из бумаги» (Wycinanki, 1990).

Др. произв.: муз. для кино (1938—52); пьесы для детей; балеты на осн. муз. конц. жанров, в т. ч. «Фрекен Жюли» (Miss Julie, пост. 1970, Штутгарт); «Победная песнь» (Paean), анс. медн. дух. и орг. ad lib. (1980).

Осн. лит. работы: Życie muzyczne w dzisiejszej Polsce («Музыкальная жизнь в современной Польше») // Kultura, 87—88 (Paryż, 1955); Impulse and Design in my Music («Движение и форма в моей музыке») (London, 1974); Composing Myself («Создавая самого себя»), автобиография (London, 1987).

Лит.: T. Kaczyński. Andrzej Panufnik i jego muzyka (Warszawa, 1994); B. Jacobson. A Polish Renaissance (London, 1996).

«Парад» (Parade). Одноактный «реалистический балет» (ballet réaliste) *Сати* по сценарию *Кокто*, в котором действуют трое цирковых зазывал, рекламирующих свои шоу. Состоит из 6 номеров общей продолжительностью 15 минут: «Вступление красного занавеса» (Prélude du Rideau Rouge), «Китайский фокусник» (Prestidigitateur Chinois), «Девочка-американка» (Petite fille Américaine), «*Рэгтайм* парохода» (Rag-time du paquebot [имеется в виду «Титаник»]), «Акробаты» (Acrobates), «Продолжение „Вступления красного занавеса“» (Suite au Prélude du Rideau Rouge). В 1919 Сати добавил к этим номерам вступительный хорал и финал. Среди оркестровых инструментов — пишущие машинки и револьвер (в № 3). Балет создавался по заказу *Дягилева* для его труппы. Премьера — 18 мая 1917, Париж, театр Шатле, дирижер *Ансерме*, хореография Леонида Мясина, сценография Пабло Пикассо.

Парижская опера (Парижская нац. опера, Opéra national de Paris). Основана при Людовике XIV, в 1669. Спектакли П. о. традиционно отличались пышным оформлением и обилием балетных сцен; особенно характерным проявлением парижского оперного стиля явилась т. н. большая опера XIX в. (по названию этого жанра театр П. о. часто именуют Гранд-опера [Grand Opéra]); ср. *Опера-комик*. В 1875 открылось здание П. о. архитектора Шарля Гарнье — т. н. дворец Гарнье (Palais Garnier). С 1989 в нем ставятся главным образом барочные оперы и балеты, большинство же оперных спектаклей проходит в новом здании на площади Бастилии (Опера-Бастий, Opéra-Bastille). Среди выдающихся руководителей П. о. в XX в. — композитор и дирижер Андре Мессаже (Messager, 1853—1929, художественный руководитель в

1907—14), дирижер Филипп Гобер (Gaubert, 1879—1941, художественный руководитель в 1931—41), *Претр* (музыкальный руководитель в 1966—71), *Либерман* (генеральный директор в 1973—80), *Шолти* (музыкальный руководитель в 1973—79), *Чунг* (музыкальный руководитель в 1989—94). Генеральный директор в 2004—09 — Жерар Мортье (Mortier, p. 1943).

Парижский оркестр (Оркестр де Пари, Orchestre de Paris). Основан в 1967. Первый главный дирижер — *Мюнш*. Его преемники — *Караян* (1969—71), *Шолти* (1972—75), *Баренбойм* (1975—89), представитель русской школы Семен Бычков (Bychkov, p. 1952 [1989—98]). *Эшенбах* (с 2000). Следующим главным дирижером (с 2010) назначен Пааво Ярви, сын Н. *Ярви*.

Паркер (Parker), Чарли, по прозвищу Бёрд (Bird) или Ярдбёрд (Yardbird), т. е. «Пташка» (29.8.1920, Канзас-Сити, — 12.3.1955, Нью-Йорк). Американский джазовый музыкант, исполнитель на альт-саксофоне. С 1935 играл в различных джазовых ансамблях Канзас-Сити. Свою первую запись осуществил в 1941 в Далласе. В 1942 поступил в популярный биг-бэнд Эрла *Хайнса*, в составе которого играл вместе с Диззи *Гиллеспи;* именно тогда в творчестве этих и некоторых других нью-йоркских музыкантов сформировался «модернистский» стиль джазового музицирования, известный как *боп*. В 1944 П. и Гиллеспи перешли в бэнд Билли Икстайна (Eckstine, 1914—1993), а в 1945 П. организовал в Нью-Йорке собственный ансамбль. В конце 1945 П. и Гиллеспи выехали в Лос-Анджелес, чтобы познакомить Голливуд с новым джазовым стилем; здесь у П. летом 1946 произошел первый нервный кризис на почве алкоголизма и наркомании. По возвращении в Нью-Йорк (1947) П. сформировал квинтет, с которым сделал большинство своих самых знаменитых записей (участниками квинтета П. были, в частности, Майлз *Дэвис* и популярный ударник Макс Роуч [Roach]). В 1949 и 1950 гастролировал в Европе. Последние годы жизни П. прошли в безнадежной борьбе с наркотической и алкогольной зависимостью; его запланированные выступления то и дело срывались, а в 1954 он дважды покушался на самоубийство. Свой последний концерт П. дал в нью-йоркском клубе Birdland (названном в его честь) за неделю до смерти. Как виртуоз-импровизатор по заданной ритмико-гармонической канве П. не имел себе равных. Его стиль характеризовался почти беспрецедентной сложностью мелодической организации, частыми выходами за пределы заданной гармонии, прихотливым распределением акцентов. При всей самозабвенности импровизаций П. его артикуляция даже в самых быстрых пассажах оставалась исключительно четкой, он почти всегда соблюдал связность мелодической линии и время от времени остроумно цитировал чужие темы, в т. ч. заимствованные из европейской классики. Психологический портрет П. — одного из самых причудливых и вдохновенных музыкантов в истории джаза — создан аргентинским писателем Хулио Кортасаром (рассказ «Преследователь»).

Лит.: L. Koch. Yardbird Suite: a Compendium of the Music and Life of Charlie Parker (Bowling Green, 1988); C. Woideck, ed. The Charlie Parker Companion: Six Decades of Commentary (New York, 1998); C. Woideck. Charlie Parker: his Music and Life (Ann … MI, 1997); Р. Дж. Рейзнер. Пташка. Легенда о Чарли П… (СПб., 2007, англ. оригинал опубл. 1988).

Парренéн-квартет (Quatuor Parrenin). Французский … ный квартет, основан в 1944, 1-я скрипка — Жак П… нен (р. 1919); остальные участники неоднократно … лись. Наряду с квартетной классикой в репертуа… самбля значительное место занимала музыка XX в.: … первым исполнил произведения *Дютийё, Мадерн… накиса, Берио, Букурешлиева* и др. (всего ок. 150 … менных партитур). Лучшие записи П.-к. (преиму… венно новая музыка, от *Шёнберга* и его учеников … и *Бартока* до *Булеза*) были сделаны в 1950—70-х.

Парч (Partch), Гарри (24.6.1901, Окленд, Калифор… 3.9.1974, Сан-Диего). Американский композитор … датель музыкальных инструментов, один из яр… экстравагантных маргиналов американской музык… Систематического образования не получил. В своем… честве стремился реализовать идеи «трансэтни… (transethnicity), «материальности» (corporeality) … нофонии» (monophony); первый из этих термин… зыват на преодоление культурных различий меж… носами, второй — на преодоление грани между … кантами и слушателями и на переориентацию … кального восприятия с «абстрактного» и «духовно… материальное и осязаемое, третий — на преодоле… раничений равномерно темперированного строя (… фония» в трактовке П. означает т. н. чистый строй, … шенный *микрохроматическими интервалами*). В … начал экспериментировать с чистым строем на … ных инструментах, изготовил «адаптированный а… виолончельным грифом), разработал аппликату… исполнения гамм из 29 звуков в пределах октавы … ступил к сочинению большого трактата о «моно… В 1930-х опыты П. приобрели определенную … ность, и он получил субсидию на продолжение … ческих и инструментоведческих исследований в … кобритании. Вернувшись в США (1935), он нек… время бродяжничал (об этом периоде своей жиз… писал книгу и сочинил пьесу для музыкального т… затем работал в разных городах, продолжая констр… вать новые инструменты и сочинять для них … К началу 1940-х пришел к окончательному в… своей гаммы, насчитывающему 43 звука. С сер… 1950-х жил преимущественно в Калифорнии, где … низовал ансамбль Gate 5 для исполнения своих … ведений. Всего П. изготовил свыше 20 инстру… различных семейств, в т. ч. две разновидности «а… рованных гитар», несколько «гармонических к… (по образцу восточных щипковых инструментов) … фар (по образцу античного щипкового инстру… модифицированные маримбы (в т. ч. басовые), к… ские гонги и другие ударные с определенной в… звука, хрономелодеоны (модифицированные ф… монии) и др.; музыку для них он записывал спец… изобретенной табулатурной нотацией. Инструмент… хранящиеся ныне в Университете шт. Нью-Джерси, … клэр, выглядят весьма эффектно (некоторые из н… ставлялись как произведения изобразительного …

...: все они фигурируют в партитуре «И в седьмой ...лепестки опали в Петалуме» (And on the Seventh ...Petals Fell in Petaluma, 1966). Большинство произве... П. предназначено не для концертного, а для теат...ованного исполнения: это «перформансы» с дек...ацией, пением, танцами, шумами и т. п., обычно на ...из мифологии и архаической словесности разных ...ов, причем участвующие в спектакле инструмен... выступают также в качестве элементов сценического ...ления. Среди относительно масштабных работ ...«Эдип» (Oedipus, по Софоклу и У. Б. Йейтсу, пост. ...Окленд, окончательная редакция 1967) и «Бред ...сти» (Delusion of the Fury, на основе драмы японско...атра Но и юмористической африканской сказки, ... 1966, Лос-Анджелес). Музыкальный материал про...ений П. сам по себе неприметален, но его «транс...ный» и «материалистический» (corporeal) подход ...заметное влияние на американских композито... прежде всего на адептов *минимализма* и «концеп...стов», работающих в жанре *мультимедиа*. Привер...ми чистого строя по примеру П. стали, в частно... *Харрисон*, *Янг* и видный музыковед и композитор ...риментального направления Кайл Гэнн (Gann, ...55); определенный интерес к опытам П. проявили и ...ейцы, в т. ч. *Лигети*.

...: Genesis of a Music: an Account of a Creative Work, its ... and its Fulfillments (Madison, WI, 1949, 2/1974); Bitter ... Collected Journals, Essays, Introductions and Librettos, ed. ...Geary (Urbana, IL, 1991).

...: A. Hiss. Hobo Concerto // New Yorker, February 7, 1970; ... The Music of Harry Partch (Melbourne, 1982); T. McGeary. ...Music of Harry Partch (Brooklyn, 1991); R. Kassel. The Evolution ...rry Partch's Monophony (Ann Arbor, 1996); B. Gilmore. ...Partch: a Biography (New Haven, 1998).

...сфик 231» (Pacific 231). Оркестровая пьеса («сим...ческое движение») *Онеггера* (1923), продолжитель...тью ок. 6 минут. Названа в честь американского па...воза, обладавшего исключительными для своего вре...ходовыми качествами. Музыка передает впечатле...от работы машины: на протяжении большей части ...движение постепенно ускоряется, затем начина...рмозиться» и, наконец, останавливается. В парти...ровых и струнных встречаются звукоподражатель... эффекты, имитирующие «пыхтение», гудки, лязг и ... Хотя Онеггер позднее подчеркивал, что его произ...ение принадлежит сфере «чистой» музыки и его сле...воспринимать не столько как прямую иллюстра...работы механизма, сколько как род «большого ...рованного хорала, насыщенного контрапунктом в ...ском духе», оно вошло в историю как хрестома...ый образец «урбанистического» искусства 1920-х, ...мившегося идти в ногу с прогрессом техники. Впер...исполненный 8 мая 1924 в Париже п/у *Кусевицкого*, ... 231» быстро приобрел широкую популярность; его ...ым влиянием отмечены симфонические фрагмен...з балетов *«Стальной скок»* Прокофьева (1925) и ...ль» *Мосолова* («Завод», 1927), изображающие сла...ную работу множества заводских машин.

...озднее Онеггер написал еще две оркестровые пьесы ...нре «симфонического движения»: «Регби» (Rugby, 1-е исполнение — 19 октября 1928, Париж, дирижер *Ансерме*) и «Симфоническое движение» № 3 (Mouvement symphonique no. 3, 1-е исполнение — 27 марта 1933, Берлин, дирижер *Фуртвенглер*).

«Патетическая оратория». Произведение *Свиридова* для баса, меццо-сопрано, хора и оркестра на слова Владимира Маяковского, в 7 частях (1959). Первые 6 частей основаны на стихах открыто агитационного содержания, трактующих о революции, гражданской войне, социалистическом строительстве и все еще не изжитых недостатках («дряни и ерунде»): 1. «Марш» («Левый марш», 1918); 2. «Рассказ о бегстве генерала Врангеля» (из поэмы «Хорошо!», 1927); 3. «Героям Перекопской битвы» («Последняя страничка гражданской войны», 1920—21); 4. «Наша земля» (из поэмы «Хорошо!»); 5. «Здесь будет город-сад» («Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и людях Кузнецка», 1929); 6. «Разговор с товарищем Лениным» (1929). Для безоглядно оптимистического апофеоза 7-й части, озаглавленной «Солнце и поэт», выбрано стихотворение «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» (1920). Бас солирует в частях 1, 2, 4, 6 и 7, меццо-сопрано — в части 5. В частях 4 и 6 хор молчит (если не считать возгласа «Ленин» в кульминации 6-й части), что согласуется с духом соответствующих текстов Маяковского, где агитация облечена в «исповедальную» форму. Сравнительно смелый, необычный для советской музыки штрих — звучащее вполголоса стилизованное русское духовное песнопение во 2-й части; иногда оно трактуется как намек на симпатию композитора к Врангелю и другим русским людям, ставшим изгнанниками вследствие братоубийственной войны. Первое исполнение — 15 октября 1959, Москва, солисты Александр Велерников (р. 1927) и Нина Исакова (р. 1928), Гос. русский хор СССР под руководством Александра Свешникова (1890—1980), СО Московской гос. филармонии, дирижер Натан Рахлин (1906—1979). Продолжительность — 30 минут. «П. о.» принесла Свиридову высшую советскую награду — Ленинскую *премию* (за 1960).

Пейпер — см. *Пайпер*.

Пекарский, Марк Ильич (р. 26.12.1940, Москва). Русский исполнитель-виртуоз на ударных инструментах. В 1965—90 — ударник созданного *Волконским* ансамбля Мадригал. В 1976 основал собственный ансамбль ударных из 6 исполнителей. Как солист и в составе своего ансамбля участвовал в премьерах произведений *Денисова*, *Губайдулиной*, *Шнитке*, *Мансуряна*, Вячеслава Артемова (р. 1940), Виктора Суслина (р. 1942), *Кнайфеля*, *Мартынова*, Ф. *Караева*, *Корндорфа* и других композиторов России и СССР; в ряде партитур предусмотрено использование необычных и экзотических инструментов из обширной коллекции П. В репертуаре П. и его ансамбля фигурируют также опусы *Вареза*, *Рольдана*, *Кейджа*, *Харрисона*, *Ноно*, *Штокхаузена*, *Кагеля*, *Райли*, *Райча*, *Гласса* и других редко звучащих в России западных авторов. П. — автор транскрипций для ударных, нескольких книг и статей, организатор фестивалей и перформансов. С 1997 преподает в Московской консерватории.

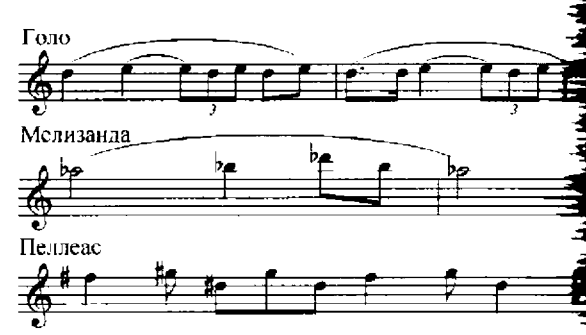
Кн. Назад к Волконскому вперед (М., 2005); др. кн. и статьи.

«Пеллеас и Мелизанда» (Pelléas et Mélisande). Опера *Дебюсси* в 5 актах, 12 картинах на адаптированный композитором текст одноименной пьесы бельгийского символиста Мориса Метерлинка (1862—1949), опубликованной в 1892 и поставленной в мае 1893 на сцене парижского театра Буфф-Паризьен. Действие «П. и М.» разворачивается в воображаемой средневековой стране Аллемонде. Сюжет, в самых общих чертах, представляет собой историю обреченной любви принца Пеллеаса к юной жене его старшего единоутробного брата Голó — беспомощному, деликатному, несчастливому и загадочному существу. Когда Пеллеас и Мелизанда в одну прекрасную ночь, наконец, решаются открыть друг другу свои чувства и бежать из замка, Голо настигает их и убивает Пеллеаса. Родив на следующий день дочь, Мелизанда умирает; вопрос Голо, любила ли она Пеллеаса запретной любовью, остается без ответа. Драма завершается словами короля Аркеля, деда Пеллеаса и Голо: «Теперь ребенок должен жить вместо нее. Наступает очередь бедной малютки». Как и другие драмы Метерлинка, «П. и М.» не имеет напряженной интриги и не богата яркими событиями; интерес драматурга сосредоточен на сокровенных душевных движениях персонажей, через которые выявляется неизбывный трагизм человеческого существования. Персонажи Метерлинка изъясняются подчеркнуто простым языком, но их диалоги изобилуют недоговоренностями, репликами невпопад, отклонениями в сферы, казалось бы, далекие от того, что жизненно важно. Безыскусность языка оттеняет расплывчатость и многозначность смыслов, скрывающихся за обыденными словами.

За несколько лет до знакомства с пьесой Метерлинка Дебюсси выразил желание написать оперу на либретто, где все «говорится лишь наполовину», время и место действия неопределенны, а персонажи не столько «дискутируют друг с другом», сколько «претерпевают свою жизнь, судьбу и т. п.». В «П. и М.» Метерлинка, где кажущаяся бессвязность диалогов обостряет ощущение трагизма судеб, «претерпеваемых» героями, композитор нашел идеальный литературный материал. Заручившись разрешением Метерлинка на использование его драмы в качестве основы для оперы и на внесение необходимых купюр, Дебюсси в августе 1893 приступил к работе и 17 августа 1895 в основном завершил музыку. В 1901 опера была принята к постановке парижским театром *Опера-комик;* инструментовка и окончательная отделка партитуры продолжались до последних дней перед премьерой.

Важнейшим ориентиром для Дебюсси при создании «П. и М.» служил Вагнер — предмет его мучительно изживаемого юношеского обожания. Оперу Дебюсси часто трактуют как своего рода антипод «Тристана и Изольды». Между обоими произведениями есть немало общего на уровне сюжетной канвы (запретная любовь к жене старшего родственника, насильственная смерть «виновника» и постепенное угасание его возлюбленной) и сценического антуража; встречаются и тематические «переклички» (ср., например, оркестровое вступление к 4-му акту «П. и М.» с оркестровой интерлюдией перед 2-й картиной 3-го акта «Тристана»). На фоне схо… особенно ярко выступают различия. Если ваг… ские персонажи наделены «сверхчеловеческими»… тами, то в фигурах Пеллеаса и Мелизанды подчер… элемент инфантильной хрупкости. Если Трист… Изольда объяты всепоглощающей эротической стра… то чувства Пеллеаса и Мелизанды предельно цел… ренны. В отличие от Изольды Мелизанда умирает… ча. Для воплощения прозаического текста Метер… Дебюсси, не без влияния «Бориса Годунова», наш… ваторский тип вокального письма, по существу … воположный вагнеровской «бесконечной мелоди… читатив, интонационно приближенный к разгов… речи и лишь иногда, преимущественно в моменты … ционального подъема, плавно переходящий в ка… ну. Самый обширный (и все равно очень коротк… рывок полноценного кантиленного вокала — на… песня, которую Мелизанда напевает a cappella в … 3-го акта, расчесывая волосы, — приходится на е… венный во всей опере эпизод, где персонаж, со… сценической ситуации, должен не говорить, а пет… и у Вагнера, в «П. и М.» основным носителем музы… ного содержания (по выражению Дебюсси — то… «не может быть высказано в слове») служит оркес… здесь он трактуется по преимуществу «аналитич… преобладает прозрачная фактура, относительно … ные наложения приберегаются для редких драм… ских кульминаций (максимальной, поистине «ваг… ской» плотности и мощи оркестровое письмо дос… в психологически напряженных эпизодах с участи… нивого Голо из 2-й половины оперы). В гармони… языке, вместо вагнеровских хроматизмов, доми… характерная для Дебюсси *модальность* — принц… социирующийся не столько с активным разв… сколько с самодовлеющей красотой импрессионис… «звукописи». Отдельные краткие мелодические … ты, время от времени повторяясь, выполняют фу… лейтмотивов (особенно значимы три из них, «з… ленные» за тремя главными героями, — см. нотны… мер), но целостной лейтмотивной системы в «П. … нет. В отличие от Вагнера Дебюсси не соблюдает … ства места и действия внутри отдельных актов: акт… и М.» (за исключением самого лаконичного 5-го)… ят из картин, разделенных оркестровыми интер… ми, во время которых происходит смена декор… Продолжительность музыки — 150—160 минут.

Премьера «П. и М.» состоялась 30 апреля 1902, … жировал музыкальный руководитель Опера-ком… дре Мессаже (Messager, 1853—1929), роли Мели…



еаса и Голо исполнили, соответственно, высоко мая Дебюсси шотландская певица (сопрано) Мэри ен (Garden, 1874—1967), высокий баритон Жан Пе- (Périer, 1869 1954) и бас-баритон Эктор Дюфранн nne, 1871—1951). Постановщиком спектакля был ктор Опера-комик Альфред Карре (Carré, 1852—), сценографами — Люсьен Жюссóм (Jusseaume) и Ронсен (Ronsin). Незадолго до премьеры Метер- раздосадованный отказом Дебюсси и руководства ра-комик поручить роль Мелизанды его подруге «етт Леблан (Leblanc), публично пожелал опере рейшего и громкого провала». Генеральная репети- «П. и М.» прошла 28 апреля в наэлектризованной сфере, но премьера имела заметный успех. При композитора опера неоднократно возобновля- на сцене Опера-комик и ставилась по всему миру, в Брюсселе (1906), во Франкфурте-на-Майне (1907, ер *Шальк*), в Мюнхене (1908), Милане (1908, ди- р *Тосканини*), Берлине, Лондоне и Риме (1909). Ве- 1911, дирижер *Вальтер*), Чикаго, Бостоне, Праге и т-Петербурге.

Лит.: R. Terrasson. Pelléas et Mélisande ou l'initiation (Paris, ; R. Nichols and R. Langham Smith. Claude Debussy: Pelléas isande (Cambridge, 1989).

еас и Мелизанда» (Pelleas und Melisande). Симфо- ская поэма для большого оркестра соч. 5 *Шёнберга*. 902 Шёнберг, будучи в Берлине, познакомился со *раусом*, который предложил младшему коллеге пье- етерлинка «Пеллеас и Мелизанда» в качестве сю- для оперы (ни Штраус, ни Шёнберг еще не знали о ествовании оперы *Дебюсси* — см. выше). Шёнберг инял текст Метерлинка как подходящую основу олько для оперы, сколько для большого одночаст- симфонического опуса; партитура была завершена рале 1903. Как по принципам формообразования стема лейтмотивов, сочетание прямой, местами ил- ративной повествовательности — от эпизода к эпи- — с масштабной, интенсивной тематической рабо- так и по музыкальному языку (густая фактура, на- нно альтерированные гармонии, пышная оркест-) поэма Шёнберга родственна поэмам Штрауса. дя из особенностей архитектоники «П. и М.» — в ости, опираясь на эпизоды в характере скерцо (иг- елизанды с кольцом у фонтана) и большого роман- ского adagio (любовная сцена) в середине поэмы, — в своем аналитическом очерке уподобил форму «П. симфонии в 4 частях attacca. В одном из эпизодов, оложенных между этими двумя (Голо и Пеллеас в мелье замка), воплощению мрачной, зловещей ат- феры служат glissandi тромбонов — прием, новатор- для начала XX века (Шёнберг считал, что до «П. и этот прием никогда не использовался). Продолжи- ность поэмы — ок. 40—45 минут. Первое исполне- — 25 января 1905, Вена, оркестр Венского концерт- общества п/у автора (в один вечер с премьерой фонической поэмы-фантазии *Цемлинского* «Руса- а» [Die Seejungfrau], по Х. К. Андерсену, в 3 частях олжительностью ок. 45 минут, также п/у автора).

Лит.: A. Berg. Pelleas und Melisande (nach dem Drama von ice Maeterlinck). Symphonische Dichtung für Orchester von Arnold Schönberg op. 5. Kurze thematische Analyse (Wien und Leipzig, o. J. [1920]); А. Шёнберг. Анализ «Пеллеаса и Мелизанды» // он же. Стиль и мысль. Статьи и материалы (М., 2006, англ. оригинал опубл. 1949).

«Пена дней» (L'écume des jours). Опера (лирическая драма) *Денисова* в 3 актах, 14 картинах, либретто композитора (на французском языке) по одноименному, опубликованному в 1947 роману французского писателя Бориса Виана (Vian, 1920—1959). Главная тема романа, названного одним из критиков «трогательнейшей современной книгой о любви», — враждебность современного мира чувствам и стремлениям любящих молодых людей; сюжет «П. д.» имеет точки соприкосновения с сюжетом «Травиаты» (болезнь, угасание и смерть героини), но «сантименты» нейтрализуются сюрреалистической фантастикой и «черным юмором». Музыкальное воплощение Денисова, продолжающее традицию французского жанра drame lyrique (главный исторический прототип — *«Пеллеас и Мелизанда»*), сосредоточено прежде всего на интимных душевных движениях и нюансах, действие разворачивается неторопливо, гротеск и юмор в основном затушеваны. Важнейшим лейтмотивом выступают цитаты из Дюка *Эллингтона*, чья музыка, согласно роману, — одна из немногих оставшихся в мире подлинных ценностей. В либретто, помимо обширных отрывков из романа, использованы тексты из других источников, главным образом из стихов Виана. Опера создавалась в 1977—81; премьера — 15 марта 1986, Париж, *Опера-комик*, дирижер Джон Бёрдекин (Burdekin). Продолжительность музыки (без купюр) — ок. 2 часов 40 минут. Отрывки из «П. д.» составили сюиту «Колен и Хлоя» (имена главных героев оперы) для сопрано, меццо-сопрано, тенора, хора и оркестра, в 8 частях продолжительностью ок. 35 минут; 1-е исполнение (с русским текстом) — 17 октября 1983, Москва, дирижер Василий Синайский. Единственная российская постановка оперы (на русском языке) была осуществлена Пермским театром оперы и балета в 1989.

Пендерецкий (Penderecki), Кшиштоф (р. 23.11.1933, Дембица). Польский композитор, дирижер. В 1954—58 учился у Артура Малявского (Malawski, 1904—1957) и Станислава Веховича (Wiechowicz, 1893—1963) в Краковской ВМШ, впоследствии преподавал там же, а в 1972—87 был ее ректором. Первым успехом П. явилась сенсационная победа на всепольском композиторском конкурсе (1959). Сразу вслед за этим произведения П. стали неотъемлемой частью программ *Варшавской осени* и других ведущих международных фестивалей новой музыки, и он быстро приобрел мировую известность как самый яркий и радикальный в Восточной Европе приверженец *авангарда*. В оркестровых партитурах П. 1960-х широко применяются *кластеры* (в т. ч. из *микрохроматических интервалов*), glissandi, нетрадиционные способы звукоизвлечения на различных инструментах (прежде всего струнных), игра в крайних, максимально напряженных регистрах, элементы *графической нотации*. Музыка, созданная с помощью всего этого арсенала, не отличается особой утонченностью, зато изобилует яркими, кричащими эффектами и наделена незаурядной

силой непосредственного, иногда почти физиологического воздействия; характерна пьеса для 52 струнных «Плач по жертвам Хиросимы» (исходное название «8'37''») — классический образец *сонористики* на грани прямого натурализма. Более примечательным достижением П. явились *«Страсти* по Луке», где сонористические приемы письма (в т. ч. хорового) сочетаются со свободно использованной *додекафонией* и элементами архаики, напоминающими о григорианском пении и Бахе. Аналогичный стилистический синтез, но уже с привлечением православной литургической традиции, был осуществлен в ораториальном диптихе «Утреня» — «Положение во гроб» и «Воскресение». Этими тремя масштабными фресками, равно как относящимися к тому же периоду ораторией памяти жертв Освенцима Dies irae, оперой «Дьяволы из Лудена» по книге Олдоса Хаксли о мученике инквизиции, «Космогонией», написанной к 25-летию основания ООН, П. утвердил свою позицию религиозного художника, озабоченного вечными вопросами бытия и проблемами современного человечества.

В середине 1970-х (после сонористической оркестровой пьесы «Пробуждение Иакова») П. отошел от былого радикализма и стал работать в подчеркнуто традиционной, по преимуществу этнически тяжеловесной манере, ориентируясь на Брукнера, *Малера, Сибелиуса*. Основную часть его продукции по-прежнему составляет хоровая музыка на богослужебные тексты (монументальные Te Deum в честь Иоанна Павла II, «Польский реквием» памяти жертв, понесенных Польшей в разные исторические эпохи, «Семь врат Иерусалима», Credo, ряд опусов меньшего масштаба), а также симфонии и инструментальные концерты, написанные по большей части для крупных виртуозов, в т. ч. *Стерна, Ростроповича, Муттер, Рампаля*. Будучи мастером четко распланированной, архитектонически стройной крупной формы, П. не особенно силен в том, что касается изобретения рельефного тематизма и его интересного, разнообразного, непредсказуемого развертывания. Результаты его усилий иногда кажутся бледной тенью музыки названных классиков и ассоциируются скорее с ораториальным и симфоническим творчеством такого консервативного композитора, как *Элгар;* столь же (если не более) близкая ассоциация — наименее изысканные, выполненные «плакатным» крупным штрихом работы *Шостаковича* наподобие хоровой симфонии *«Бабий Яр»*. Те же качества мешают П. убедительно передавать в музыке гротеск и юмор и не лучшим образом сказываются на его опытах в сфере интимной камерно-инструментальной лирики. Музыка опер П., как правило, фрагментарна и иллюстративна.

С начала 1970-х П. выступает как дирижер, исполняя весьма разнообразный репертуар. На постоянной основе сотрудничает с варшавским оркестром Sinfonia Varsovia (художественный руководитель в 2003—08). С 1980 регулярно проводит музыкальные фестивали в своем поместье Луславице близ Кракова (где создал также уникальный в своем роде ботанический сад); планирует открыть там же крупный центр музыки и других искусств. В своих публичных высказываниях с нескрываемым раздражением отзывается об авангарде, которому в свое время отдал столь обильную дань.

Оперы: «Самый мужественный рыцарь» (Najdzielniejszy rycerzy), дет. опера в 3 актах, в соавт. с Мареком Стахо… (Stachowski), либр. П. по Э. Шельбург-Зарембиной (По… 1965); «Дьяволы из Лудена» (The Devils of Loudun), в 3 … либр. П. по О. Хаксли (1969, Гамбург); «Потерянный… (Paradise Lost), свящ. предст. в 2 актах, либр. К. Ф… Дж. Милтону (1978, Чикаго); «Черная маска» (Die sch… Maske), одноакт., либр. Г. Купфера и П. по Г. Гауптману (… Зальцбург); «Король Убю» (Ubu Rex), опера-буффа в 2 … либр. Е. Яроцкого и П. по А. Жарри (1991, Мюнхен).

Для хора, в т. ч. с солистами, орк. и инстр. анс.: «Псал… вида» (Psałmy Dawida), с уд. (8 исполн.), чел., арфой, 2 … 2 кб., сл. из Псалтири в пер. Я. Кохановского (1958); «И… ния времени и тишины» (Wymiary czasu i ciszy), 40 гол., … стр., без слов (1960); Stabat mater, 3 хора a cappella (1962, … в «Страсти по Луке»); «Кантата на 600-летие Ягелло… университета» (Cantata in honorem Almae Matris Univ… Iagellonicae sescentos abhinc annos fundatae), 2 хора, … медл., уд., фп., орг. (1964); «Траурная песнь памяти Б. Ру… ского» (Pieśń żałobna ku czci B. Rutkowskiego), a cappella (… «Страсти по Луке» (Passio et mors Domini Nostri Iesu C… secundum Lucam), чтец, сопр., бар., бас, дет. хор, 3 хора, … лат. евангельский текст, др. тексты из Библии и богослу… нопений (1965); Dies irae, оратория памяти жертв Осве… 3 солиста, хор и орк., сл. из Библии, Эсхила, П. Валери… лат. пер. (1967); «Космогония» (Kosmogonia), 3 солиста… орк., сл. из Библии, Софокла и др. (1970); «Утреня», 5 … тов, 2 хора, дет. хор, орк., церковнославянские литурги… сты, в 2 частях: «Положение во гроб» (1970) и «Воскре… (1971); «Песнь песней Соломона» (Canticum Canticor… monis), 16 гол. и орк. (1972); Magnificat, бас, 7 муж. гол., … 2 смеш. хора, орк. (1974); Te Deum, 4 солиста, 2 хора … (1979); «Польский реквием» (Polskie Requiem), 4 солиста, … орк., сл. лат. Реквиема и польск. молитвы (1980—84, 2/… «Херувимская», a cappella, церковнославянский текст (… Veni Creator, a cappella (1987); Benedicamus Domino, му… a cappella (1992); Benedictus, a cappella (1993); Agnus Dei … листа, хор и орк. (1995); 7-я симфония «Семь врат Иеруса… (Siedem bram Jerozolimy), 5 солистов, чтец, 3 хора, орк., … Ветхого Завета на лат., древнеевр. и польск. яз. (1996); «… св. Даниилу, князю Московскому», с дух. и уд. (1997); … св. Адальберту (Войцеху), с орк. (1997); Credo, 5 солист… и смеш. хоры, орк. (1998); Benedictus, дет. хор a cappella; … «Федра» (Phaedra), оратория, м.-сопр., хор и орк., по Р… (2004[?]); 8-я симфония «Песни преходящего» (Lieder der … gänglichkeit), сопр., м.-сопр., бар., хор и орк., сл. Гёте, А… Арнима, Г. Гессе, Р. М. Рильке, *Брехта* и др. (2005); S… Benedictus, a cappella (2008).

Др. вок. произв.: «Строфы» (Strofy), сопр., чтец и 10 инс… Менандра, Софокла, из Ис. и Иер. и Омара Хайяма (1959); … VIII, 6 муж. гол., сл. Вергилия (1972); Lied, гол. с фп. (2001); … китайские песни» (Drei chinesische Lieder), бар. и орк. (20…

Для орк.: «Эпитафия памяти Артура Малявского» (… fium Artur Malawski in memoriam), стр. и литавры (1958); … нации» (Emanacje), 2 стр. орк. (1959); Anaklasis, стр. и уд. (… «Плач по жертвам Хиросимы» (Tren ofiarom Hiroszimy), … (1960); «Фонограммы» (Fonogrammi), фл. и кам. орк. (… Polymorphia, 48 стр. (1961); «Флюоресценции» (Fluores… 1961); Канон, 52 стр. и магн. (1962); «Три пьесы в стар… стиле» (Trzy utwory w dawnym stylu) на осн. киномузык… (1963); Соната для влч. с орк. (1964); Каприччо для …

(1965); De natura sonoris I («О природе звука-1», 1966); ...но для скр. с орк. (1967); 1-й концерт для влч. с орк. ...2/1972); «Питтсбургская увертюра» (Pittsburgh Overture), ..., уд. и фп. (1967); «Акции» (Actions), джазовый анс., ...олн. (1971); De natura sonoris II («О природе звука-2», ...Партита, клав., эл.-гит., бас-гит., арфа, кб. и мал. орк. ...2/1991); Прелюд, дер. дух., уд. и кб. (1971); 1-я симфония ... Интермеццо, 24 стр. (1973); «Пробуждение Иакова» ...dzenie Jakuba, 1974); 1-й концерт для скр. с орк. (1977, ...); 2-я симфония «Рождественская» (Wigilijna, 1980); ...нцерт для влч. с орк. (1982); Концерт для альта с орк. ...меются тж. переложения для клар. и для влч.); 3-я сим... (1988—95); 4-я симфония (Adagio) (1989); Симфониет... (1991, обр. Стр. трио); 5-я симфония (1992); Концерт ... с кам. орк. (1992, версия для клар. 1995); 2-я симфони... клар. и стр. орк. (1994, обр. Квартета для клар. и стр.); ..., медн. дух. и литавры (1994); 2-й концерт для скр. с орк. ...морфозы» (Metamorphosen, 1995); Серенада (Пассакалья ...etto), стр. (1996—97); Музыка для блокфлейт, маримба... ...стр. (2000); Concerto grosso, 3 влч. и орк. (2000); Концерт ... с орк. «Воскресение» (Resurrection, 2002); Adagio, влч. и ...2003); «Королевская фанфара» (Fanfarria real, 2003); Con... grosso № 2, 5 клар. и орк. (2004); Чакона памяти Иоанна ... II (Chaconne — in memoria Giovanni Paolo II), кам. орк. ... включена в «Польский реквием»); Largo, влч. и орк. ... Концерт для влт. с орк. (2008); орк. отрывки из опер; ...ая стр. орк.

...нстр. муз. (1—6 исполн.): 1-я соната для скр. и фп. (1953); ...атюры, клар. и фп. (1956); 3 миниатюры, скр. и фп. ... 1-й стр. квартет (1960); 2-й стр. квартет (1968); «Каприч... Зигфрида *Пальма*» (Capriccio per Siegfried Palm), влч. ...Каприччо, туба (1980); Каденция, альт (1984); «Для Сла... Slava), влч. (1986); Прелюдия, клар. (1987); «Прерван... мысль» (Der unterbrochene Gedanke), стр. квартет (1988); ...рио (1991); Квартет для клар. и стр. (1993); Дивертисмент, ...1994); 2-я соната для скр. и фп. (1999); Секстет для клар., ...стр. трио и фп. (2000); Tempo di Valse, влч. (2004); Serenata, ...(2007); Каприччо, скр. (2008); 3-й стр. квартет (2008).

...муз. для театра и кино (1957—67), электр. муз. (1961—72).

...труды: Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku («Ла... времени: пять лекций на конец века») (Warszawa, 1997).

...: L. Erhardt. Spotkania z Krzysztofem Pendereckim (Kra... 1975); А. Ивашкин. Кшиштоф Пендерецкий: монографи... очерк (М., 1983); И. Никольская. От Шимановского до ...авского и Пендерецкого. Очерки развития симфони... музыки в Польше XX века (М., 1990); W. Schwinger. ...erecki. Leben und Werk (Mainz, 1994); M. Tomaszewski. ...tof Penderecki i jego muzyka: cztery eseje (Kraków, 1994); ...aszewski, ed. The Music of Krzysztof Penderecki: Poetics ...ception (Kraków, 1995); R. Robinson, ed. Studies in Pende... I (Princeton, 1998); T. A. Zieliński. Dramat instrumentalny ...ereckiego (Kraków, 2003).

...ия (Perahia), Марри (р. 19.4.1947, Нью-Йорк). Аме... ский пианист. Учился в нью-йоркском Маннес...дже (дирижирование, композиция), брал уроки у ...ура Бальзама (Balsam, 1906—1994) и Мечислава Хор...ского (Horszowski, 1892—1993). Изучал также осно... шенкерианства (см. *Шенкера теория тональной му...*). В 1972, уже будучи известным в США пианистом ...ея в своем активе выступления в ансамбле с *Касаль-сом*, *Серкиным*, участниками *Будапештского квартета* и другими известными музыкантами, завоевал первую премию на международном *конкурсе* в Лидсе. С 1973 регулярно выступает на фестивалях в *Олдбро*, в 1981—89 был их художественным содиректором. Ядро планомерно расширяющегося репертуара П. составляет высокая классика — Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шопен, Шуман, в последнее время также Бах. Среди современных пианистов П. считается одним из главных интеллектуалов и «перфекционистов»; его интерпретации рациональны, стильны, свободны от темповых и динамических крайностей, он безупречно владеет искусством ясной и отчетливой артикуляции и мастерски, тщательно соблюдая все пропорции, конструирует целостную форму (присущий П. конструктивный дар иногда приписывается его практическому знакомству с концепцией Шенкера). П. аккомпанировал *Пирсу* и *Фишеру-Дискау*, выступает в дуэте с *Лупу*, дирижирует камерными оркестрами, в т. ч. *Академией св. Мартина-в-полях* (главный приглашенный дирижер с 2000). Среди записей П. выделяются все концерты Моцарта с *Английским камерным оркестром* (П. дирижирует им, сидя за инструментом), все концерты Бетховена с *Хайтинком*, баллады и этюды Шопена, поздние сонаты Шуберта, концерты, английские сюиты и «Гольдберг-вариации» Баха, чью музыку П. играет на современном рояле.

«Первомайская». Третья симфония *Шостаковича* соч. 20 Es-dur (1929). Подобно 2-й симфонии *«Октябрю»*, также посвященной официальному советскому празднику, «П.» одночастна, складывается из нескольких тематически не связанных между собой эпизодов и завершается хоровым апофеозом на специально написанные стихи молодого советского поэта, в данном случае — Семена Кирсанова (1906—1972). Если симфония «Октябрю» представляет историю борьбы, увенчавшейся победой революции, то в «П.» господствует настроение веселого общенародного торжества; соответственно «П.» почти всецело мажорна и, по сравнению с «Октябрю», не столь богата контрастами. Продолжительность симфонии — ок. 30 минут, хоровое заключение длится ок. 5 минут. Предшествующий ему драматический эпизод, где громогласным квази-речитативным фразам низких медных отвечают унисонные реплики струнных, достаточно отчетливо ассоциируется с инструментальным «респонсорием» во вступлении к хоровому финалу 9-й симфонии Бетховена. Первое исполнение — 21 января 1930, Ленинград, СО Ленинградской филармонии, хор Гос. академической капеллы, дирижер Александр Гаук (1893—1963).

«Перерыв» — см. *«Спектакля нет»*.

Перлман (Перльман, Perlman), Ицхак (р. 31.8.1945, Тель-Авив). Израильский скрипач. Был вундеркиндом, к 10 годам успел дать множество концертов. С 1958 учился в нью-йоркской Джульярдской школе у знаменитого скрипичного педагога Ивана Галамяна (Galamian, 1903—1981). После ряда сенсационных дебютов с ведущими мировыми оркестрами и дирижерами заставил говорить о себе как об одном из самых блестящих инструменталистов нового поколения. Из-за перенесенного в детст-

ве полиомиелита играет сидя, что никак не сказывается на силе и насыщенности его тона и на подвижности его техники. Репертуар П. в основном традиционен, его стихия — музыка крупных форм от Моцарта до *Прокофьева*, а также романтические виртуозные миниатюры; Вивальди и Баха он играет полным звуком, с интенсивным vibrato, нимало не заботясь об «аутентичности». В дискографии П. представлены все известнейшие скрипичные концерты (среди его больших удач — концерты Прокофьева с *Рождественским* и концерты *Берга* и *Стравинского* с *Озавой*), Концертная симфония Моцарта с *Цукерманом*, скрипичные сонаты Моцарта с *Баренбоймом* и Бетховена с *Ашкенази*, ряд классических трио с Ашкенази и *Харреллом*, сольные сонаты и партиты Баха и каприсы Паганини и др. Преподает; эпизодически выступает как дирижер, аккомпанируя молодым инструменталистам.

«Персефона» (Perséphone). Театральное произведение *Стравинского* на французское стихотворное либретто Андре Жида (Gide), в основе которого — дошедший в передаче Гомера античный миф, объясняющий происхождение времен года: Персефона, дочь богини плодородия Деметры, ежегодно спускается в подземное царство, где становится женой Аида (и тогда на земле воцаряется зима), а затем возвращается на землю, принося с собой весну. Произведение состоит из трех частей: «Персефона похищенная» (Perséphone ravie), «Персефона в преисподней» (Perséphone aux enfers), «Персефона возрожденная» (Perséphone renaissante). Продолжительность — 45—47 минут, из которых половина приходится на 2-ю часть. Состав исполнителей: чтица (Персефона), тенор (Евмолп [греч. «сладкопевец»], жрец Деметры), 3 мимические роли, смешанный и детский хоры, оркестр. Авторское обозначение жанра «П.» — мелодрама, однако по существу речь должна идти скорее о гибриде мелодрамы, оратории и балета. Подобно более раннему жанровому гибриду аналогичного рода, *«Мученичеству святого Себастьяна»* Дебюсси, а также балету Стравинского *«Поцелуй феи»*, «П.» была сочинена по заказу танцовщицы, импресарио и актрисы Иды Рубинштейн (1885—1960). Стравинский работал над «П.» в 1933 и начале 1934. Премьера — 30 апреля 1934, *Парижская опера*, дирижер автор, балетмейстер Курт Йос (Jooss), режиссер Жак Копо (Copeau), художник Андре Барсак (Barsacq), текст читала Рубинштейн. Тема весеннего возрождения природы сближает «П.» с *«Весной священной»*, однако здесь эта тема решена не в «варварском», а в пасторальном, буколическом ключе. Сошествие Персефоны в царство мертвых и ее воскресение трактуются в либретто с христианским оттенком, а последние строки текста перефразируют слова Христа: «если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода» (Ин. 12:24). На фоне остального творчества Стравинского музыка «П.» выделяется неторопливостью, плавностью, почти полным отсутствием ритмической остроты и мелодической угловатости. Это обстоятельство, а также посредственное качество текста (выдающийся романист, Жид оказался довольно ординарным версификатором), предопределили сравнительно низкую популярность «П.» — единственного крупного опуса Стравинского на француз текст; хотя композитор владел французским в совер стве, он считал этот язык чуждым своему темпера

Персимфанс (Первый симфонический ансамбль [без рижера]). Московский симфонический оркестр, ствовал в 1922—32. П. — опыт реализации идей ко тивизма и равноправия, актуальных для советско ствительности 1920-х, в сфере исполнительского ства. Инициатором создания П. был скрипач Лев лин (1881—1952), концертмейстером — Абрам Я ский (1890—1950). Разработкой исполнительски цепций занимался художественный совет оркестр Репетиции оркестра строились по тому же методу работа камерных ансамблей; чтобы видеть друг оркестранты располагались на сцене полукруг часто выступал с известными солистами (в 1927 о нял участие в триумфальных московских гастрол кофьева), первым исполнил ряд произведений ских композиторов, в т. ч. 10-ю симфонию *Мяск* (1928). По образцу П. создавались оркестры без ди ра и в других городах СССР, а также за границей; сле отставки *Тосканини* (1954) СО Нац. радиокорп (NBC) также некоторое время выступал без дири

Пе́ртиле (Pertile), Аурелиано (9.11.1885, Монтань 11.1.1952, Милан). Итальянский певец (тенор). У в Падуе и Милане. В 1911 дебютировал в Вичен 1946 выступал на сценах Италии и других стран бенно успешной была карьера П. в театре *Ла Ска* он ежегодно пел с 1916 по 1937; слава пришла к 1922 после исполнения роли Фауста («Мефисто Бойто) п/у *Тосканини*, который с этого времени о вал П. предпочтение перед другими тенорами. Ре ар П. включал лирические и драматические (среди лучших — Лоэнгрин, Манрико, Радамес, Шенье, Канио, в последние годы также Отелло). славой певец был обязан не столько выдающимся совым данным, сколько музыкальности, вкусу стизму; к его важнейшим достоинствам принад безупречная дикция и способность к тонкой диф циации нюансов. С 1945 преподавал в Миланско серватории.

«Песнецветы и песнесказки» (Chantefleurs et Ch bles). Вокальный цикл *Лютославского* для сопран лым оркестром на детские стихи из одноименного ника французского поэта-сюрреалиста Робера Де (Desnos, 1900—1945) — остроумные, иногда гроте и фантастические, часто трогательные миниатюр тениях и животных. Части цикла: 1. «Мирабил belle-de-nuit); 2. «Кузнечик» (La sauterelle); 3. «Ве ка» (Véronique); 4. «Шиповник, боярышник и ния» (L'églantine, l'aubépine et la glycine); 5. «Чер (La tortue); 6. «Роза» (La rose); 7. «Аллигатор» (L'alli 8. «Ангелика» (L'angélique); 9. «Бабочка» (Le pa «П. и п.» — предпоследнее крупное произведение славского; композитор завершил его в год своего тия (1990). Лаконичность высказывания и просто позиционных решений, обычно свойственные по му творчеству больших художников, сочетаются в

с исключительной даже для Лютославского изы-остью оркестровки и обилием живых, колорит-еталей. В песнях о цветах (за исключением скер-ои 4-й части), преобладают сдержанные темпы и ческие настроения, тогда как «песнесказки» о жи-х (части 2, 5, 7 и 9) ироничны, инструментованы пестро и нарядно, богаты иллюстративными штри-. Продолжительность цикла — 18—20 минут. Пер-сполнение 8 августа 1991, Лондон, солистка ейг Крингельборн (Kringelborn), СО *Би-Би-Си*, ер автор.

Гурре» (Gurrelieder). Произведение *Шёнберга* на датского поэта XIX в. Йенса Петера Якобсена bsen) в немецком переводе Роберта Франца Ар-д (Arnold). В жанровом отношении «П. Г.» могут триваться как гибрид вокального цикла и ората-. Их сюжетную основу составляет датская легенда о тной и трагической любви короля Вальдемара .) к крестьянской девушке Тове-Лилле (Tove-Lille, олубка»). Тове, которую Вальдемар прячет в замке погибает от руки королевы, король проклинает после смерти не находит успокоения, его дух и его вассалов устраивают дикую охоту в летнюю Шёнберг начал работать над «П. Г.» в марте 1900 и ном закончил их к началу 1901. Не обозначен-омером опуса, «П. Г.» создавались между «Про-ной ночью» соч. 4 (1899) и симфонической по-*«Пеллеас и Мелизанда»* соч. 5 (1903), т. е. относятся периоду творчества Шёнберга, когда он еще был позднеромантическому, насыщенному экспрес-ми альтерациями тональному языку и вагнериан-бесконечной мелодии». В 1910 композитор вер-к «П. Г.», чтобы завершить их оркестровку. Пре-состоялась 23 февраля 1913 в Вене п/у *Шрекера* и с редким для Шёнберга успехом. В исполнении участвуют 5 певцов-солистов, чтец (или чтица), ских хора, смешанный хор и огромный оркестр, ающий 8 флейт, 10 валторн, по 7 труб и тромбо-арфы и т. д. (всего ок. 150 музыкантов). Произве-трехчастно. Первая часть открывается идилличе-оркестровым вступлением и содержит 10 вокаль-меров, соединенных оркестровыми интерлюдиями: пять песен Вальдемара (тенор) чередуются с мя песнями Тове (сопрано), а в заключение, по-ой большой и драматической интерлюдии, Лес-олубка (контральто) оплакивает гибель Тове. Вто-сть — дерзкий вызов Вальдемара Богу — выполня-цию интермеццо. Третья часть, «Дикая охота», инамична, имеет достаточно четко выраженную альную структуру, включает сольные и хоровые и мелодраму, завершается мажорным хоровым ом — гимном восходящему Солнцу. Примерная жительность «П. Г.» — 1 час 50 минут.

тюрьмы» — см. *«Тюремные песни»*.

о земле» («Песня о земле», Das Lied von der Erde). ония *Малера* для тенора, контральто (или барито-большого оркестра на тексты китайских поэтов в немецком переводе Ганса Бетге (Bethge) из сборника «Китайская флейта» (Die chinesische Flöte, опубл. 1907), в шести частях: 1. «Застольная песня о горестях земли» (Das Trinklied vom Jammer der Erde); 2. «Одинокий осенью» (Der Einsame im Herbst); 3. «О юности» (Von der Jugend); 4. «О красоте» (Von der Schönheit); 5. «Пьяный весной» (Der Trunkene im Frühling); 6. «Прощание» (Der Abschied). В нечетных частях солирует тенор, в четных — контральто (баритон). В частях 1 и 3—5 использованы стихи Ли Бо, в части 2 — Чжан Цзи, в финале — Мэн Хаожаня и Ван Вэя (последние строки текста Малер сочинил сам). Композитор работал над «П. о з.» в 1908—09; это первое произведение Малера, созданное после того, как умерла его пятилетняя дочь и он узнал о своей неизлечимой болезни (порок сердца). В письме *Вальтеру* осенью 1908 Малер назвал «П. о з.» своим «самым личным» произведением. Тексты трех самых масштабных частей «П. о з.» трактуют о беспросветности человеческого существования, скрашиваемого лишь лютней и вином (1-я часть), об осеннем увядании природы и человека (2-я часть), об усталости от жизни, уходе из мира, о прощании с другом и с вечной красотой земли (6-я часть). Части 3—5 составляют своего рода «скерцозную» зону; в частях 3 и, в меньшей степени, 4 используется пентатоника как своего рода условно-китайский элемент (в музыке остальных частей китайское начало не выражено). На обширных пространствах партитуры, особенно в частях 2 и 6, преобладает прозрачная, по существу камерная инструментовка, с частыми соло духовых, прежде всего гобоя. Симфония длится около часа, причем почти половина этого времени приходится на медленный финал со сквозным лейтмотивом в виде фигуры группетто (начало финала см. в нотном примере) и умиротворенной кодой, по ходу которой голос шестикратно повторяет слово ewig



(«вечно»). Целое завершается на предельном pianissimo тоническим аккордом C-dur с символически неразрешенной секстой. Части 1 и 2 длятся по 8—10 минут, все три «скерцозные» части — ок. 15 минут. Премьера «П. о з.» п/у Вальтера состоялась в Мюнхене через полгода после смерти Малера, 20 ноября 1911; сольные партии исполнили американские певцы Уильям Миллер (Miller) и Сара Чарлз Кайе (Cahier).

«Песнь о ночи» (Pieśń o nocy). Третья симфония *Шимановского* для тенора (или сопрано) соло, хора и большого оркестра с органом на стихи из «Дивана» знаменитого персидского суфия (мистика, религиозного мыслителя) Джалаледдина Руми (1207—1273) в польском переводе Тадеуша Мициньского (Miciński, 1873—1918). Произведение не делится на части, состоит из трех разделов attacca: Moderato assai — Vivace, scherzando — Largo. Продолжительность — ок. 23 минут. Стихи, вложенные в уста солиста и хора в крайних, медленных разделах, воспевают восторженно-интимное — в соответствии с суфийскими представлениями — единение души с Богом; музыка, с ее богатыми, обильно альтерированными (по следам «Тристана и Изольды» и *«Поэмы экстаза»*) гармониями, прихотливо разворачивающимися мелодическими линиями едва намеченного ориентального наклонения и красочными тембрами, рисует чувственную атмосферу ночи, приносящей духовное озарение (символом последнего выступают грандиозные мажорные кульминации). В срединном, оживленном разделе солист молчит, партия хора ограничивается бессловесными возгласами, преобладают активные танцевальные ритмы (местами отчетливо слышны отголоски *«Дафниса и Хлои»* Равеля); этот раздел ассоциируется с обрядами основанного Руми ордена «танцующих дервишей». Симфония создавалась в 1914—16, 1-е исполнение (в чисто оркестровом варианте) — 24 ноября 1921, Лондон, дирижер Альберт Коутс (Coates, 1882—1953).

«Песнь отроков» (Gesang der Jünglinge). Электронное произведение *Штокхаузена* продолжительностью ок. 13 минут. Создавалось в 1955—56 в студии электронной музыки Западногерманского радио (Кёльн), премьера (в записи на пяти однодорожечных магнитофонах) — 30 мая 1956, Кёльн; позднее музыка была перемонтирована для четырехдорожечного магнитофона. Исходный материал «П. о.» — голос 12-летнего мальчика, поющего (по-немецки) духовный гимн на текст песни трех отроков в огненной печи («Благословите, все дела Господни, Господа...», Дан. 3:57 и далее). Помимо записанного голоса используются два типа электронно синтезированных звучаний: синусоидальные тоны и импульсные тоны. Запись пения раздроблена на фрагменты различного объема (местами понятны целые слова и фразы, иногда текст едва угадывается или слышны только отдельные фонемы, дорожки могут накладываться друг на друга, образуя своего рода хор), некоторые синтезированные звучания близки вокальным, продолжают и развивают их. По Штокхаузену, электронные звуки в «П. о.» «гармонизуют» пение; соответственно грань между «естественным» и «искусственным» звуком смягчена, две противоположности приведены к некоему единству, что для середины 1950-х было новостью. В организ структурных параметров музыки — звуковысот ритма (включая ритм чередования целостных зву комплексов), громкости, тембра (включая разл по акустическим качествам «шумы») — значите роль играет принцип серийности; элементы *се техники* использованы и при структурировании т специфического параметра, как чередование глас согласных фонем.

Петрасси (Petrassi), Гоффредо (16.7.1904, Дзагаро 12.3.2003, Рим). Итальянский композитор. Уч римской Консерватории Санта-Чечилия (1928 профессором которой стал в 1939; у П. учились вершенствовались многие видные мастера из р стран, в т. ч. шведский композитор Свен-Эр (Bäck, 1919—1994), Альдо Клементи (Clementi, р. *Донатони*, модный композитор *киномузыки* Энни риконе (Morricone, p. 1928), венгерский композито Дурко (Durkó, 1934—1997), П. М. *Дэвис*, *Кардью*, гальский композитор Жоржи Пейшиньо (Р р. 1940). Творческое становление П. проходило по нием *Хиндемита*, *Стравинского*, *Казеллы*; его р опусы (оркестровая Партита, 1-й концерт для ор Псалом IX для состава, напоминающего о *«Си псалмов»* Стравинского) выполнены в масштабн барочных» формах, насыщены полифонией, ор ваны с блеском. Стиль П. эволюционировал в нап нии большей гибкости и изысканности (Ма «Хор мертвых» на слова из философской лири комо Леопарди). В 1940-х П. сочинил 4 произ для музыкального театра, но ни одно из них не сн успеха. В 1950-х освоил более радикальную, аб ную, атональную, позднее также «атематическу неру. Подобно своему ровеснику *Даллапикколе* рым его часто сравнивали, имея в виду радикал зыкального языка, интеллектуальную утончен творческих установок и степень влияния на итальянскую музыку), П. широко и свободно вался *серийной техникой*. С другой стороны, ме ское начало у П. играет менее заметную роль, чем лапикколы; для стиля П. более важны инстру ный колорит, концертно-виртуозный элемент ничный, броский экспрессивный жест. Центр жанром зрелого творчества П. был концерт для ра; в 1951—72 он создал 7 таких концертов, весь нообразных по форме, исполнительскому сост рактеру музыки. Столь же разнообразны и м ленные, часто весьма изобретательно выполнен мерно-инструментальные ансамбли П.

Для театра: «Безумие Роланда» (La follia di Orlando речитативами на текст Л. Ариосто (1943, пост. 1947, «Кордовец» (Il cordovano), одноакт. опера, либр. Э. по Сервантесу (1949, Милан, 2/1959, там же); «Пор Кихота» (Ritratto di Don Chisciotte), одноакт. балет А. Миллоша (1945, пост. 1947, Париж); «Смерть воздух dell'aria), одноакт. опера, либр. Т. Шьялойя (1950, Ри

Муз. к спект. и фильмам (ок. 15 партитур, 1930—65).

Концерты для орк.: № 1 (1934); № 2 (1951); № 3 (195 стр. (1954); № 5 (1955); № 6, медн., уд. и стр. (1957); № 7 № 8 (1972).

Др. осн. произв. для орк.: Конц. увертюра (1931, 2/1933); [illegible]ата (1932); Концерт для фп. с орк. (1939); Концерт для фл. [illegible] (1960); Поэма для трубы и стр. (1980); «Фрагмент» (Fram[illegible], 1983).

Хор. муз.: Псалом IX, хор, медн. дух., уд., 2 фп. и стр. (1936); [illegible]cat, сопр., хор и орк. (1940); «Хор мертвых» (Coro dei [illegible], драматич. мадригал для муж. гол., медн. дух., 3 фп., уд. и [illegible], сл. Дж. Леопарди (1941); «Темная ночь» (Noche oscura), [illegible] для хора и орк., сл. св. Хуана де ла Крус (1951); «Бессмыслицы» (Nonsense), a cappella, сл. Э. Лира в итал. пер. [illegible]; «Шестая бессмыслица» (Sesto nonsenso), a cappella, сл. [illegible] (1964); «Страстные мотеты» (Motetti per la Passione), [illegible]ella, литургич. тексты (1965); «Молитвы Христовы» [illegible]nes Christi), хор, медн. дух., альты и влч. (1975); 3 духовн[illegible]ра, a cappella (1980—83); Kyrie, хор и стр. орк. (1986).

Др. вок. муз.: ок. 17 произв. для гол. с фп., в т. ч. «Жалоба [illegible]ны» (Lamento d'Arianna), сл. Л. де Либеро (1936, тж. в [illegible] с 11 инстр., 1938), 3 стихотворения (3 liriche), сл. Дж. Леопа[illegible], У. Фосколо и Э. Монтале (1944), «Чудо» (Miracolo), сл. [illegible] Пизиса (1944); 4 произв. для гол. с др. инстр., в т. ч. 4 духовных гимна (4 inni sacri), тен., бар. и орг., лат. тексты (1942, [illegible]обр. с орк., 1950) и «Заповеди блаженства („Свидетельство [illegible]ользу Мартина Лютера Кинга")» (Beatitudines [Testimo[illegible] per Martin Luther King]), бар., мал. клар., труба, литавры [illegible] и кб., сл. из Библии (1969).

Осн. произв. для 2—15 инстр.: «Ангельский диалог» (Dialogo [illegible]co), 2 фл. (1944—48); Sonata da camera, клав. и 10 инстр. [illegible]; Серенада, фл., клав., уд., альт и кб. (1958); Стр. квартет [illegible]; Стр. трио (1959); 2-я серенада, арфа, гит. и манд. (1962); [illegible] с семью» (Tre per sette), фл. (тж. малая и альт. фл.), гоб. [illegible] англ. рожок) и клар. (тж. малый клар.) (1964); «Настрос[illegible] (Estri), 15 исполн. (1967), Октет для 4 труб и 4 трбн. (1968); [illegible]ло» (Ala), фл. и клав. (1972); «Оды» (Odi), стр. квартет [illegible]—75); Alias, гит. и клав. (1977); Большой конц. септет для [illegible] соло, трубы, трбн., скр., влч., гит. и уд. (1978); «Осенняя [illegible]тина „Приди, творящий Игорь" [*Стравинский*]» (Sestina [illegible]ano 'Veni, creator Igor'), альт, влч., кб., гит., манд., уд. [illegible]; «Похвалы тварей Божьих» (Laudes creaturarum), 3 клар., [illegible]., влч. (1982); «Гимн» (Inno), 12 медн. дух. (1984); Дуэт [illegible]скр. и альта (1985).

Осн. произв. для инстр. соло: Токката, фп. (1933); Инвенции, [illegible](1944); «Ночные звуки» (Suoni notturni), гит. (1959); «Дыхание» [illegible](Souffle), фл. (тж. пикк. и альт. фл.) (1969); «Похвала тени» [illegible](Elogio per un'ombra), скр. (1971); «О прекрасные дни!» (Oh [illegible]ux jours!), фп. (1976); Violasola, альт (1978).

Лит.: L. Lombardi. Conversazioni con Petrassi (Milano, 1980); [illegible]stagno, a c. di. Petrassi (Torino, 1986); C. Vasio, a c. di. [illegible]etrassi. Autoritratto (Laterza, 1992).

[illegible]трушка». Балет («потешные сцены») *Стравинского* в [illegible]ртинах на либретто Александра Бенуа и композитора. Действие происходит на масленичных гуляниях в [illegible]кт-Петербурге эпохи Николая I (ок. 1830). Фокусник показывает толпе оживающих кукол — Петрушку, [illegible]ка и Балерину, которые ко всеобщему удивлению [illegible]няют быстрый танец («русскую»). За кулисами кукольного театрика между куклами разыгрывается [illegible]шая человеческая драма: жалкий, нескладный, страдающий из-за своего уродства Петрушка влюблен в Балерину, но она предпочитает ему нарядного и брутального Арапа, между соперниками завязывается драка, оба выбегают на улицу, и Арап на глазах гуляющей публики убивает Петрушку ударом сабли. Фокусник успокаивает толпу, превращая мертвого Петрушку обратно в куклу; под занавес над театриком появляется дух Петрушки, показывающий Фокуснику и публике «нос».

«П.» — второй (после «*Жар-птицы*») балет, написанный Стравинским для *Дягилева* и его труппы. Создавался во 2-й половине 1910 и начале 1911 (музыка балета выросла из неосуществленной идеи концертной пьесы для фп. с оркестром, где фп. должно было изображать «игрушечного плясуна», внезапно ожившего и вступившего в неравную схватку с оркестром). Премьера — 13 июня 1911, Париж, театр Шатле, дирижер *Монтё*, хореография Михаила Фокина, художник Бенуа (которому посвящена партитура), в заглавной роли Вацлав Нижинский. Продолжительность балета — ок. 35 минут. Названия картин: «Народные гулянья на Масленой», «У Петрушки», «У Арапа», «Народные гулянья на Масленой (под вечер)». Крайние картины — по преимуществу массовые, разыгрываются на «пленэре», в них широко использованы популярные уличные и народные песни (в т. ч. «Ах вы, сени мои, сени» и «Вдоль по Питерской»), подражания шарманке, гармошке, балалайке. Музыка двух средних картин решена в более камерном ключе; партия облигатного фп. (персонификация заглавного героя) наиболее развита во 2-й картине. Важнейшим элементом музыкальной характеристики Петрушки служит наложение ходов по тонам трезвучий C-dur и Fis-dur — хрестоматийный образец *битональности*. В 3-й картине имеется столь же хрестоматийный образец «биметрии»: Балерина танцует изящный вальс, а ее неуклюжий партнер Арап, упорно не попадая в такт, движется в четном размере. Моменты политональности и полиметрии встречаются и в массовых сценах балета, почти беспрецедентных (за возможным исключением 2-го акта «Богемы» *Пуччини*) по пестроте и живописности в изображении разношерстной уличной толпы.

Для концертного исполнения Стравинским была предусмотрена альтернативная редакция финала (без трогательного эпизода смерти Петрушки). На основе музыки заключительного эпизода 1-й картины, 2-й и большей части 4-й картин Стравинский в 1921 сочинил сюиту для фп. общей продолжительностью ок. 15 минут под названием «Три фрагмента из „Петрушки"»: «Русская», «У Петрушки», «Масленица» (произведение посвящено *Рубинштейну*, 1-е исполнение — 26 декабря 1922, Париж, Жан Вьенер [Wiéner, 1896—1982]). В сотрудничестве с *Душкиным* Стравинский аранжировал «Русскую» для скрипки и фп. (1932). В 1947 композитор переработал партитуру «П.» для оркестра с тройным составом духовых (вместо исходного четверного).

Петтерсон (Pettersson), (Густав) Алан (19.9.1911, Вестра-Рюд, — 20.6.1980, Стокгольм). Шведский композитор. Учился в Стокгольмской консерватории (1930—39), играл на альте в Стокгольмском ФО (1939—51), в 1940-х брал уроки композиции у *Блумдаля*, в 1951—53 продолжил учебу в Париже у *Онеггера* и *Лейбовица*. Известен главным образом как автор симфоний, в основном одночастных и нередко очень длинных. Их музыка

не выходит за рамки позднеромантического тонального языка (в отличие от большинства других учеников Лейбовица П. не увлекался *серийной техникой*) и перенасыщена лихорадочной экспрессией; в густом, аморфном, изобилующем остинатными повторами и секвенциями потоке незапоминающихся тем и мотивов изредка попадаются незаурядные красоты (выразительный образец — катарсис в конце 7-й симфонии, премьера которой в 1968 принесла П. относительное признание). Напряженный, драматический, иногда душераздирающий и почти всегда безрадостный тон музыки П. прямо связан с обстоятельствами его жизни (трудное детство, многолетняя мучительная болезнь — ревматоидный артрит). Пафосом сочувствия бедным, униженным и обездоленным проникнуты его вокально-оркестровые произведения зрелого периода — 12-я симфония и кантата Vox humana (в обоих использованы стихи Пабло Неруды в шведском переводе). П. опубликовал ряд стихотворений, статей и интервью.

Симфонии: № 1 (1950—51, неоконч.); № 2 (1953); № 3 (1955); № 4 (1959); № 5 (1962); № 6 (1967); № 7 (1967); № 8 (1969); № 9 (1970); № 10 (1972); № 11 (1973); № 12 «Мертвые на площади» (De döda på torget) для хора и орк., сл. П. Неруды (1974); № 13 (1976); № 14 (1978); № 15 (1978); № 16, с сакс. соло (1979); № 17 (1980, неоконч.).

Др. произв.: «Босые песни» (Barfotasånger), 24 песни для гол. с фп., сл. П. (ок. 1943—49); Концерт для скр. со стр. квартетом (1949); 3 концерта для стр. орк. (1950, 1956, 1957); Vox humana («Голос человеческий»), 4 гол., хор и стр. орк., сл. П. Неруды и др. латиноамер. поэтов (1974); 2-й концерт для скр. с орк. (1978); Концерт для альта с орк. (1979); песни, инстр. пьесы и др.

Лит.: M. Kube, Hrsg. Allan Pettersson (1911—1980): Texte, Materialien, Analysen (Hamburg, 1994).

«Петя и волк». Симфоническая сказка *Прокофьева* соч. 67 для чтеца и оркестра (1.1.1.1. — 3.1.1.0. — 2 ударника — струнные) на собственное либретто композитора, повествующее о том, как храбрый и смекалистый пионер Петя обезвредил волка, проникшего во двор дедушкиного дома, и вместе с охотниками и животными-друзьями отвел его в зоопарк. Написана сразу после возвращения Прокофьева в СССР весной 1936 для постановки в Московском детском музыкальном театре под руководством Наталии Сац (1903—1993). Каждому из действующих лиц соответствует своя инструментальная краска: тематизм Пети поручен струнным, Волка — терцету валторн, Птички — флейте, Утки — гобою, Кошки — кларнету, Дедушки — фаготу, выстрелы охотников изображаются литаврами и большим барабаном. Таким образом выполняется одна из педагогических задач симфонической сказки: привить детской аудитории представление об оркестре. Исполнение сказки, состоящей из 15 эпизодов, занимает 25—30 минут. Концертная премьера — 2 мая 1936, Москва, дирижер автор; сценическая премьера — 5 мая, 1936, Московский детский музыкальный театр, дирижер Леонид Половинкин (1894—1949). Произведение быстро снискало широчайшую популярность и исполняется (целиком или частями) в многочисленных обработках, нередко достаточно вольных.

Пиаф (Piaf), наст. фам. Гасьон (Gassion), Эдит (Д… на) (19.12.1915, Париж, — 10.10.1963, Плакасье, … Грасса). Французская эстрадная певица и актриса. … исходила из социальных низов, была уличной пе… В 1935 на нее обратил внимание владелец модно… рижского кабаре, и вскоре она с большим успе… бютировала на его сцене под именем La môme Piaf (… робышек»). Для нее стали писать ведущие франц… поэты и композиторы-песенники, а влиятельне… *Кокто* выступил активным пропагандистом ее ис… ва. П. сама сочинила тексты ряда своих песен. … проникновенной, экспрессивной манере, сильны… ким голосом, порой вкладывая в исполнение не… ный для легкого жанра элемент трагического п… После войны слава П. вышла за пределы Фран… 1946 П. записала свою самую знаменитую песню… en rose («Жизнь в розовом цвете»), а год спустя се… онно дебютировала в Нью-Йорке. В ряде более по… песен П. отразились переживания, вызванные г… в авиакатастрофе ее друга, знаменитого боксера М… ля Серлана (1949). Последние годы жизни П. бы… рачены болезнями, прогрессирующей наркотиче… алкогольной зависимостью. В 1960 П. записала ещ… бессмертный «шлягер» — Non, je ne regrette rien («… ни о чем не жалею»). Свой последний концерт … марте 1963 в Лилле. Перу П. принадлежат две ав… графические книги, о ее жизни написано нес… пьес и снято несколько фильмов. Двое из ее ф… тов — Ив Монтан (Montand, 1921—1991) и Шарл… вур (Aznavour, p. 1924) — стали популярными шан…

Ки.: Au bal de la chance (Paris, 1958, рус. пер. На ба… [М., 1965]); Ma vie («Моя жизнь») (Paris, 1964).

Лит.: Н. Кончаловская. Песня, собранная в кулак (М… S. Berteaut. Piaf (Paris, 1969, рус. пер.: С. Берто. Эд… [СПб., 1994]); P. Ribert. Témoignages sur Edith et chanso… (Paris, 1984); M. Crosland. Piaf (London, 1985); B. Marc… emportée par la foule (Paris, 1995).

Пиаццолла — см. *Пьяццолла.*

«Пинии Рима» («Римские сосны», Pini di Roma). … из трех симфонических поэм *Респиги,* посвящен… роду Риму (1924), в 4 частях attacca: 1. «Пинии … Боргезе» (I pini di Villa Borghese), Allegretto vivace; 2… нии у катакомбы» (Pini presso una catacomba), … 3. «Пинии Яникулума» (I pini del Gianicolo). … 4. «Пинии у Аппиевой дороги» (I pini della Via … Tempo di marcia. По словам автора, в музыке «П… печатлены образы римской истории, вдохно… зрелищем «вековых деревьев, столь неповтори… подствующих над римским пейзажем: они были… телями всех важнейших событий жизни Рима». С… ное в меньшей степени относится к нечетным … поэмы — своего рода зарисовкам с натуры: в 1-й … воссоздана картина оживленных детских игр и … дов, в 3-й (на мотив, заимствованный из среднев… ла «Послеполуденного отдыха фавна» *Дебюсси*) — … ной пейзаж с песней соловья (к опубликованной … туре прилагается магнитофонная запись соло… пения, которую следует включить ближе к концу … это один из самых ранних случаев применения з…

звука в концертной практике). Четные части, по
расту с 1-й и 3-й, ассоциируются с раннехристиан-
и античным прошлым Вечного города. Во 2-й час-
из глубины доносится псалмодия; она отдается тор-
жественным эхом, подобно гимну, а затем таинственно
ает». Финал воплощает «видение былой славы»: из
рассветной мглы выступает римское войско, три-
фально шествующее по Аппиевой дороге к Капито-
здесь к оркестру подключается группа медных ду-
х, имитирующих древнеримские сигнальные тру-
—букцины. Продолжительность «П. Р.» — ок. 22 ми-
Первое исполнение — 14 декабря 1924, Рим, дири-
Бернардино Молинари (Molinari, 1880—1952).

ок (Pinnock), Тревор (Дэвид) (р. 16.12.1946, Кен-
бери). Английский клавесинист, пианист и дирижер.
хористом Кентерберийского собора, учился в лон-
ском Королевском музыкальном колледже (1965—
; 1966—72 играл в составе Гальярд-трио (Galliard
ichord Trio — клавесин, флейта и виолончель).
8 дебютировал в Лондоне как солист-клавесинист.
также с оркестром *Академия Сент-Мартин-ин-
дс*. В 1972 основал ансамбль Английский концерт
sh Concert), специализирующийся на *аутентич-
сполнении* музыки конца XVII—XVIII вв.; возглав-
его до 2003, дирижируя им из-за клавесина. В 1991—
главлял также оркестр Нац. центра искусств в От-
(Канада). Выступает как приглашенный дирижер с
фоническими и камерными оркестрами, дирижиру-
рными спектаклями (в 1988 дебютировал в *Мет-
итен-опера* «Юлием Цезарем» Генделя). В 2006 ос-
еще один «аутентичный» барочный оркестр — Ев-
йский Бранденбургский ансамбль (European Bran-
urg Ensemble). В репертуаре П. — барочная и ранне-
ическая музыка всевозможных жанров вплоть до
ых духовных партитур (в 1996—2001 Английский
ерт и специально набранный хор п/у П. дали цикл
ертов «Шедевры религиозной музыки XVIII в.»), а
отдельные произведения более позднего време-
, в т. ч. клавесинные концерты *Филы*, *Герхарда* и *Пу-
*. В исполнительской манере П. стремление к исто-
ской точности органично сочетается с живой, рас-
ной ритмикой, гибкой фразировкой и богатой
ровой палитрой.

а (Pinza), Эцио (Фортунато) (18.5.1892, Рим, —
1957, Стамфорд, Коннектикут). Итальянский певец
). Учился в Болонье. Дебютировал в 1914, с 1922 по
пел в *Ла Скала*. Бо́льшая часть оперной карьеры П.
—48) была связана с *Метрополитен-опера*. До вой-
он выступал также на сцене *Ковент-Гарден* и на
бургских *фестивалях*. Своей многолетней неувя-
ей популярностью был обязан отшлифованному
канто, приятному, мягкому тону, но прежде всего
разимому сценическому обаянию и актерскому мас-
тву. Обладал разнообразным репертуаром, с осо-
успехом исполнял моцартовские партии (Дон Жу-
Фигаро, Зарастро). Участвовал также в исполнении
ных вокально-симфонических партитур. Оставив
ную сцену, сделал успешную карьеру в музыкаль-
комедии, оперетте и кино. В дискографии П., по-
мимо множества арий, фигурирует ряд полных опер, в т. ч. «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан» п/у *Вальтера* (Зальцбург, 1937, и Метрополитен-опера, 1942—44) и «Борис Годунов» п/у *Сэлла* (на итальянском языке, Метрополитен-опера, 1943), а также «Торжественная месса» и 9-я симфония Бетховена п/у *Тосканини* (1935—38).

Пирс (Pears), сэр Питер (Невилл Люард) (22.6.1910, Фарнем, — 3.4.1986, Олдбро). Английский певец (тенор). Учился в Королевском музыкальном колледже (Лондон), затем (в 1934—38) пел в хоре Би-Би-Си, в тот же период брал уроки у *Герхардт*. Не позднее 1936 познакомился с *Бриттеном;* в 1937 П. и Бриттен дали первый совместный концерт. Их содружество продлилось почти 40 лет, до конца жизни Бриттена, который написал для П. все крупные теноровые партии в своих операх, церковных притчах и кантатах, партию тенора в *«Военном реквиеме»* и множество сольных вокальных опусов, в т. ч. «Семь сонетов Микеланджело», *«Серенаду»*, «Священные сонеты Джона Донна», *«Ноктюрн»*, «Шесть фрагментов из Гёльдерлина». В 1939—42 П. и Бриттен находились в США, где П. совершенствовал свое мастерство под руководством жены *Шнабеля* Терезы Бер (Behr) и Клайти Манди (Mundy). По возвращении в Англию (1942) П. дебютировал на оперной сцене в роли Гофмана (Стрэнд-театр, Лондон), а в 1943—45 был солистом театра Сэдлерс-Уэллс (ныне Английская нац. опера), где исполнял разнообразный репертуар (Феррандо, Тамино, Альмавива, Герцог, Альфред, Рудольф, Вашек в «Проданной невесте»); его важнейшей работой этого периода стала заглавная роль в *«Питере Граймсе»* (1945). В 1946 по инициативе Бриттена и П. была основана труппа для постановки камерных опер (с 1947 — Английская оперная группа [English Opera Group]), а в 1948 — фестиваль в *Олдбро*. Принимая участие во всех начинаниях Бриттена и в премьерах его произведений, П. не ограничивал себя пропагандой бриттеновского творчества. В его репертуаре фигурировали песни и арии английских композиторов XVI—XVII вв., партии в кантатах и Страстях Баха, «Мессии» и других произведениях Генделя, «Сценах из „Фауста" Гёте» Шумана, *«Песни о земле»* Малера, «Сновидении Геронтия» *Элгара*, *«Царе Эдипе»* Стравинского, оратории *Типпетта* «Дитя нашего времени», операх *Холста*, *Уолтона* и др., песни и вокальные циклы Шуберта, Шумана, английских композиторов XX в. Для П. писали, в частности, Типпетт («Конец отрочества» и др.), *Лютославский* (*«Вытканные слова»*), *Хенце* и *Нурхейм*. После смерти Бриттена П. преподавал в Школе Бриттена—Пирса (Britten—Pears School), выступал до конца 1970-х. Вокальный аппарат П., строго говоря, был далек от совершенства: его голос заметно «качался» и звучал сдавленно, с сильным «носовым» оттенком, а в forte — пронзительно. Но недостатки П.-вокалиста с лихвой компенсировались мастерством, артистизмом и интеллектом П.-музыканта, его способностью необычайно тонко варьировать выразительные оттенки, отчетливой дикцией и проникновенным тоном. Богатая дискография П., помимо практически всей музыки, созданной для него Бриттеном и другими композиторами-современниками, включает интереснейшие записи немецких Lieder с Бриттеном в

качестве пианиста, старинных английских вокальных миниатюр с лютнистом *Бримом*, произведений Баха п/у Бриттена, *Клемперера, Йохума* и К. *Рихтера*, упомянутой оратории Шумана п/у Бриттена с *Фишером-Дискау* в заглавной партии, «Царя Эдипа» п/у автора и др.

Лит.: C. Headington. Peter Pears: a Biography (London, 1992); P. Reed. The Travel Diaries of Peter Pears (London, 1995).

«Питер Граймс» (Peter Grimes). Опера *Бриттена* в 3 актах с прологом, соч. 33, либретто Монтегю Слейтера (Slater, 1902—1956) по поэме английского поэта и священника Джорджа Крэбба (Crabbe, 1754—1832) «Городок» (The Borough, опубл. 1810). Уроженец городка *Олдбро* на восточном берегу Англии, Крэбб описал жизнь его обитателей в 24 разделах поэмы — «письмах»; история рыбака Питера Граймса составляет содержание 22-го письма. Граймс в поэме Крэбба груб, порочен, жесток, одержим желанием разбогатеть, дружно и заслуженно ненавидим согражданами. В опере Бриттена он представлен более сложной личностью — не просто безжалостным и мрачным субъектом, но и жертвой своей «инакости», непохожести на окружающих; оперному Граймсу присущи чувство собственного достоинства, поэтическое воображение, способность к глубоким переживаниям. Чтобы не платить взрослым работникам, Граймс нанимает себе в качестве подмастерьев мальчиков из приюта. Один из мальчиков умирает в результате несчастного случая. Хотя подозрения с Граймса сняты, это происшествие усиливает неприязнь жителей «городка» к алчному рыбаку. Решимость Граймса выйти в море в воскресенье возмущает их еще больше. Разносится слух о его жестоком обращении с очередным малолетним помощником. Спеша ускользнуть от толпы, намеревающейся его остановить, Граймс допускает неосторожность, в результате которой этот мальчик тоже гибнет. У затравленного, потерявшего рассудок героя остается лишь один выход — самоубийство: он выходит в море и топит свой баркас. Опера густо населена персонажами, взятыми по большей части из других писем поэмы Крэбба; немногие из них (учительница, отставной шкипер) сочувствуют Граймсу и стараются ему помочь. Обилие второстепенных персонажей дает основание разнообразить музыку оперы, обогатив центральную драматургическую линию контрастными жанровыми эпизодами. Символическую роль в опере играет образ морской стихии — главного фактора жизни «городка». В ткань оперы вписаны четыре относительно законченных оркестровых отрывка — своего рода морские пейзажи, составляющие особый драматургический слой, наличие которого придает целому более глубокое, вневременно́е звучание. Это интерлюдия между прологом и 1-м актом («Рассвет» [Dawn], Lento e tranquillo), интерлюдия между 1-й и 2-й сценами 1-го акта («Буря» [Storm], Presto con fuoco), вступление ко 2-му акту («Воскресное утро» [Sunday Morning], Allegro spiritoso) и вступление к 3-му акту («Лунный свет» [Moonlight], Andante comodo e rubato). Музыка первой интерлюдии повторяется в конце оперы, уже после гибели Граймса, знаменуя рассвет очередного дня, похожего на все остальные, с неизбежными приливами и отливами. На нее наслаивается хор, поющий возвышенные, проникнутые любовью к морю и «городку» строфы из 1-го письма поэмы Крэбба [illegible] званные отрывки в измененном порядке (с «Бур[illegible] финале) были объединены Бриттеном в симфо[illegible] скую сюиту «Четыре морские интерлюдии» (Fou[illegible] Interludes), соч. 33a, которая снискала широкую [illegible] лярность. В качестве отдельного концертного но[illegible] исполняется и интерлюдия из середины 2-го ак[illegible] Пассакалья, соч. 33b.

«П. Г.» создавался в 1944—45 по заказу фонда [illegible] *вицкого*. Премьера — 7 июня 1945, Лондон, театр [illegible] лерс-Уэллс (Sadler's Wells, ныне Английская нац[illegible] [English National Opera]), дирижер Реджиналд Г[illegible] (Goodall, 1901—1990), в заглавной роли *Пирс*. П[illegible] исполнение «Четырех морских интерлюдий» — 13 [illegible] 1945, Челтнем, *Лондонский ФО*, дирижер автор; 1-е [illegible] цертное исполнение Пасскальи из «П. Г.» — 29 а[illegible] 1945, Лондон, СО *Би-Би-Си*, дирижер *Боулт*. Про[illegible] жительность оперы — 2 часа 20—25 минут, «Че[illegible] морских интерлюдий» — 16—18 минут, Пассак[illegible] ок. 6 минут.

Питерсон (Peterson), Оскар (Эммануэл) (15.8.1925, [illegible] реаль, — 23.12.2007, Торонто). Афро-канадский [illegible] вый пианист. К середине 1940-х был широко из[illegible] Канаде благодаря регулярным выступлениям по [illegible] В 1949 дебютировал в нью-йоркском зале Карнег[illegible] в рамках знаменитого концертного цикла «Джаз [illegible] лармонии» (Jazz at the Philharmonic), организо[illegible] импресарио Норманом Гранцем (Granz, 1918— [illegible] для привлечения к джазу респектабельной бело[illegible] тории. Вскоре создал собственное трио (с гит[illegible] контрабасом, затем с ударными и контрабасом). [illegible] основал в Торонто школу современной музыки; [illegible] курсы джазовой импровизации. Серединой 196[illegible] тируется самая известная работа П.-композит[illegible] «Канадская сюита» (The Canadian Suite, 1964). С [illegible] 1970-х концертировал преимущественно как со[illegible] ансамбле с джазовыми «звездами» и с симфони[illegible] оркестрами. Как харизматический виртуоз-имп[illegible] тор, работавший в традициях *суинга* и *бопа* 19[illegible] имел себе равных после Арта *Тэйтума* (его иног[illegible] нуют «Листом джаза»).

Лит.: G. Lees. Oscar Peterson: the Will to Swing (Toro[illegible] О. Питерсон. Джазовая одиссея. Автобиография (СП[illegible] англ. оригинал опубл. 2002).

Питтсбургский симфонический оркестр (Pittsbu[illegible] phony Orchestra). Американский оркестр, основан[illegible] Среди главных дирижеров — *Райнер* (1938—48), [illegible] (собств. Вильгельм) Штайнберг (Steinberg, 189[illegible] [1952—76]), *Превен* (1976—85), *Маазель* (1988— [illegible] *сонс* (1996—2004), австрийский дирижер Манф[illegible] нек (Honeck, p. 1958 [с 2008]).

Пиццетти (Pizzetti), Ильдебрандо (20.9.1880, П[illegible] 13.2.1968, Рим). Итальянский композитор. У[illegible] Пармской консерватории (1895—1901). В 1905 [illegible] комился с ведущим итальянским писателем Г[illegible] Д'Аннунцио (1863—1938), который предложил П[illegible] сать музыку к своей очередной пьесе и тем сам[illegible] собствовал его ранней известности; дра[illegible]

Аннунцио послужила литературной основой ряда поздних произведений П. В 1907 П. стал преподавателем гармонии и контрапункта в Пармской консерватории. Его педагогическая деятельность продолжилась во Флоренции (1908—24, директор консерватории в 1917—24), в Милане (директор консерватории в 1924—36) и в римской Академии Санта-Чечилия (1936—58, президент в 1947—52); среди его многочисленных учеников — *Кастельнуово-Тедеско,* популярный автор музыки для кино Нино Рота (Rota, 1911—1979), *Смит-Бриндл, Донатони.* Выступал как музыкальный критик и дирижер. Основная часть наследия П. составляет музыка для театра. Оперное творчество П. — опыт консервативной альтернативы веризму с его мелодраматическими сюжетами и экспансивной мелодикой: П. предпочитал героические, возвышенные сюжеты, в т. ч. из Библии и античной мифологии, и гибкий ариозный склад сольных вокальных партий, точно отражающий просодию словесного текста. Вокальное письмо П. отмечено влиянием раннебарочной флорентийской монодии, Монтеверди, *Дебюсси* и отчасти также Вагнера и Мусоргского. Монологи и диалоги в операх П. часто грешат многословием и монотонностью, зато хоровые сцены разработаны оригинально и изобретательно; именно в них, как правило, сосредоточено наиболее интересное музыкальное содержание. Оперы П., созданные по большей части для театра *Ла Скала,* имели достаточно широкий отклик в Италии, однако за ее пределами почти не исполнялись. В опере П. был известен главным образом своими ранними шедеврами «Федра» и «Девора и Иаиль», особенно же монументальной поздней музыкальной драмой «Убийство в соборе» на адаптированный текст одноименной драмы Т. С. Элиота о мученической гибели архиепископа Кентерберийского св. Томаса Беккета (XII в.). Примечательны и некоторые камерно-инструментальные опусы (особенно вокальные миниатюры П., а также его произведения для хора a cappella, деликатно стилизованные в духе вокальной полифонии XVI—XVII веков.

Оперы: ранние и неоконч. опыты; «Федра» (Fedra), в 3 актах, либр. Г. Д'Аннунцио по Еврипиду и Сенеке (1909—12, пост. 1915, Милан); «Девора и Иаиль» (Debora e Jaele), в 3 актах, либр. П. по Библии (1915—21, пост. 1922, там же); «Священное представление об Аврааме и Исааке» (La sacra rappresentazione di Abram e d'Isaac), одноакт., либр. О. Кастеллино по Белькаре, на осн. муз. к спект. (1915—28, пост. 1937, Перуджа); «Чужестранец» (Lo straniero), в 2 актах, либр. П. (1922—27, пост. 1930, Рим); «Брат Герардо» (Fra Gherardo), в 3 актах, либр. П. (1928, Милан); «Орсеоло» (Orséolo), в 3 актах, либр. П. (1930—33, пост. 1935, Флоренция); «Золото» (L'oro), в 3 актах, либр. П. (1937—42, пост. 1947, Милан); «Ванна Лупа» (Vanna Lupa), в 3 актах, либр. П. (1943—47, пост. 1949, Флоренция); «Ифигения» (Ifigenia), одноакт., либр. П. и А. Перрини (1950, не пост.); «Калиостро» (Cagliostro), одноакт., либр. П. (1952, не пост.); «Дочь Йорио» (La figlia di Iorio), в 3 актах, текст Д'Аннунцио в ред. П. (1954, Неаполь); «Убийство в соборе» (Assassinio nella cattedrale), текст Т. С. Элиота в сокр. итал. (1958, Милан); «Серебряный башмачок» (Il calzare d'argento), в 2 актах, либр. Р. Баккелли (1961, там же); «Клитемнестра» (Clitennestra), в 2 актах, либр. П. (1965, там же).

Муз. к спект. (в т. ч. по пьесе Г. Д'Аннунцио «Корабль» [La Nave, 1908]) и к кинофильмам.

Для орк. (осн. произв.): 3 прелюдии к трагедии Софокла «Эдип-царь» (1903); «Летний концерт» (Concerto dell'estate, 1928); «Последняя охота св. Губерта» (L'ultima caccia di S Uberto), с хором ad lib. (1930); «Песни высокого времени» (Canti della stagione alta), концерт для фп. с орк. (1930); Концерт для влч. с орк. C (1934); Симфония A (1940); Концерт для скр. с орк. A (1944); «Прелюд к новому дню» (Preludio a un altro giorno, 1952); Концерт для арфы с орк. B (1960).

Для хора, в т. ч. с солистами и орк. (осн. произв.): 2 песни (2 canzoni corali), греч. нар. сл. в итал. пер. (1913); «Песнь любви» (Canto d'amore), муж. хор, греч. нар. сл. в итал. пер. (1914); Реквием (Messa di requiem, 1922); De profundis (1937); «Эпиталама» (Epithalamium), с солистами и орк., сл. Катулла (1939); 3 композиции (3 composizioni corali, 1943); «Песнь славы» (Cantico di gloria), 3 хора, дух., 2 фп. и уд. (1948); «Суета сует» (Vanitas vanitatum), солисты, муж. хор, орк., сл. из Библии (1958); 2 композиции (2 composizioni corali), сл. Сафо в итал. пер. (1961); «Дщери Иерусалимские» (Filiae Jerusalem), сопр., жен. хор, орк., сл. из Библии (1966); фрагменты из муз. к театр. постановкам.

Для гол. с фп.: ок. 35 произв., в т. ч. «Пастухи» (I pastori), сл. Г. Д'Аннунцио (1908), Erotica, сл. его же (1911), 2 неаполитанских драм. отрывка (2 liriche drammatiche napoletane), сл. С. ди Джакомо (1918), 3 сонета Петрарки (3 sonetti di Petrarca, 1922), 3 песни любви (3 canti d'amore, 1960).

Др. вок. муз.: 3 песни (3 canzoni), гол. и стр. квартет, сл. нар. (1926); 2 стихотворения Дж. Унгаретти (2 poesie di Ungaretti), бар. и фп. трио (1936).

Для кам. анс. и отд. инстр. (осн. произв.): 1-й стр. квартет A (1906); «Маленькая романтическая поэма» (Poemetto romantico), фп. (1909); «О далекой осени» (Da un autunno già lontano), 3 пьесы для фп. (1911); Соната для скр. и фп. A (1919); Соната для влч. и фп. F (1921); 3 песни (3 canti), скр. или влч. и фп. (1924); Фп. трио A (1925); 2-й стр. квартет D (1933); Соната для фп. (1942); «Разговор» (Colloquio), скр. и фп. (1949).

Муз.-критич. ст., монографии о Паганини, об итал. муз. XVIII в. и др.

Лит.: B. Pizzetti, ed. Ildebrando Pizzetti: cronologia e bibliografia (Parma, 1980); G. N. Vetro, ed. Omaggio a Ildebrando Pizzetti nel centenario della nascitá (Parma, 1980).

«Планеты» (The Planets). Произведение *Холста* для большого оркестра соч. 32, в 7 частях: 1. «Марс, приносящий войну» (Mars, the Bringer of War [Allegro]); 2. «Венера, приносящая мир» (Venus, the Bringer of Peace [Adagio]); 3. «Меркурий, крылатый вестник» (Mercury, the Winged Messenger [Vivace]); 4. «Юпитер, приносящий веселье» (Jupiter, the Bringer of Jollity [Allegro giocoso]); 5. «Сатурн, приносящий старость» (Saturn, the Bringer of Old Age [Adagio]); 6. «Уран, чародей» (Uranus, the Magician [Allegro]); 7. «Нептун, мистик» (Neptune, the Mystic [Andante]). В коде 7-й части вступают два расположенных за кулисами женских хора (без слов); последний такт (2 аккорда для хоров a cappella) должен многократно повторяться diminuendo до полного «истаивания». Произведение создавалось в 1914—16 и впервые было исполнено в Лондоне 29 сентября 1918 в закрытом концерте п/у *Боулта.* Первое публичное исполнение — 15 ноября 1920, Лондон, *Лондонский СО,* дирижер Альберт Коутс (Coates, 1882—1953). Продолжительность — ок. 50 минут. В 2000 английский композитор Ко-

лин Мэтьюз (Matthews, p. 1946) сочинил дополнение к «Планетам» — оркестровую пьесу «Плутон» (Pluto). Грозное начало «Марса», с остинатными ударами на 5/4, снискало массовую популярность: оно цитируется в композициях рок-групп, используется в качестве позывных, звучит в рекламных клипах, фильмах и т. п. Массовой культурой адаптированы и некоторые другие темы «П.».

«Плачи». Цикл *Денисова* для сопрано, ударных (3 исполнителя) и фп. (трактуемого как ударный инструмент) на русские народные обрядовые тексты, в 6 частях: 1. «Плач-вопрошение»; 2. «Плач-оповещание»; 3. «Плач при вносе гроба»; 4. «Плач при выносе гроба»; 5. «Плач по дороге на кладбище»; 6. «Плач при опускании гроба в могилу» (1966). Произведение основано на *серии* f-fis-cis-d-es-h-c-g-as-e-b-a; в отдельных фрагментах звуковысотный инвентарь ограничивается вычленёнными из серии диатоническими оборотами, что придает музыке фольклорный оттенок. С фольклором ассоциируются и некоторые особенности вокальной партии, в т. ч. форшлаги, имитирующие надрывную интонацию плакальщицы. Части цикла различаются по составу инструментов. Инструментальная фактура наиболее развита в частях 4 и 5; в коде 4-й части и в 5-й части преобладают колокольные звучания, изображающие погребальный звон. В части 3 пение сопровождается только вибрафоном, на протяжении почти всего финала — только сухим постукиванием клавес (деревянных палочек). Лишь в коде финала, где солистка поет без слов, попеременно открытым и закрытым ртом, к ней присоединяются другие инструменты, заполняя весь звуковысотный диапазон (прием, отсылающий к концовке *«Молотка без мастера»* Булеза). Продолжительность цикла согласно авторскому указанию — 29 минут. Первое исполнение — 17 декабря 1968, Брюссель, солистка Бася Речицка (Retschitzka).

«Плач пророка Иеремии» («Плачи: жалобы пророка Иеремии», Threni, id est Lamentationes Jeremiae prophetae). Произведение *Стравинского* для 6 певцов-солистов (сопрано, контральто, 2 тенора и 2 баса), смешанного хора и оркестра (2.3.3.0 + саксофон. — 4.0.3.1 + бугль контральто или флюгельгорн. — литавры, тамтам, челеста, арфа, фп. — струнные) на латинский текст избранных отрывков из 1-й, 3-й и 5-й (последней) песен ветхозаветного «Плача Иеремии». Начато в конце августа 1957, завершено в конце марта 1958. Партитура предваряется «инципитом» (зачином) и включает 3 части: De Elegia prima («Из песни первой»), De Elegia tertia («Из песни третьей», в 3 разделах: Querimonia [«Сетование»], Sensus spei [«Упование»] и Solacium [«Утешение»]) и De Elegia quinta. Oratio Jeremiae prophetae («Из песни пятой. Молитва пророка Иеремии»). «П. п. И.» — первая работа Стравинского, целиком выполненная в технике *додекафонии*. *Серия* es-as-g-b-cis-a-d-h-e-c-f-fis, наряду с обычными преобразованиями (ракоходом, инверсией и инверсией ракохода), подвергается ротации, когда первый звук серии перемещается в конец (или последний — в начало). Так, ротация последнего звука ракохода приведенного выше варианта дает форму es-fis-f-c-e-h-d-a-cis-b-g-as. Метод ротации, позво… щий существенно разнообразить варианты се… Стравинский позаимствовал у *Крженека:* одноим… хоровой опус последнего (1942) был известен Стр… скому и, по его собственному признанию, оказал… го воздействие. Додекафония в «П. п. И.», как и в… шинстве других серийных работ Стравинского, … ключает длительных органных пунктов, повто… опеваний отдельных звуков, которые, т. о., выдв… ся на роль местных «полюсов притяжения». В ка… полюса (квази-тоники) особенно часто высту… (dis) — следствие предпочтения, которое Стр… ский оказывает вариантам серии, начинающимся… же звука, что и ее основная форма. Подобно … поздним религиозным произведениям Стравин… «П. п. И.» выдержан в аскетической фактуре и н… динамическими и темповыми контрастами внутр… делов и частей, но сравнительно велик по объему… De Elegia prima длится ок. 8 минут, De Elegia … ок. 18, De Elegia quinta — ок. 3 минут (общая про… тельность, включая короткий зачин, составляет … са). В первых двух частях Стравинский, следуя … ру полифонистов XV—XVI вв., сочинявших бо… жебную музыку на те же слова, сохраняет таку… бенность ветхозаветного оригинала, как нум… стихов буквами еврейского алфавита. Названи… букв, интонируемые хором, выделяются своим… кальным складом на фоне окружающей музыки… имущественно полифонической, с многочисле… каноническими проведениями серии в разных … тах. Как и в более раннем «Священном песно… важную структурообразующую роль играют чис… (целое делится на 3 части и 5 разделов; части, раз… более мелкие единицы формы строятся по тро… пятичастным схемам; в структуре серии преоб… терции и квинты). Первое исполнение — 23 се… 1958, Венеция, зал Scuola grande di San Rocco, д… автор.

Плетнев, Михаил Васильевич (р. 14.4.1957, Архан… Русский пианист и дирижер. Учился в Московс… серватории у видного представителя школы … Якова Флиера (1912—1977) и у его ученика Льва… ко (1928—1996). В 1978 выиграл 6-й междун… *конкурс* им. Чайковского в Москве. До середин… был известен прежде всего как исполнитель фор… ной музыки Чайковского. В дальнейшем его ре… существенно расширился; П. стал выступать к… жер и в 1990 основал Российский нац. СО — од… многих российских оркестров мирового класса. … художественным руководителем до 1999, верн… этот пост в 2002. Культивирует подчеркнуто с… ную, скорее интровертную, сосредоточенную … музицирования и эстрадного поведения. В искусс… образцовая ясность артикуляции и точный арх… нический расчет сочетаются с тенденцией к нес… преувеличенному глубокомыслию; последняя ос… характерна для П.-пианиста и выражается в чрез… подчеркивании значимости замедлений и пауз, … лосков» в полифонической ткани, выделенных … текста мотивов и даже стандартных каденсовых …

…этом маньеризм у П. почти никогда не пере… претенциозность, истовость — в аффектацию. … растущая дискография П. включает примеча… записи клавирных сонат Д. Скарлатти и …. Э. Баха, фортепианной музыки Гайдна, Моцарта, …ена, Шумана, Шопена, Листа, Грига и других ев… ских мастеров. Важнейшее место в репертуаре П. …ет русская музыка, причем не только общеприз… классика — прежде всего Чайковский (П. в выс… степени успешно записал почти всю его фортепи… и оркестровую музыку), а также Глинка, Боро… Мусоргский, Римский-Корсаков, *Скрябин, Рахмани… Прокофьев* и *Шостакович*, — но и композиторы, не …ющиеся особой известностью за пределами Рос… т. ч. *Танеев* и *Мясковский*. Перу П. принадлежит …произведений различных жанров, в т. ч. «Классиче… симфония» (1988), Концерт для альта с оркестром … и детские песни, однако самой известной частью …позиторского творчества остаются транскрип… П. переложил Скрипичный концерт Бетховена для …та с оркестром и 2 фрагмента из балета *Щедрина* … Каренина» для фп., создал фортепианные сюиты …териале «Щелкунчика» и «Спящей красавицы» …ского и концертную сюиту по *«Золушке»* Про… ева для 2 фп. (записал ее в ансамбле с *Аргерич*). В …ебютировал как оперный дирижер («Пиковая да… *Большом театре*).

…: Л. Кокорева. Михаил Плетнев (М., 2003).

…on pli — см. *«Складка за складкой»*.

…ность 21,5» (Density 21.5). Пьеса *Вареза* для флей… но. Сочинена в начале 1936 по просьбе выдающе… французского флейтиста, 1-й флейты *Нью-Йорк… ФО* Жоржа Баррера (Barrère, 1876—1944) «для инау… ии его платиновой флейты» (21,5 — плотность …ны). Продолжительность — ок. 4 минут. Первое …нение — 16 февраля, Нью-Йорк.

…лизм — см. *Полистилистика*.

…рот винта» (The Turn of the Screw). Камерная опера …*ена* в 2 актах с прологом соч. 54, либретто Майфэ… Пайпер (Piper) по одноименной повести Генри …са (опубл. 1898) о двух детях, брате и сестре, нахо… ся в мистических отношениях с призраками умер… кея и гувернантки. Новая гувернантка пытается …ить детей от влияния призраков («повернуть винт», …тановливающий естественный ход вещей), но не в … предотвратить гибель мальчика, чье сердце не вы… вает устроенной ею процедуры экзорцизма. Ос… ым персонажем оперы выведен призрак лакея Квин… зловещий символ соблазнения невинности. Цен… ная коллизия оперы — борьба Квинта и Гувер… ки за душу мальчика. В сжатом прологе рассказ… тенор (в дальнейшем исполнитель партии Квинта) …тает предысторию событий (речитатив с фп.). Каж… акт состоит из 8 сцен. В музыкальную ткань оперы …ан вариационный цикл, темой которого служит …людия между прологом и первой сценой 1-го акта; …ные интерлюдии между сценами складываются в серию 15 вариаций. Последняя сцена, самая обширная, решена в форме пассакальи. В партиях детей использованы традиционные английские детские стихи и песни. Оркестр состоит из 13 музыкантов (одинарный состав деревянных духовых, валторна, арфа, ударник, фп. [также челеста] и струнный квинтет). Произведение создавалось в 1954. Премьера — 14 сентября 1954, Венеция, театр Ла Фениче (силами Английской оперной группы [English Opera Group]), дирижер автор, в роли Гувернантки Дженнифер Вивиан (Vyvyan, 1925—1974), в роли Квинта *Нирс*. Продолжительность каждого из актов — ок. 50 минут.

Подготовленное фортепиано (англ. prepared piano). Фортепиано, между струнами которого помещены болты, шурупы, гайки, монеты, ластики и другие предметы, что приводит к изменению тембровых, звуковысотных и динамических характеристик инструмента; по звучанию П. ф. напоминает оркестр ударных. Первые шаги по «подготовке» фп. осуществил *Кауэлл* еще на заре своей карьеры ок. 1914, однако подлинным изобретателем П. ф. считается его ученик *Кейдж*, вспомнивший об опытах Кауэлла в 1938, когда ему нужно было написать музыку для ансамбля ударных к спектаклю современного танца: поскольку в зале Корниш-колледжа (Сиэтл), где он тогда работал, не было достаточно места для размещения ансамбля, Кейдж вышел из положения, создав его эквивалент, контролируемый одним исполнителем. В 1940-х Кейдж сочинил для П. ф. ряд произведений, в т. ч. цикл «Сонаты и интерлюдии» (1946—48); в их опубликованных текстах содержатся подробные инструкции о том, какие именно предметы следует использовать для «подготовки» тех или иных струн. Препарированный таким образом инструмент утрачивает тембровую однородность: звуки, получаемые при нажатии одних клавиш, ассоциируются с металлофонами (колокольчиками, колоколами, гонгами, тарелками), других — с ксилофонами, третьих — с мембранофонами (барабанами, бонго, томтомами) и т. п. Вслед за Кейджем для П. ф. писали, в частности, *Пярт* (Tabula rasa для 2 скрипок, П. ф. и струнных) и *Шнитке* (Concerto grosso № 1 для того же состава плюс клавесин).

Полистилистика. Объединение нескольких разнородных стилей в одном произведении. Термин «П.» введен в обиход *Шнитке* (1971), в чьем творчестве важную роль играет прием сочетания нарочито несовместимых стилистических элементов, когда прямые и видоизмененные цитаты из музыки прошлого, а также музыки массовых жанров, и/или авторские имитации известных музыкальных стилей помещаются в сложный современный диссонантный контекст. Среди предшественников Шнитке по использованию этого приема — *Айвз, Берг* (цитаты из народной музыки и Баха в Концерте для скрипки с оркестром), Б. А. *Циммерман, Берио* (*«Симфония»*). Несмотря на кажущееся сходство проявлений П. у названных и других авторов, ее содержательная подоплека может быть совершенно различной. Так, П. Айвза проистекает из его стремления максимально полно отразить в музыке все разнообразие мира; своим «плюралистическим» подходом к композиции Циммерман стре-

мился подчеркнуть вечный, непреходящий характер того, что происходит с человеком в экстремальных ситуациях; в «Симфонии» Берио и 1-й симфонии Шнитке средствами П. воссоздается причудливая, часто какофоничная, «полифония» современной цивилизации; вдобавок Шнитке, по образцу упомянутого Концерта Берга, часто включает в ткань своих опусов заимствованную или стилизованную тональную музыку, символизирующую мир высших, идеальных эстетических и этических ценностей (в аналогичной смысловой функции тональные включения используются и многими другими композиторами, в т. ч. *Губайдулиной, Сильвестровым, Крамом, Мак-Милланом*). Предупреждая возможный упрек в эклектизме, Шнитке отмечает, что элементы чужого стиля «обычно служат лишь [...] оттеняющей периферией собственного индивидуального стиля». В то же время Шнитке сознает, что П. способна снизить «абсолютную, внеассоциативную ценность музыки» и породить «опасность музыкальной литературщины». Своими теневыми сторонами — эклектикой и «литературщиной» — П. оборачивается в творчестве многих композиторов без ярко выраженной индивидуальности, утилизирующих чужой материал с целью повышения степени «коммуникабельности» собственной музыки и придания ей дополнительной концепционной весомости (показательные образцы такой «вырожденной» П. можно найти, например, у *Рочберга, Раутавары, Корильяно,* позднего П. М. *Дэвиса*).

Лит.: А. Шнитке. Полистилистические тенденции современной музыки // [А. Ивашкин]. Беседы с Альфредом Шнитке (М., 1994; воспроизведение текста 1971 года).

Политональность (от греч. πολύς — «многий», «многочисленный» и *тональность*). Наложение нескольких *тональностей* — простой и поверхностный способ увеличения меры диссонантности музыкальной ткани (и, соответственно, создания иллюзии смелого «современного» письма). П. встречается главным образом в музыке 1-й половины XX в. и почти всегда сводится к *битональности*.

Полифония (от греч. πολύς — «многий», «многочисленный» и φωνή — «звук»). Одновременное звучание двух или нескольких относительно самостоятельных и равноправных мелодических линий (голосов). В применении к европейской музыке XVII—XIX вв. «П.» означает прежде всего имитационное изложение голосов в каноне, фуге, фугато. Такая П. обильно представлена и в музыке XX в. Она характерна главным образом для *неоклассицизма* и, шире, для творчества композиторов, придерживающихся системы жанров и форм музыки прошлого; среди бесчисленного множества примеров, выполненных в духе высокой классической традиции, — двойная фуга 2-й части *«Симфонии псалмов»* и финальная двойная фуга Концерта для 2 фп. *Стравинского*, начальная фуга *«Музыки для струнных, ударных и челесты»*, фуга в Сонате для скрипки соло и фугато в финале Концерта для оркестра *Бартока*, полифонические фортепианные циклы *Хиндемита* (*Ludus tonalis*) и *Шостаковича* (24 прелюдии и фуги соч. 87). Для П. названных и многих других авторов, чей язык, будучи сам по себе тональным, не предполагает столь же строгих ограничени[й] – вертикальные сочетания голосов, что и язык баро[кко] классицизма, характерна тенденция к т. н. линеар[ности] на роль главного формообразующего фактора [выдви]ется плотность связей внутри отдельных мело[дических] линий, тогда как структура результирующих со[звучаний], логика отношений между ними отступают на в[торой] план. Распад системы тональных зависимостей спо[собст]вует повышению меры линеарности, т. е. необу[словл]енности горизонтального развертывания голосов[ыми] отношениями, складывающимися в вертикальной п[лоско]сти; такая П., особенно если линии конструирую[тся] на основе теоретически выверенных систем (*се[риал]ьной техники*, искусственных ладов), легко перерожда[ется] в индифферентно-механическую процедуру. К про[явле]ниям линеарности можно отнести также т. н. алеа[торич]еский контрапункт, введенный в обиход *Лютосл[авски]м* (инструментальные партии сходны по тематизму [и] поворачиваются более или менее имитационно, но р[азви]ваются вне дирижерского контроля, что приводит [к] предсказуемым вертикальным конфигурациям), [и] в[ид] зи-аморфную магму *микрополифонии*.

Значительная часть музыки XX в. «полифони[чна]» более широком понимании, безотносительно к ис[поль]зованию конкретных приемов собственно поли[фони]ческого письма. В качестве компонентов, форми[рую]щих подлинно полифоническую ткань — иными с[лова]ми, фактуру, дифференцированную по вертикали [на] сколько равноправных «слоев», — уже у классиков [ато]вой музыки, творивших в 1-й трети столетия, мог[ут] ступать не только одиночные мелодические линии, [но] целые фактурные пласты (своего рода «утолщ[енные]» линии, различные по ритмическому рисунку и т[ембр]ическому содержанию и широко разведенные в прост[ран]стве; изощреннейшим мастером П. такого рода б[ыл] *Дюсси*), стилистически гетерогенные роды музык[и]. этом типе П. основаны многие партитуры *Айвза*, ос[обе]нительно простого *«Вопроса, оставшегося без о[тве]та»* до чрезвычайно пестрого Скерцо 4-й симфонии), [ме]бро-ритмические темы, лишенные такого неотъ[емле]мого признака настоящей мелодии, как дифферен[циа]ция звуков по высоте (антракт для ударных из 1-[го] *«Носа»* Шостаковича, *«Ионизация»* для ударных *В[арез]* дискретные, не складывающиеся в линию звуковы[е] плексы минимального масштаба (*пуантилизм* [Ш]*Веберна*). В позднейшей музыке все эти специфи[ческие] типы П. — П. пластов, П. стилей, П. тембра и ри[тма] дискретных событий — принимают самые разно[образ]ные формы, едва ли поддающиеся убедительной [сис]матизации.

Поллини (Pollini), Маурицио (р. 5.1.1942, Милан). [Ит]янский пианист. Учился в Миланской консерва[тории] совершенствовался под руководством *Микела[нджели]*. В 1960 одержал победу на 6-м *конкурсе* им. Ш[опена] Варшаве. П. представляет редкий среди пиан[истов] «звезд» тип универсального современного музы[канта], одинаково уверенно чувствующего себя в тради[ционном] репертуаре и в новой музыке вплоть до *[Ш]токхаузена, Ноно* и *Шьяррино*. В лучшие годы [его] полнительский стиль характеризовался ясной [ф]

[illegible]ой, эмоциональной сдержанностью, заботой об архитоническом совершенстве музыкального целого; [illegible]ательны сделанные в 1970—80-х, почти идеально [illegible]олированные», совершенные в своем роде записи [illegible]ертов Моцарта (с *Бёмом*), Бетховена, Шумана, [illegible]са, *Шёнберга, Бартока* (преимущественно с *Абба*[illegible] поздних сонат Бетховена и Шуберта, полонезов, [illegible]олий, этюдов и некоторых других пьес Шопена, [illegible]сонаты, Фантазии и «Симфонических этюдов» Шу[illegible]. Сонаты h-moll Листа, «Трех фрагментов из *„Пет*[illegible]» *Стравинского*, сольной фортепианной музыки [illegible]осси и мастеров *Новой венской школы*, 7-й сонаты [illegible]офьева, 2-й сонаты Булеза, двух опусов Ноно. Со [illegible]нем в игре П. стала чаще проявляться некоторая [illegible]ливость или нервозность, усилились такие черты, [illegible] скованность ритмики, резкость туше и небрежная [illegible]куляция в быстрых пассажах. Иногда П. сам дирижирует концертами из-за фп.; в 1981 он дебютировал [illegible]ерный дирижер («Дева озера» Россини в Пезаро). [illegible]го сын Даниэле П. (р. 1978) — пианист, дирижер.

[illegible]ская музыка. На рубеже XIX—XX веков П. м. пере[illegible]ла упадок, музыкальная жизнь в культурных цен[illegible] раздробленной страны текла вяло. Первый симфо[illegible]ческий оркестр появился в Варшаве только в 1901 [illegible]шавский ФО). Важным событием стало создание [illegible]ы Молодая Польша (Młoda Polska), в которую во[illegible] музыканты, стремившиеся к обновлению П. м. на [illegible]ве последних западноевропейских достижений. [illegible]ый концерт группы состоялся в феврале 1906 в [illegible]аве п/у одного из ее участников Гжегожа Фитель[illegible]г (Fitelberg, 1879—1953), впоследствии известного [illegible]жера. Другой участник группы, *Шимановский*, ос[illegible]ся доминирующей фигурой П. м. на протяжении [illegible] 1-й трети XX в. и был единственным польским [illegible]позитором своего времени, снискавшим устойчи[illegible] международную известность. Другой талантливый [illegible]позитор того же поколения, Мечислав Карло́вич [illegible]owicz, 1876—1909), погиб молодым; композитор[illegible] деятельность *Падеревского* ограничивается в ос[illegible]ом последними десятилетиями XIX в. Из произве[illegible]й, созданных польскими композиторами в начале [illegible], известностью за пределами Польши пользовалась [illegible]тая ныне оратория Феликса Нововейского (Nowo[illegible]ski, 1877—1946) «Камо грядеши» (Quo vadis) по од[illegible]енному популярному роману Хенрыка Сенкевича; [illegible]анная в 1903, она исполнялась в 150 городах Европы [illegible]США.

[illegible]В период между мировыми войнами главным очагом [illegible]готовки польских композиторов был Париж, где [illegible]лись или совершенствовались, в частности, *Бацевич*, [illegible]*фник*, основатели крупных композиторских школ [illegible]ислав Вехович (Wiechowicz, 1893—1963), Казимеж [illegible]рский (Sikorski, 1895—1985), Тадеуш Шелиговский [illegible]gowski, 1896—1963), Болеслав Войтович (Woyto[illegible]. 1899—1980), Пётр Перковский (Perkowski, 1901—[illegible]) и Витольд Рудзиньский (Rudziński, 1913—2004). [illegible]ские композиторы этого периода по большей час[illegible]прошли школу *Буланже* и работали в духе француз[illegible]го *неоклассицизма*. На общем «франкофильском» [illegible]е выделяется Юзеф Кофлер (Koffler, 1896—1943), получивший образование в Вене и ставший первым польским приверженцем *серийной техники*. Нацисты, оккупировавшие Польшу с осени 1939 по 1944, запретили практически любые формы легальной музыкальной жизни. После войны связь между польскими музыкантами и Парижем на некоторое время возобновилась (так, в 1947—48 у Буланже учился *Сероцкий*), однако с 1948 коммунистические власти Польши под давлением сталинского СССР установили режим изоляции от Запада, а польским деятелям искусств была навязана доктрина *социалистического реализма* с ее непременной опорой на фольклор (для П. м. эта доктрина была оформлена на съезде польских композиторов, состоявшемся в августе 1949 в Лагове). В 1954 Пануфник — к тому времени один из официально признанных ведущих мастеров П. м. — стал невозвращенцем. Вскоре после этого ситуация в П. м. резко изменилась: в 1956 коммунистические власти Польши перешли к политике прямого поощрения «модернистских» экспериментов в искусстве. На волне «оттепели» по инициативе Сероцкого и *Берда* была основана *Варшавская осень* — первый международный фестиваль современной музыки в Восточной Европе. Возобновившиеся контакты с Западом не только стимулировали авангардные поиски композиторской молодежи (на первых же фестивалях выдвинулся целый ряд ярких «радикалов» — Берд, Анджей Добровольский [Dobrowolski, 1921—1990], *Гурецкий*, Влодзимеж Котоньский [Kotoński, p. 1925], Витольд Шалёнек [Szalonek,1927—2001], Войцех Киляр [Kilar, p. 1932], *Пендерецкий, Шеффер* и др.), но и побудили к стилистической переориентации некоторых сложившихся мастеров, в т. ч. *Шабельского, Лютославского* и Бацевич. Инерция авангардного радикализма действовала на протяжении 1960-х, оказывая заметное влияние на развитие музыки в других восточноевропейских странах и в СССР, но уже к середине 1970-х в П. м. возобладала иная тенденция: возвращение к фольклору (на этот раз добровольное) и к исконным ценностям польской религиозной культуры. Тон задали лидеры авангарда Гурецкий и Пендерецкий, стиль которых эволюционировал в сторону консонантности, *новой простоты, неоромантизма*. Бесспорно крупнейший польский композитор 2-й половины века, Лютославский, остался в стороне от этого процесса, дополнительные импульсы которому сообщило избрание в 1978 первого в истории папы-поляка. Среди примечательных польских композиторов следующих поколений — ученик Пендерецкого Марек Стаховский (Stachowski, 1936—2004), *Краузе, Мейер*, ученик Гурецкого Эугениуш Кнапик (Knapik, p. 1951, известен также как пианист, интерпретатор *Мессиана*), *Шиманьский* и его ученик Павел Мыкетын (Mykietyn, p. 1971).

Лит.: J. Chomiński. Muzyka Polski ludowej (Warszawa, 1968); И. Никольская. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого. Очерки развития симфонической музыки в Польше XX века (М., 1990); K. Baculewski. Polska twórczość kompozytorska 1945—1984 (Kraków, 1987); K. Baculewski. Współczesność, część 1: 1939—1974 // Historia muzyki polskiej, tom VII (Warszawa, 1996); I. Lindstedt. Dodekafonia i serializm w twórczości kompozytorów polskich XX wieku (Lublin, 2001); A. Thomas. Polish Music since Szymanowski (Cambridge, 2005).

Понс (Pons), Лили, наст. имя Алис Жозефин (12.4.1898, Драгиньян, — 13.2.1976, Даллас). Американская певица (сопрано) французского происхождения. Училась в Париже, первоначально готовилась стать пианисткой. В 1927 дебютировала на оперной сцене в Мюлузе (заглавная роль в «Лакме» Делиба) и до 1929 пела в провинциальных французских театрах. В 1930 совершенствовала вокальное мастерство в Нью-Йорке под руководством известного тенора и импресарио Джованни Дзенателло (Zenatello, 1876—1949). Первое же выступление П. в *Метрополитен-опера* (Лючия, 1931) принесло ей сенсационный успех. До 1955 П. оставалась солисткой этого театра; гастролировала во многих странах, снималась в кино. Благодаря гибкому, безупречно вышколенному голосу хрупкого, «девичьего» тембра, с исключительно надежным и ровным верхним регистром, а также привлекательной внешности и изящным манерам, считалась образцовой исполнительницей лирико-колоратурного амплуа; среди ее лучших партий, помимо упомянутых, — Розина, Амина, Джильда, Олимпия в «Сказках Гофмана», Шемаханская царица. В концертных программах П. заметное место занимали арии и романсы в обработке популярного дирижера и аранжировщика легкой музыки Андре Костелянеца (Kostelanetz, 1901—1980), который в 1938—58 был ее мужем. В честь П. назван городок Лилипонс (Lilypons) в штате Мэриленд.

Понселле (Понселл, Понсель, Ponselle), собств. Понцилло (Ponzillo), Роза (Мельба) (22.1.1897, Мериден, Коннектикут, — 25.5.1981, Грин-Спринг, Мэриленд). Американская певица (сопрано) с итальянскими корнями. С детства пела в кинотеатрах и варьете, концертировала вместе со своей сестрой, меццо-сопрано Кармелой П. В 1918 по протекции *Карузо* дебютировала на сцене *Метрополитен-опера* (Леонора в «Силе судьбы», с Карузо в роли Альваро) и до 1937 оставалась ведущей солисткой этого театра. Звучный голос экспрессивного тембра и необычайно широкого диапазона с насыщенными меццо-сопрановыми низами, совершенная вокальная техника (в частности, феноменальное pianissimo) и яркий актерский дар обеспечили П. выдающийся успех в партиях Нормы (П. считалась ее непревзойденной исполнительницей), Донны Анны, Эльвиры из «Эрнани», Леоноры из «Трубадура», Виолетты, Елизаветы Валуа, Аиды, Джоконды, Сантуццы и некоторых других; она никогда публично не пела *Пуччини* и Вагнера, а ее интерпретация роли Кармен (1935) подверглась резкой критике за недостаточную музыкальность. В 1929—31 П. выступала также на сцене *Ковент-Гарден* (Норма, Виолетта и др.). Оставив сцену в расцвете сил, преподавала пение на своей вилле близ Балтимора (у нее учились или совершенствовались многие известные певцы, в т. ч. *Доминго* и *Милнс*), возглавляла Балтиморскую оперу. В 1930-х с участием П. были записаны спектакли «Дон Жуана», «Травиаты» и «Кармен»; в дискографии П. представлены также многочисленные арии и сцены из опер (часть которых она не исполняла на сцене), Lieder Шуберта, популярные песни и др. Ее последние записи были сделаны в 1954. *Каллас* считала П. величайшей из певиц, единственным достойным образцом для подражания.

Поп-музыка (англ. pop music, сокращение от popular music — «популярная музыка», «музыка для всех»). С конца 1950-х так принято называть модную коммерческую развлекательную музыку, поначалу англо-американского происхождения и рассчитанную на молодежную аудиторию (*рок-н-ролл* и родственные стили). Со временем свои, более или менее самобытные, хотя и отмеченные англо-американским влиянием, разновидности П.-м. начали возникать и в других регионах мира, а возрастной спектр приверженцев П.-м. повсеместно расширился. Современная П.-м. имеет все признаки крупной индустрии, развивающейся в неразрывной связи с техническим прогрессом; последний оптимизирует производство стандартной поп-музыкальной продукции, повышает качество и разнообразие ее «упаковки» (звуковых эффектов, видеоряда), облегчает ее доступ потребителю. Особого рода продуктом массового спроса становится и поп-звезда — креатура средств массовой информации, эксплуатирующих ее рыночно привлекательные качества, среди которых музыкально-исполнительские способности далеко не обязательно занимают ведущее место. Т. о., элемент собственно музыкального творчества в современной П.-м. отходит на дальний план; этим П.-м отличается не только от более традиционных, не столь «высокотехнологичных» форм развлекательной (легкой, эстрадной) музыки, но и, по распространенному мнению, от *рок-музыки*, в целом не столь шаблонной, нередко претендующей на содержательность и творческую оригинальность. Начиная приблизительно с середины 1980-х в сферу поп-индустрии все активнее вовлекаются серьезные академические музыканты, т. ч. звезды первой величины, что практически неизбежно сказывается на качестве их работ в области «высокого» искусства.

Лит.: D. Hatch, S. Millward. From Blues to Rock: an Analytical History of Pop Music (Manchester, 1987).

Попов, Гавриил Николаевич (12.9.1904, Новочеркасск — 17.2.1972, Репино, Ленинградская область). Русский советский композитор. Учился в Петроградской/Ленинградской консерватории у *Щербачева*. В 1920-х в *АСМ*, наряду с *Шостаковичем* считался одним из самых многообещающих молодых композиторов Ленинграда. Европейскую известность ему принес четырехчастный Септет — образец популярного в 1920-х ритмически четкого, «приправленного» острыми диссонансами линеального письма, отмеченный влиянием первых неоклассицистских опусов *Стравинского* и «Камерных музык» *Хиндемита* (позднее П. переименовал свой Септет в симфонию). В 1932 П. завершил трехчастную 1-ю симфонию — произведение внушительных, «малеровских» масштабов, насыщенное контрастами, сочетающее некоторую чрезмерность экспрессивного богатством и разнообразием, даже изысканностью инструментальной фактуры, полифонии, мелкой моторики и ритмической работы. Хотя финал симфонии более или менее соответствует типичной для *социалистического реализма* модели оптимистического апофеоза, прост по языку и форме и завершается в торжественном мажоре, он далеко не уравновешивает первых двух частей с их стихийным драматизмом, нагромождениями

…нородных фактурных пластов, прихотливым тематическим развитием. Симфония удостоилась высокой …ки *Асафьева, Прокофьева*, Шостаковича и других …музыкантов, однако после первого исполнения …935, Ленинград, дирижер *Штидри*) была запрещена …ластями как произведение, «отражающее идеи враждебных классов». В 1930-х П. много писал …тра и кино, сотрудничал со знаменитыми режиссерами Вс. Мейерхольдом и С. Эйзенштейном, сочинил … к популярному фильму братьев Васильевых …в» (1934). В конце 1930-х начал работать над оперой …лександр Невский», которая осталась неоконченной. Одна из самых примечательных партитур П. — …трехчастная 2-я симфония «Родина»; будучи откликом композитора на события Великой Отечественной …ны, она впечатляюще продолжила русскую эпическую традицию Бородина и *Глазунова*. Официально признанная одной из лучших советских симфоний военных …— наряду с *«Ленинградской симфонией»* Шостаковича, …фонией *Хачатуряна* и 5-й симфонией Прокофьева, «Родина» была отмечена Сталинской премией за …6 год, однако во время *ждановщины* (1948) П. вновь …ергся жестокой критике за *формализм*. В своем дальнейшем творчестве (симфонии № 4—6, «Квартет-симфония», ряд кинопартитур и др.) придерживался усредненного национально-русского стиля.

…св. произв. конц. жанров: Септет для фл., клар., фаг., тр…, влч. и кб. соч. 2 (1927, переимен. в Камерную симфо… Большая сюита для фп. соч. 6 (1927); Симфония № 1 соч. 7 …—32, окончат. ред. 1934); Симфония № 2 соч. 39 «Родина» …3); «Симфоническая ария» для влч. и стр. орк. соч. 43 …); Симфония № 3 для стр. орк. соч. 45 «Героическая» на …темы (1946); Симфония № 4 для певцов-солистов, хора и …соч. 47 «Слава Отчизне», сл. И. Сельвинского (1948—49); …ртет-симфония» для стр. квартета соч. 61 (1951); Симфо… № 5 соч. 77 «Пасторальная» (1957); Симфония № 6 соч. 99 …дничная» (1969); симф. произв. на осн. музыки к спект. и …мам.

…т.: З. Апстян, ред. Гавриил Попов. Из литературного на… Страницы биографии (М., 1986); И. Ромащук. Г. Н. По… Творчество. Время. Судьба (М., 2000); И. Воробьев, …найская. Композиторы русского авангарда (СПб., 2007); …рсова. Судьба Первой симфонии Гавриила Попова // она …Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века …., 2007).

… (Popp), Лючия (12.11.1939, Угорска-Вес, — …1.1993, Мюнхен). Австрийская певица (сопрано) …ацкого происхождения. Училась в Братиславе. Международная карьера П. началась в 1963 с выступлений …*Зальцбургском фестивале* и в *Венской гос. опере*. …льнейшем она была ведущей солисткой оперных те… в Кёльне и Мюнхене, пела в Нью-Йорке, Лондо… Милане и др. Светлый, серебристый, легко узнаваемый тембр голоса и отточенная техника предопределили быстрый успех в операх Моцарта. Среди ранних …т П. — колоратурные партии Констанцы и Царицы …, а также партия субретки Деспины (последние две …записала п/у *Клемперера*). Со временем в репертуаре …озблалали лирические партии, в исполнение кото… она вносила проникновенную, эмоциональную но-ту, а иногда и мягкий юмор. К ее высшим достижениям принадлежат моцартовские Сюзанна, Графиня и Памина, а также Адина и Норина из комических опер Доницетти, штраусовская Софи и Лисичка из *«Приключений лисички-плутовки»;* все эти работы увековечены в записях. С середины 1980-х П. выступала и в более драматическом амплуа (Агата, Маршальша, Елизавета в «Тангейзере», Ева). Обширный концертный репертуар П. включал арии из опер и оперетт, партии в ораториях и мессах, песни Шуберта и вокальную лирику других композиторов разных эпох и стран.

«Порги и Бесс» (Porgy and Bess). Опера *Гершвина* в 3 актах, 9 картинах, либретто Дюбоса Хейуорда (Heyward, 1885—1940) и Айры Гершвина (брата композитора, 1896—1983) по пьесе Дороти и Дюбоса Хейуордов «Порги», созданной на основе одноименного романа Хейуорда. Действие разворачивается в бедном афроамериканском квартале города Чарлстон, шт. Южная Каролина, около 1930 года. В основе сюжета — любовь калеки Порги и проститутки Бесс. Защищая Бесс от домогательств ее сутенера Кроуна, Порги убивает его; пока Порги находится под арестом, торговец наркотиками и бутлегер Спортинг-Лайф убеждает Бесс бежать с ним в Нью-Йорк. Освобожденный за недостатком улик и успевший разбогатеть благодаря нечистой игре в кости, Порги возвращается в свою трущобу; он узнает от соседей о том, что произошло в его отсутствие, и отправляется на поиски возлюбленной. Фоном для основной сюжетной линии служат сцены с участием многочисленных второстепенных персонажей — жителей квартала.

Летом 1934 Гершвин работал над «П. и Б.» в Чарлстоне, непосредственно знакомясь с образцами аутентичного афроамериканского фольклора. «П. и Б.» включает стилизованные образцы ряда фольклорных жанров, но не содержит прямых цитат. Квази-фольклорный мелодический материал интегрирован в структуру полноценной оперы с ариями (по большей части в простой песенной форме), ансамблями, речитативами и лейтмотивами; вокальные партии предназначены для оперных голосов, оркестр — симфонический. Популярнейшие номера оперы — Summertime (колыбельная одной из жительниц квартала, Клары, 1-й акт), I got plenty o' nuttin' (Порги, 2-й акт), Bess you is my woman now (дуэт Порги и Бесс, 2-й акт), It ain't necessarily so (Спортинг-Лайф, 2-й акт), I loves you, Porgy (Бесс, 2-й акт), Bess, o where's my Bess? (Порги, 3-й акт). Все они часто исполняются как самостоятельные пьесы, во всевозможных обработках. Партитура была завершена в сентябре 1935, тогда же состоялось первое (приватное) концертное исполнение оперы в нью-йоркском зале Карнеги-холл. Премьера (точнее предварительный «прогон», с многочисленными авторскими купюрами) — Бостон, театр Colonial, 30 сентября 1935, дирижер Александр Смолленс (Smallens, 1889—1972), режиссер Рубен Мамулян (Mamoulian, 1897—1987), с участием группы певцов-афроамериканцев. Эта постановка была перенесена на сцену нью-йоркского театра Alvin (премьера — 10 октября 1935). В дальнейшем, уже после смерти автора, опера обычно ставилась с дополнительными купюрами; речитативы часто заменялись разговорными диалога-

ми, более привычными для жанра *мюзикла*, с которым ассоциировалось творчество Гершвина. Премьера «П. и Б.» в исходной авторской версии (почти 3 часа музыки) — 25 сентября 1976, Хьюстон, театр Grand Opera, дирижер Джон Де Мейн (DeMain, p. 1944).

«Поругание Лукреции» (The Rape of Lucretia). Камерная опера *Бриттена* в 2 актах, соч. 37, либретто Рональда Данкана (Duncan) по пьесе французского драматурга Андре Обэ (Obey, 1892—1975), основанной на поэме Шекспира «Лукреция», сюжет которой, в свою очередь, взят из «Фаст» Овидия. Действие происходит в Риме V века до н. э. Этрусский принц Тарквиний, воспламененный рассказами о целомудрии Лукреции, жены своего сотрапезника, римского офицера Коллатина, проникает ночью в ее спальню и силой овладевает ею; несмотря на готовность Коллатина простить жену, она, не будучи в силах выдержать позор, кончает с собой. По ходу оперы мужской и женский хоры комментируют сюжет с точки зрения христианской морали; т. о., опера о гибели языческой праведницы приобретает черты пассионного действа. Произведение создавалось для постановки на первом после войны фестивале в *Глайндбёрне* с учетом скромности доступных исполнительских ресурсов. Оркестр «П. Л.» состоит из 13 инструменталистов (флейта, гобой, кларнет и фагот с видовыми инструментами, валторна, ударные, арфа, фп., струнный квинтет); мужской и женский хоры представлены тенором и сопрано соло. Премьера — 12 июля 1946, Глайндбёрн, дирижер *Ансерме*, в заглавной роли *Ферриер*, в партиях мужского и женского хора, соответственно, *Пирс* и сопрано Джоан Кросс (Cross, 1900—1993). Продолжительность звучания музыки — 2 часа.

«Поручик Киже». Сюита *Прокофьева* соч. 60 для симфонического оркестра (с баритоном ad libitum) на основе музыки к одноименному фильму режиссера Александра Файнциммера (1906—1982) по рассказу Юрия Тынянова (1894—1943) «Подпоручик Киже». Опубликованная в 1927 и экранизированная в 1934, сатира Тынянова повествует о случае, будто бы происшедшем в правление императора Павла I: вследствие ошибки писаря в приказе по военному ведомству вместо «подпоручики же...» возникло словосочетание «подпоручик Киже»; никто не решается исправить ошибку, и «подпоручик» начинает жить собственной жизнью; за совершенную провинность император ссылает его в Сибирь, затем прощает и повышает по службе; Киже женится и в конце концов умирает генералом. Музыка к фильму Файнциммера — один из первых опытов Прокофьева в манере, которую он сам назвал «новой простотой» и считал наиболее подходящей для советской аудитории. Важнейший лейтмотив партитуры — мелодия сентиментального романса 1790-х «Стонет сизый голубочек» (музыка Федора Дубянского, слова Ивана Дмитриева), упомянутого в поэме Пушкина «Домик в Коломне»; важнейшие «лейттембры», гротескно характеризующие дух павловской эпохи, — отдаленный зов засурдиненной трубы и свист флейты-пикколо под барабанную дробь. Части сюиты: 1. «Рождение Киже»; 2. «Романс»; 3. «Свадьба Киже»; 4. «Тройка»; 5. «Похороны Киже». Продолжительность — ок. 20 минут. Первое концертное исполнение — 20 февраля 1937, Париж, дирижер автор.

«Послания покойной Р. В. Трусовой». Вокальный цикл *Куртага:* 21 стихотворение Риммы Далош (Dalos) на русском языке для сопрано и инструментального ансамбля соч. 17 (Трусова — девичья фамилия поэтессы). Номера цикла — разрозненные обрывки любовной истории с несчастным концом — объединены в три неравные по объему части: «Одиночество» (стихотворения 1, 2), «Немного эротическое» (стихотворения 3—6) и «Р[усский] опыт — сладость и горе» (стихотворения 7—21). Состав ансамбля: гобой, кларнет, валторна, мандолина, цимбалы, арфа, фп., челеста, вибрафон, ксилофон, колокола, батарея ударных (13 инструментов, 1 исполнитель), скрипка, альт и контрабас. Продолжительность 25—28 минут. Первое исполнение — 14 января 1981, Париж, Адриенна Ченгери (Csengery) и *Ансамбль Э[кстра] контампорен*, дирижер *Камбрелен*.

Постмодернизм. Популярный термин для обозначения ситуации в культуре и искусстве, сложившейся к концу XX в. после того, как «модернистские» идеологии, казалось бы исчерпали себя. В идеологии П. центральное для модернизма понятие новизны вытесняется понятием деконструкции (термин французского философа Жака Деррида [Derrida, 1930—2004], указывающий на единство деструктивной и конструктивной практик, в частном случае — на игру элементами, извлеченными из прежних целостностей [например, текстов], предпринимаемую не ради создания принципиально новых целостностей, а ради истолкования и переосмысления существующих и утвержденных). В музыке рубежа веков деконструкция, как правило, сводится к «нео»-стилям (прежде всего к модным *неоромантизму* и *новой простоте*) и «*стилистике*.

Своим возникновением П. в значительной степени обязан двум глобальным тенденциям, каждая из которых сама по себе является весьма прогрессивной. Речь идет, во-первых, о смягчении дискриминации разного рода меньшинств (политических, национальных, расовых, сексуальных и т. п.) и, во-вторых, о почти беспрецедентном расширении доступа к средствам массовой коммуникации. Обе эти тенденции стимулируют радикальную деконструкцию всех или большинства существующих категорий культуры, искусства, социальной жизни среди обусловленных ими побочных эффектов — агрессивная пропаганда меньшинствами ценностей своих субкультур, противопоставляемых ценностям господствующей культуры (по расхожему выражению — ценности культуры «белых гетеросексуальных мужчин»), и активное использование средств массовой коммуникации людьми, стремящимися к художественной самореализации, но не наделенными творческим воображением. Отсюда резко возросший поток художественной (в т. ч. и музыкальной) продукции, которая с точки зрения критериев ценности, традиционно сложившихся в рамках господствующей культуры, должна быть признана компенсативной, вторичной и маргинальной. Не слишком греша против истины, можно утверждать, что термин «П.» указывает столько на определенный круг стилей или манер

...ческий плюрализм и «нео»-стили сами по себе от-...не специфичны именно для П.), сколько на особо-...ь творческую безответственность, которая под ...ом тотальной релятивизации оценочных крите-...зволяет выносить на публику художественный ...: недостаточно «кондиционный» с точки зрения ...альности замысла, профессионализма его во-...ния и количества вложенного труда, а также, воз-...но, вызывающе противоречащий утвержденным нор-...морали. В последнее время термин «П.», как харак-...стика современной ситуации в некоммерческом ...кусстве, вытесняется столь же расплывчатым по со-...ржанию термином «актуальное искусство».

...т.: L. Hutcheon. A Poetics of Postmodernism: History, Theory, ...on (New York, 1988); D. Harvey. The Condition of Postmoder-...(Oxford, 1990); R. Kolarzowa. Postmodernizm w muzyce: ewo-...ucji i praktyki muzycznej (Warszawa, 1993); O. Kolleritsch, ...Wiederaneignung und Neubestimmung: der Fall 'Postmo-...' in der Musik (Wien, 1993); S. Miller, ed. The Last Post: ...c after Modernism (Manchester, 1993); M. Chanon. Musica ...ica: the Social Practice of Western Music from Gregorian ... to Postmodernism (London, 1994); G. Watkins. Pyramids at ...Louvre: Music, Culture, and Collage from Stravinsky to the ...modernists (Cambridge, MA, 1994); L. Kramer. Classical ...c and Postmodern Knowledge (Berkeley, 1995); L. Treitler. ...odern Signs in Musical Studies // Journal of Musicology, XIII ...5); R. R. Subotnik. Deconstructive Variations (Minneapolis, ...; J. Lochhead, J. Aunder, eds. Postmodern Music / Post-...rn Thought (Routledge, 2002).

...оп» (The Flood). «Музыкальное представление» ...ical play) *Стравинского* для певцов, чтецов, хора и ...стра на либретто *Крафта* по книге Бытия и англий-...мираклям (литургическим драмам) XV в. (1961—...Создавалось для постановки на ТВ; телевизионной ...ификой продиктованы такие особенности «П.», ...быстрая смена разнохарактерных эпизодов (весь ...ет, от разделения воды и суши в третий день Творе-...до окончания потопа и заключения Господом заве-...Ноем и его потомством, «уложен» в 20 с небольшим ...т музыки) и обилие иллюстративных эффектов в ...стре, что, вообще говоря, не характерно для позд-...Стравинского. Партитура выдержана в технике *до-...фонии* (*серия* cis-h-c-fis-es-f-e-d-b-a-g-as); Стравин-...считал «П.» первым додекафонным произведени-...рассчитанным на восприятие непрофессионального ...ателя, «своего рода серийным *„Петей и волком“*». ...елы «П.»: 1. Вступление (Prelude, включает хор Te ...m и «предысторию» потопа до сотворения Люцифе-...го падения и превращения в Сатану); 2. Мелодрама ...lodrama: обольщение Евы Сатаной, изгнание из рая, ...ение Бога наслать на землю потоп и избрание Ноя); ...Строительство ковчега» (The Building of the Ark: ба-...ый номер в сопровождении оркестра); 4. «Список ...отных» (The Catalogue of the Animals); 5. «Комедия» ...Comedy: ссора Ноя с женой, которая не хочет лезть ...чег); 6. «Потоп» (балетный номер в сопровождении ...стра); 7. «Завет радуги» (The Covenant of the Rain-...: диалог Бога с Ноем, комментарий Сатаны, содер-...ий предсказание о Спасителе, и реприза Te Deum с ...ненным порядком строк). Певцам поручены пар-тии Бога (дуэт басов) и Люцифера/Сатаны (тенор), чте-цам — партии рассказчика, Ноя, его жены и сыновей и глашатая, перечисляющего зверей в 5-м разделе. Теле-визионная премьера «П.» состоялась 14 июня 1962 (пе-редача компании CBS, Нью-Йорк, дирижеры автор и Крафт, режиссер Кёрк Браунинг [Browning], хореогра-фия Джорджа Баланчина [Balanchine]), сценическая премьера — 30 апреля 1963 (*Гамбургская гос. опера,* ди-рижер Крафт).

«Похождения повесы» («Карьера мота», The Rake's Pro-gress, более точный перевод — «Жизненный путь пове-сы»). Опера *Стравинского* в 3 актах с эпилогом, либрет-то Уистена Хью Одена (Auden) при участии Честера Кол-мэна (Kallman) по мотивам одноименной серии нрав-оучительных гравюр английского художника Уильяма Хогарта (1735). Вдохновившие Стравинского гравюры (композитор увидел их на выставке в Чикаго в 1947) представляют историю молодого человека, который по-лучил наследство, уехал из родной провинции в Лон-дон, там в погоне за наслаждениями промотал свое бо-гатство и кончил свои дни в лечебнице для умалишен-ных (Бедламе); женщина, чью любовь он некогда пре-дал, не забывает его и навещает в доме скорби. В либрет-то хогартовская исходная схема обогатилась новыми мотивами, важнейшие из которых — мотив продажи ду-ши героя дьяволу, выступающему под личиной верного слуги («тени»), и мотив трех желаний героя (разбога-теть, стать счастливым, принести пользу людям), фик-тивное выполнение которых дьяволом приводит героя к духовной гибели. Эти мотивы обеспечивают смысловую связь оперы с написанной за три десятилетия до нее *«Сказкой о солдате»* («П. п.» — единственный в теат-ральном творчестве Стравинского пример возвращения к уже использованной фабуле). Главные действующие лица оперы носят говорящие фамилии: Том Рэйкуэлл (Rakewell, от Rake — «повеса»), Ник Шэдоу (Shadow — «тень»; к тому же имя Ник [Nick] в Англии традицион-но служит эвфемизмом для обозначения дьявола), Энн Тру-лав (Trulove, от true love — «истинная любовь»). «П. п.» — одна из вершин *неоклассицизма* Стравинского. По фор-ме опера демонстративно традиционна. Она инстру-ментована для оркестра моцартовского состава (почти такого же, как в «Дон Жуане», но без тромбонов) и, по-добно опере XVIII в., делится на «номера» (арии, ан-самбли), связанные между собой речитативами, идущи-ми под аккомпанемент оркестра (recitativo accompagna-to) или клавесина (recitativo secco; встречаются и сме-шанные речитативы, где участвуют как клавесин, так и оркестр). Клавесин (при молчащем оркестре) сопрово-ждает также бóльшую часть диалога Тома и Ника на кладбище в эпизоде расплаты, перед тем как Ник прова-ливается в ад. Последний штрих и кладбищенский антур-аж всей сцены открыто отсылают к «Дон Жуану»; в «П. п.» есть и другие более или менее явные аллюзии на самые разные классические оперы. В духе т. н. веселой драмы и оперы-буффа XVIII — начала XIX в. «П. п.» за-вершаются водевильным финалом — ансамблем испол-нителей главных ролей, которые, собравшись под зана-вес на авансцене, поют куплеты, содержащие «мораль-ный итог» драмы. В период работы над «П. п.» (1947—

51) Стравинский сблизился с *Крафтом*, который заметно стимулировал его интерес к *серийной технике* и *авангарду*. К моменту завершения «П. п.» Стравинский уже отчетливо сознавал, что неоклассицистская манера работы со стилистическими и жанровыми моделями музыки далекого прошлого для него исчерпана. Сразу после премьеры он заявил: «„П. п." — это конец», и вскоре приступил к систематическому освоению серийного метода письма. Премьера «П. п.» состоялась 11 сентября 1951 на сцене театра Ла Фениче (Венеция) с участием хора и оркестра миланского театра *Ла Скала;* дирижер автор, режиссер Карл Эберт (Ebert), художник Николай Бенуа. Среди солистов — американский тенор Роберт Раунсвилл (Rounseville) в роли Тома, британский баритон Отакар Краус (Kraus) в роли Ника, *Шварцкопф* в роли Энн. Продолжительность музыки оперы — ок. 2 часов 20 минут.

Лит.: P. Griffiths. Igor Stravinsky: The Rake's Progress (Cambridge, 1982); D. Bywalec. Doktor Faustus versus Żywot rozpustnika (Katowice, 2004).

«Поцелуй феи» (Le baiser de la fée). Аллегорический балет в 4 сценах *Стравинского* на собственное либретто по мотивам сказки Ханса Кристиана Андерсена «Ледяная дева». Написан в 1928 к 35-летию со дня смерти Чайковского по заказу танцовщицы, импресарио и актрисы русского происхождения Иды Рубинштейн (1885—1960), посвящен памяти Чайковского и основан на его музыке. Идея создания подобного балета ('du Tschaikowsky à travers Strawinsky' — «немного Чайковского сквозь призму Стравинского», франц.) исходила от художника Александра Бенуа — сценографа *Русских балетов* и либреттиста *«Петрушки»*. Фабула балета сводится к следующему: Фея похищает младенца и, запечатлев на его лбу поцелуй, оставляет его одного на зимней дороге; подобранный проходившими мимо крестьянами, младенец вырастает и превращается в Молодого человека, он собирается жениться, но Фея, явившаяся под видом невесты, уносит его в страну вне времени и пространства, где дарит ему второй поцелуй, на этот раз в ступню (в эпиграфе к «П. ф.» Стравинский сравнивает музу Чайковского с Феей из балета: «подобно фее, муза отметила Чайковского своим поцелуем, печать которого лежит на всех творениях великого художника»). Исходным материалом для музыки «П. ф.» послужили фортепианные пьесы и романсы Чайковского, частично отобранные из списка, представленного Бенуа. Их темы разработаны в присущей Стравинскому манере — с ритмическими обострениями, «модернизированными» гармониями, мелодическими деформациями, измененными продолжениями. Основным элементом, скрепляющим форму балета, служит тема «Колыбельной песни в бурю» (из «16 песен для детей» соч. 54, 1883), варианты которой звучат в начале 1-й сцены (Пролога) и в 4-й сцене (Эпилоге). Продолжительность «П. ф.» — ок. 45 минут. Премьера — 27 ноября 1928, *Парижская опера* (силами труппы Иды Рубинштейн, исполнившей роль Феи), дирижер автор, хореография Брониславы Нижинской, декорации и костюмы Бенуа. «П. ф.» стал причиной разрыва отношений между Стравинским и *Дягилевым*, который воспринял сотрудничество Стравинского с Рубинштейн как предательство и выступил в печати с резкой кр[итикой] балета, а в одном из писем назвал музыку «П[оцелуя феи]» «мертворожденной».

На основе музыки «П. ф.» Стравинский создал [диве]ртисмент для оркестра в 4 частях (1934, 2-я ред. 1949) и осуществил переложение последнего для с[коры]ки и фп. (в сотрудничестве с *Душкиным*, 1934).

«Поэма памяти Сергея Есенина». Произведение *Со[ловь]дова* для тенора, хора и оркестра, слова Есени[на]. 10 частях. Написана в 1955—56, вскоре после с[нятия] многолетнего фактического запрета на есенинску[ю] эзию. Драматургия поэмы отражает присущий тв[орче]ству Есенина трагический конфликт между невоз[мож]ностью отречься от исконных ценностей народно[й ду]ши и искренним стремлением принять ценности [но]вой советской». Первые 6 частей — картины патриа[рха]льной, оставшейся в прошлом (по известному слову [Есе]нина — «отчалившей») Руси — написаны на стихи, [соз]данные поэтом до революции: 1. «Край ты мой з[ато]шенный» (1914); 2. «Поет зима» (1910); 3. «В том [кра]ю, где желтая крапива» (1915); 4. «Молотьба» (1916); 5. [«Ночь] под Ивана Купала» («За рекой горят огни», 1914—[15]); 6. «Ночь под Ивана Купала» («Матушка в Купальн[ицу] лесу ходила», 1912). В 7-й части, озаглавленной «1919» (на текст фрагмента «Ой ты, синяя сирень» из «По[эмы] о великом походе», 1924), наступает драматический [пе]релом: Русь становится жертвой революционной с[тих]ии (ключевые слова: «На родимой стороне // Никто[му] не рад [...] Где ж теперь, мужик, // Ты приют[а] сыщешь?»). Образ этой победоносной, всесокруш[ающей] стихии представлен в 8-й части, «Крестьянские ре[квие]мы» (на тексты фрагментов «Ах, рыбки мои, мелки ко[ро]вки» и «Веселись, душа молоденькая» из той же по[эмы], выполненной в лихом частушечном ритме. Часть 9, [са]мая обширная в цикле, написана на текст мо[нол]ога «Я последний поэт деревни» (1920), выражающе[го] покорность поэта перед лицом «железного гостя». В [за]ключительном финальном апофеозе «Небо — как ко[ло]кол» (из поэмы «Иорданская голубица», 1918) запе[чат]ана амбивалентность есенинского «приветствия» бо[гу]визму. Тенор солирует в частях 1, 3 (здесь хор мо[ло]ков), 6 и 9 — самых ностальгических по настроению. П[ер]вое исполнение — 31 мая 1956, Москва, солист А[нд]рей Масленников (р. 1929), Гос. русский хор под ру[ко]водством Александра Свешникова (1890—1980), Го[сор]кестр СССР, дирижер *Светланов*. Продолжительность — [ок.] 40 минут.

«Поэма экстаза» (франц. Le Poème de l'extase). Пр[оизве]дение *Скрябина* для большого оркестра с солиру[ющей] трубой и органом ad libitum, соч. 54 (1905—08). [Про]грамму «П. э.» Скрябин изложил и в виде довол[ьно] широкого поэтического текста (опубл. 1906), [рас]сказ повествует об эволюции Духа от изначального мечтате[льно]го томления, через сотворение «волшебного мира», [че]рез тревогу, протест, волевой натиск, полет — к восто[рже]нному самоутверждению («И огласилась Вселен[ная] ликующим достным криком: „Я есмь!"»). Эта программа, [пер]воначально скрытым, не изложенным словесно прогр[аммой] более ранних 4-й сонаты и *«Божественной по[эмы]*

...ее более позднего *«Прометея»*, реализована в одно-...частной форме продолжительностью ок. 20 минут, раз-...ивающейся несколькими волнами crescendo и уст-...ленной к сверкающему мажорному апофеозу. Труба ...тупает своего рода персонификацией Духа, ее тема ...наиболее рельефно воплощает идеи устремленно-...высь, «полетности», торжествующей воли. Первое ...нение — 10 декабря 1908, Нью-Йорк, оркестр Рус-...симфонического общества, дирижер Модест Альт-...р (1873—1963). С «П. э.» содержательно связана 5-я ...та Скрябина для фп. соч. 53 (1907): в качестве эпи-...ей предпослан фрагмент стихотворной програм-...«П. э.» — заклинание «скрытых стремлений», тая-...ся «в темных глубинах Духа творящего». Хотя со-...обозначена более ранним номером опуса, чем ...э», она представляет следующую после «П. э.» ста-...развития музыкального языка Скрябина: функ-...циональные тяготения в сонате завуалированы, тре-...ния избегаются.

...ская весна (Pražské Jaro). Ежегодный фестиваль, ос-...н в 1946 с целью оживления культурной жизни Пра-...после второй мировой войны. В программах — опер-...ные и балетные спектакли, концерты с участием арти-...мирового класса. По традиции фестиваль открыва-...циклом симфонических поэм Сметаны «Моя роди-...» и завершается обычно 9-й симфонией Бетховена.

...дники» (Holidays), полное название — «Новоанг-...ские праздники» (New England Holidays). Симфония ...в 4 частях: «День рождения Вашингтона» (Washin-...'s Birthday, 1909); «День памяти павших» (Decoration ..., 1912); «Четвертое июля» (The Fourth of July, 1913); ...благодарения и/или отцов-основателей» (Thanks-...and/or Forefather's Day, 1904). Поскольку празд-...отмечаются в разное время года (первые два, соот-...ственно, в феврале и мае, последний — в ноябре), ...фонию часто трактуют как своего рода айвзовские ...мена года»; впрочем, Айвз писал части как само-...тельные пьесы, объединил их в симфонию post ...m и считал возможным их исполнение по отдель-...сти. Первым трем частям предпосланы небольшие ...словия — описания того, как некогда отмечались ...ники в новоанглийской провинции. Все эти части ...наются и завершаются тихими статичными «им-...сионистскими» звучаниями, призванными создать ...фект ускользающего воспоминания. Основное тема-...ское содержание частей составляют популярные ...ы самого разнообразного происхождения — свет-... и духовные, торжественные и юмористические, ...евые и танцевальные, — цитируемые, как правит-... с деформациями, усиливающими эффект импрес-...стской зыбкости. В кульминации 1-й части звучит ...мбарный танец (barn dance — распространенный ...-й половине XIX в. вариант контрданса; согласно ...ской программе под его звуки весселится сельская ...дежь), в кульминации 2-й части — военный марш ...ен Гражданской войны. Тематический состав 3-й ...сти особенно пестр; кульминации здесь нарочито ...ичны, иллюстрируя, очевидно, «дионисийский» дух ...ничного веселья. Объемистый, складывающийся из нескольких контрастных разделов финал основан преимущественно на мелодиях духовных гимнов; здесь Айвз использовал музыку двух своих ранних (утраченных) органных пьес. В самый торжественный момент финала, незадолго до конца, предусматривается возможность подключения смешанного хора, поющего духовный гимн XVIII века Duke Street. Часть I инструментована для камерного состава (флейта, валторна и струнные, а в эпизоде амбарного танца — также «еврейская арфа» [варган]), остальные части — для большого оркестра. Примерная продолжительность частей — 10, 10, 6 и 15 минут. Первое исполнение частей 1—3 состоялось, соответственно, 3 сентября 1931 (Сан-Франциско, дирижер Н. *Слонимский*), 27 декабря 1931 (Гавана, дирижер *Рольдан*) и 21 февраля 1932 (Париж, дирижер Слонимский). Премьера всей симфонии — 9 апреля 1954 (за месяц до смерти Айвза), Миннеаполис, дирижер *Дорати*.

Прай — см. *Прей*.

Прайс (Price), (Мэри Вайолет) Леонтин (р. 10.2.1927, Лорел, Миссисипи). Американская певица (сопрано). Училась в нью-йоркской Джульярдской школе. Первыми большими успехами П. стали премьера «Песен отшельника» *Барбера* в ансамбле с автором (1953, Вашингтон) и исполнение роли Бесс (*«Порги и Бесс»*) в спектакле нью-йоркской труппы Ziegfeld Theatre, который в 1953—55 был показан в ряде стран Европы. Во 2-й половине 1950-х и в 1960-х П. была одной из популярнейших оперных звезд мира; ее великолепно обработанный чувственный голос неотразимо звучал в таких драматически насыщенных партиях, как Аида (роль дебюта П. в *Венской гос. опере* п/у *Караяна*, 1958), Амелия, Леонора («Трубадур» [роль дебюта П. в *Метрополитен-опера*, 1958] и «Сила судьбы» Верди), Эльвира (его же «Эрнани»), Кармен, Тоска, Баттерфлай, Ариадна, а также в Реквиеме Верди и в спиричуэлах. В репертуаре П. фигурировали также лирико-колоратурные моцартовские партии (Донна Анна, Фьордилиджи) и партии из современных опер, в т. ч. из «Четверых святых в трех актах» *Томсона* и *«Диалогов кармелиток»*. В 1966 исполнила роль Клеопатры на премьере оперы Барбера «Антоний и Клеопатра», приуроченной к открытию нового здания Метрополитен-опера. Для П. писали и другие композиторы США. С начала 1970-х выступала реже. Ее прощальный спектакль состоялся в 1985 (Аида в Метрополитен-опера). Лучшие работы П. увековечены в записях п/у *Райнера* (Реквием Верди, «Летние ночи» Берлиоза), Караяна («Трубадур», «Тоска», Реквием Верди и непревзойденная «Кармен» [1963], где работа П. исключительна по разнообразию вокальных красок, живости и экспрессивности), *Лайнсдорфа* (*«Мадам Баттерфлай»*, «Бал-маскарад», «Так поступают все женщины»), *Шолти* («Аида», *«Ариадна на Наксосе»*).

Прайс (Price), дэйм Маргарет (Беренис) (р. 13.4.1941, Блэквуд, Гуэнт). Валлийская певица (сопрано). Училась в Лондоне. В 1962 дебютировала на сцене Валлийской нац. оперы (Кардифф), год спустя — в *Ковент-Гарден* (оба раза в партии Керубино). На рубеже 1960—70-х ут-

вердила свою репутацию выдающейся моцартовской певицы, исполнив роли Констанцы и Фьордилиджи в *Глайндбёрне*, Памины в Сан-Франциско (1969), Донны Анны в Кёльне (1971). С успехом пела также партию Графини, концертные арии Моцарта, центральные партии в операх Вебера (Агата), Верди (Амелия, Елизавета Валуа, Дездемона), *Штрауса* (Маршальша, Ариадна), Lieder Шуберта, Шумана, Мендельсона. Обладала голосом скорее лирической окраски, с кристально чистым и блестящим верхним регистром; не выступала на сцене в вагнеровском репертуаре, но в высшей степени успешно записала роль Изольды (дирижер К. *Клайбер*, 1982). Среди других примечательных оперных записей с участием П. — «Так поступают все женщины» п/у *Клемперера*, «Дон Жуан», «Отелло» и «Бал-маскарад» п/у *Шолти*, «Волшебная флейта» п/у К. *Дэвиса*, «Свадьба Фигаро» п/у *Мути*, с П. в роли Графини. В 1994 оставила сцену, в 1999 объявила о прекращении исполнительской деятельности.

Превéн (Превин, Previn), сэр Андре (Джордж), собств. Андреас Людвиг Привин (Priwin) (р. 6.4.1929, Берлин). Американский и британский дирижер, пианист, композитор родом из Германии. Был вундеркиндом, в 1935—38 учился в Берлинской ВМШ, затем в Париже и Лос-Анджелесе, куда семья П. эмигрировала в 1939. Среди американских учителей П. — Эрнст Тох (Toch, 1887—1964) и *Кастельнуово-Тедеско* (композиция), *Монтё* (дирижирование). До начала 1960-х П. сочинял и аранжировал музыку для голливудских фильмов и снискал значительную известность как джазовый и академический пианист. Дирижерский дебют П. состоялся в 1962 в Сент-Луисе. В 1967—70 он руководил Хьюстонским СО. С 1965 работает с *Лондонским СО* (главный дирижер в 1969—79, дирижер-лауреат с 1993). Возглавлял *Питтсбургский СО* (1976—85), *Лос-Анджелесский ФО* (1985—89), *Королевский ФО* в Лондоне (музыкальный руководитель в 1985—87, главный дирижер в 1988—91). С 2002 — главный дирижер ФО Осло. Регулярно выступает с *Нью-Йоркским ФО, Бостонским СО, Венским ФО* и др. П.-дирижеру лучше всего удаются масштабные, красочные партитуры романтиков и классиков XX в., в т. ч. *Штрауса, Рахманинова, Равеля, Прокофьева, Шостаковича, Гершвина*. Широкой популярности П. способствовала его деятельность в качестве автора и ведущего телепередач о классической музыке. П. продолжает концертировать и как пианист, в т. ч. в ансамбле с классическими исполнителями (играл в трио с *Муттер* и *Харреллом*) и джазовыми музыкантами. Сочиняет в эклектичном стиле; его самые значительные произведения — опера «Трамвай „Желание“» (A Streetcar Named Desire) по одноименной пьесе Теннесси Уильямса (пост. 1998, Сан-Франциско) и Скрипичный концерт, посвященный Муттер (2001).

Лит.: M. Freedland. André Previn (London, 1991).

Прегардьен (Prégardien), Кристоф (р. 18.1.1956, Лимбург-ан-дер-Лан). Немецкий певец (тенор). Учился во Франкфурте-на-Майне, в Милане и Штутгарте; в искусстве интерпретации Lieder совершенствовался под руководством известного пианиста-аккомпаниатора Хартмута Хёлля (Höll, p. 1952). В 1984—87 пел во Франкфуртской опере, в дальнейшем выступал и на л… сценах Германии и за ее пределами (среди ро… Улисс в опере Монтеверди «Возвращение Улисса … дину», Дон Оттавио, Тамино, Макс, Альмавива, … тон в «Фальстафе»). Известен прежде всего как к… ный певец и исполнитель партий в барочных кант… ораториях. Обладатель мягкого и гибкого голоса с … щенными баритональными низами, способного … проникновенное mezza voce, так и на весьма яркое … разительное forte, П. — незаменимый Евангелист … ховских Страстях, которые с его участием записы… неоднократно, в т. ч. п/у *Леонхардта* и *Арнонкур*… сотрудничают и другие ведущие мастера *аутент… исполнения* музыки XVII—XVIII вв., в т. ч. *Гардинер*… *ман, Херревеге*. Его тщательно продуманные, без… ные в вокальном отношении интерпретации песе… ховена, Шуберта, Мендельсона, Шумана, Брамса … нее значительных композиторов (Шпора, Лёве, Л… ра, *Пфицнера* и др.) известны в многочисленных … сях, преимущественно с пианистами *Штайером* … хаэлем Гесом (Gees, p. 1953). В репертуаре П. фигу… ст также музыка XX в. (*Стравинский, Бриттен, Р*…

Прей (Прай, Prey), Герман (11.7.1929, Берл… 23.7.1998, Мюнхен). Немецкий певец (баритон). У… в Берлинской ВМШ, в т. ч. у известного вагнеро… бас-баритона Яро Прохазки (Prohaska, 1891—1969… бютировал в 1952 в Висбадене. Был ведущим со… *Гамбургской гос. оперы* (1953—60), *Венской гос. о*… 1957), *Баварской гос. оперы* (с 1959), регулярно вы… на *Зальцбургских фестивалях*, в *Немецкой опере* (… ный Берлин), на других ведущих сценах Европы и … Помимо голоса густого, сочного, легко узнава… тембра обладал незаурядным талантом характер… комического актера. Среди его лучших работ — Ф… («Свадьба Фигаро» и «Севильский цирюльник»), … сельмо, Папагено, Айзенштайн («Летучая мышь… начала 1980-х — также Бекмессер. Пел сольные па… кантатах, мессах и ораториях, был серьезным и … стичным интерпретатором песен Бетховена, Шу… Шумана, Брамса, Вольфа, *Малера, Штрауса*, охот… ступал в опереттах и телевизионных шоу. С 1982 … давал в Гамбургской ВМШ. Репертуар П. дост… полно отражен в его дискографии, одна из важн… позиций которой — объемистая антология не… песни от миннезингеров до *Шахера*. Его неподр… мый Фигаро увековечен в записях п/у *Бёма* («С… Фигаро») и *Аббадо* («Севильский цирюльник»), а … лишенный значительности Бекмессер — п/у *Х*… Штайна (Stein, 1928—2008) и *Завалиша*.

Автобиогр. Premierenfieber («Волнение перед пре… (München, 1981).

«Прелюдии» (Préludes). (1) Две тетради фортепи… пьес *Дебюсси*. В 1-ю тетрадь (1909—10) входят: 1. «… фийские танцовщицы» (Danseuses de Delphes); 2. … руса» (Voiles); 3. «Ветер на равнине» (Le vent … plaine); 4. «Звуки и ароматы реют в вечернем во… (Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir); 5. … мы Анакапри» (Les collines d'Anacapri); 6. «Шаги … гу» (Des pas sur la neige); 7. «Что видел западный …

qu'a vu le vent d'ouest); 8. «Девушка с волосами цвета ...» (La fille aux cheveux de lin); 9. «Прерванная серена... (La sérénade interrompue); 10. «Затонувший собор» ...athédrale engloutie); 11. «Танец Пека» (La danse de ...k); 12. «Менестрели» (Minstrels). Во 2-ю тетрадь ...1—13) входят: 1. «Туманы» (Brouillards); 2. «Мертвые ...я» (Feuilles mortes); 3. «Ворота Альгамбры» («Ворота ..., La puerta del Vino); 4. «Феи — прелестные танцов... (Les fées sont d'exquises danseuses); 5. «Вереск» ...bres); 6. «„Генерал Левайн", эксцентрик» ('General ...' — eccentric); 7. «Терраса, освещаемая лунным ...» (La terrasse des audiences du clair de lune); 8. «Ун... (Ondine); 9. «В знак уважения С. Пиквику, эск... (Hommage à S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C.); 10. «Ка... (Canope); 11. «Чередующиеся терции» (Les tierces ...ées); 12. «Фейерверк» (Feux d'artifice). Название ка... пьесы приведено после ее нотного текста; тем са... Дебюсси стремился подчеркнуть, что собственно ...сальное содержание «П.» первичнее их внемузы... ...ой программы. Названия ряда пьес отсылают к об... ...м античного искусства (1/1, 2/10), к конкретным ...ведениям поэзии (1/3 — строка из стихотворения ...Ш. Фавара [Favart], 1/4 — строка из стихотворения ...ера «Гармония вечера» [Harmonie du soir], 1/8 — на... ...с одной из шотландских песен Ш. Леконта де Ли... (Leconte de Lisle]), драматургии (1/11 — «Сон в лет... ...ночь» Шекспира), архитектуры (2/3) и прозы (2/9), ...льным или воображаемым пейзажам и т. п. Прелю... ...1/10 навеяна бретонской легендой о затонувшем го... ...Ис, 2/12 — зрелищем салюта в честь национально... ...праздника Франции 14 июля. Прелюдии 1/12 и ...снованы на характерных оборотах развлекательной ...ки, ввезенной в Европу из США (под «менестреля... ...имеются в виду актеры американского развлека... ...ого шоу, Генерал Левайн — прозвище популярно... ...Париже американского циркового артиста). Назва... ...2/11 отражает не поэтический замысел, а техниче... «задание», предвосхищая фортепианные этюды ...сси (1915). В 2/2 процитирован траурный марш ...ена, в 2/9 — гимн Великобритании, в 2/12 — «Мар... ...за». Суммарная продолжительность каждой из тет... — ок. 40 минут (самая длинная из «П.», 1/10, идет ...—7 минут). Композитор не считал целесообразным ...нение «П.» как цикла и полагал, что некоторые из ...(1/1 и 1/6) должны звучать только в интимной об... ...овке, «с глазу на глаз». Первые публичные исполне... ...некоторых пьес (все — в Париже): 1/1, 1/2, 1/10 и ... — 25 мая 1910, автор; 1/5, 1/8, 1/9 — 14 января 1911, ...ес; 1/3, 1/6, 1/12 — 29 марта 1911, автор; 2/4, 2/7, ... — 5 апреля 1913, Виньес; 2/9, 2/10 — 19 июня 1913, ...р; 2/2, 2/3, 2/6, 2/8 — 5 декабря 1913, пианистка ... Мортье (Jane Mortier).

(2) Тетрадь «импрессионистских», отмеченных влия... Дебюсси, фортепианных пьес молодого *Мессиана* ...—29): 1. «Голубь» (La colombe); 2. «Песнь восторга в ...льном пейзаже» (Chant d'extase dans un paysage triste); ...егкое число» (Le nombre léger); 4. «Умершие мгнове... (Instants défunts); 5. «Неосязаемые звуки сновиде... (Les sons impalpables du rêve); 6. «Колокола тревоги и ... прощания» (Cloches d'angoisse et larmes d'adieu); ...«Тихая жалоба» (Plainte calme); 8. «Отражение в ветре» (Un reflet dans le vent). Суммарная продолжительность всех пьес — ок. 35 минут (самая длинная 6-я звучит 8—9, самая лаконичная 3-я — ок. 1,5 минуты). Первое исполнение — 1931, Париж, Анриетт Роже (Roget).

«Прелюдии и фуга» (Preludia i fuga). Произведение *Лютославского* для 13 солирующих струнных: 7 скрипок, 3 альтов, 2 виолончелей и контрабаса. Начато в 1970, завершено в августе 1972, состоит из семи разнохарактерных «прелюдий» общей продолжительностью ок. 17 минут и длящейся примерно столько же «фуги» (автор допускает купирование отдельных прелюдий и некоторых отрывков фуги). В «П. и ф.» Лютославский в очередной раз (после Струнного квартета, 2-й симфонии, *«Книги для оркестра»* и Концерта для виолончели с оркестром) воплотил свою излюбленную двухчастную схему, где фрагментарная, «пестрая» по материалу вступительная часть (ее функцию выполняет серия прелюдий) сменяется более цельной основной частью, содержащей генеральную кульминацию ближе к концу. Прелюдии, согласно другому излюбленному формообразующему принципу Лютославского, «цепляются» друг за друга: начало следующей прелюдии накладывается на концовку предыдущей, составляя по отношению к ней значительный темповый, регистровый, фактурный контраст. В первой половине фуги экспонируются шесть тем, характер которых определяется ремарками cantabile, grazioso, lamentoso, misterioso, estatico и furioso. Понятие «тема» трактуется Лютославским своеобразно: каждая тема — это не одноголосная линия (как в традиционной фуге), а гетерофонный «пучок» линий, сходных по ритмическому рисунку, звуковысотной конфигурации, фразировке. В соответствии с принципом ограниченной (фактурной) *алеаторики* отдельные линии не приведены к единству в вертикальной плоскости: дирижер показывает только начало и конец экспозиции темы, тогда как внутри экспозиционного раздела каждый инструменталист играет свою партию достаточно свободно (ad libitum), что обусловливает некоторую аморфность (вязкость) результирующего ритма. Вступительный раздел фуги и связующие разделы между экспозициями тем (а также «интермедии» во 2-й половине фуги и ее кода), напротив, играются строго «под палочку» дирижера (a battuta). Контраст между разделами подчеркивается различием их интервального состава: в разделах a battuta преобладают чистые кварты и большие секунды (с обращениями), а в разделах ad libitum — малые секунды, большие септимы и тритоны. За серией экспозиций следует «стреттная» зона, где темы проводятся совместно. На исходе кульминации появляется новый материал, содержащий экспрессивные четвертитоновые ходы — неожиданная, освежающая смена точки зрения на звуковой «пейзаж» (Лютославский назвал этот прием «внедрением иррационального элемента» в рациональную конструкцию). Первое исполнение — 12 октября 1972, Вайш близ Граца, фестиваль Штирийская осень, Камерный оркестр Загребского радио и ТВ, дирижер Марио ди Бонавентура (Bonaventura).

Премии. Во 2-й половине XX в. регулярное распределение престижных премий стало неотъемлемой частью

мировой музыкальной жизни. Ниже перечислены самые известные лауреаты некоторых наиболее почетных международных и национальных наград, преимущественно в области т. н. академической музыки.

Премия Леони Соннинг (Sonning) (Дания) учреждена в 1959, с 1965 присуждается ежегодно одному композитору или исполнителю. Лауреаты — *Стравинский* (1959), *Бернстайн* (1965), Биргит *Нильсон* (1966), *Лютославский* (1967), *Бриттен* (1968), *Христов* (1969), *Челибидаке* (1970), *Рубинштейн* (1971), *Менухин* (1972), *Шостакович* (1973), *Сеговия* (1974), *Фишер-Дискау* (1975), датский дирижер и хормейстер Могенс Вёльдике (Wöldike, 1897—1988) (1976), *Мессиан* (1977), *Рампаль* (1978), *Бейкер* (1979), М.-К. *Ален* (1980), *Ростропович* (1981), *Стери* (1982), Р. *Кубелик* (1983), Майлз *Дэвис* (1984), *Булез* (1985), С. *Рихтер* (1986), Х. *Холлигер* (1987), *Шрайер* (1988), *Кремер* (1989), *Лигети* (1990), шведский дирижер и хормейстер Эрик Эриксон (Ericson, p. 1918) (1991), *Шолти* (1992), *Арнонкур* (1993), К. *Цимерман* (1994), *Башмет* (1995), *Нёргор* (1996), А. *Шифф* (1997), *Беренс* (1998), *Губайдулина* (1999), датская флейтистка Михала Петри (Petri, p. 1958) (2000), *Муттер* (2001), *Брендель* (2002), *Куртаг* (2003), *Джарретт* (2004), *Гардинер* (2005), *Ма* (2006), датский дирижер и клавесинист Ларс Ульрик Мортенсен (Mortensen, p. 1955) (2007), *Пярт* (2008), *Баренбойм* (2009).

Премия Сименса (Siemens) (Германия) с 1974 ежегодно присуждается композитору, исполнителю, музыковеду или ансамблю. Лауреаты — *Бриттен* (1974), *Мессиан* (1975), *Ростропович* (1976), *Караян* (1977), Р. *Серкин* (1978), *Булез* (1979), *Фишер-Дискау* (1980), *Картер* (1981), *Кремер* (1982), *Лютославский* (1983), *Менухин* (1984), *Сеговия* (1985), *Штокхаузен* (1986), *Бернстайн* (1987), *Шрайер* (1988), *Берио* (1989), *Хенце* (1990), Х. *Холлигер* (1991), американский музыковед Х[оуард] Ч[эндлер] Роббинс Лэндон (H. C. Robbins Landon, p. 1926) (1992), *Лигети* (1993), *Аббадо* (1994), *Бёртуисл* (1995), *Поллини* (1996), *Лахенман* (1997), *Куртаг* (1998), *Ардитти-квартет* (1999), *Кагель* (2000), немецкий музыковед Райнхольд Бринкман (Brinkmann, p. 1934) (2001), *Арнонкур* (2002), *Рим* (2003), *Брендель* (2004), *Дютийё* (2005), *Баренбойм* (2006), *Фернихоу* (2007), *Муттер* (2008), *Хубер* (2009).

Премии фонда Рикардо Вольфа (Wolf) (Израиль) присуждаются ежегодно с 1978 «за достижения в интересах человечества и дружбы между народами» по шести номинациям, в т. ч. по искусству. Награжденные музыканты — израильский композитор Йозеф Таль (Tal, 1910—2008), *Горовиц* и *Мессиан* (1982), *Стери* и *Пендерецкий* (1987), *Менухин* и *Берио* (1991), *Лигети* и *Мета* (1995/96), *Булез* и *Мути* (2000), *Баренбойм* и *Ростропович* (2004), *Аббадо* и *Канчели* (2008).

Премия им. *Гулда* (Glenn Gould Prize) с 1987 каждые 3 года присуждается в Торонто одному композитору, исполнителю или музыкальному деятелю. Лауреаты — канадский композитор Р. Марри Шафер (Murray Schafer, p. 1933) (1987), *Менухин* (1990), Оскар *Питерсон* (1993), *Такэмицу* (1996, посмертно), *Ма* (1999), *Булез* (2002), *Превен* (2005), венесуэльский музыкальный и политический деятель, организатор национальной системы юношеских и детских оркестров Хосе Антонио Абреу (Abreu, p. 1939) (2008).

Полярная премия (Polar Prize) (Швеция), учре[ж]ная продюсером поп-группы ABBA Стигом Ан[дерс]ном (Anderson), с 1992 ежегодно присуждается, ка[ж]вило, двум музыкантам, один из которых предст[а]«неакадемическое» направление. Среди лауреат[ов] Пол Маккартни (1992), *Лютославский* (1993), *Ар*[*ман*] (1994), *Ростропович* и Элтон Джон (1995), *Булез* (1[996]), Брюс Спрингстин (1997), Рэй *Чарлз* и Рави *Ш*[*анкар*] (1998), *Ксенакис* и Стиви Уандер (1999), *Стер*[*и*] Дилан (2000), *Штокхаузен* (2001), *Губайдулина* (2[002]), *Джарретт* (2003), *Лигети* и Би-Би-Кинг (2004), *[Фи]шер-Дискау* (2005), *Гергиев* и британская рок-груп[па] Zeppelin (2006), *Райч* и Сонни *Роллинс* (2007), *Ф*[*ишер*]британская рок-группа Pink Floyd (2008). Прем[ию] чает король Швеции.

Премии Рольфа Шока (Schock) (Швеция) прис[уж]ются с 1993 каждые 2 года по четырем номинац[иям], т. ч. по музыке. Награжденные музыканты — *Л*[*игети*] (1993), *Лигети* (1995), финский дирижер и педаго[г] ма Панула (Panula, p. 1930) (1997), *Кронос-квартет* (1[999]), *Саариахо* (2001), фон *Оттер* (2003), *Кагель* (2005), *[Кре]мер* (2007).

Премия имени *Сибелиуса* (Финляндия) присуж[дается] композиторам с 1953. Среди лауреатов — *Си*[*белиус*] (1953), *Хиндемит* (1955), *Шостакович* (1958), *Ст*[*равин*]ский (1963), *Бриттен*, *Берман* и *Раутавара* (1965), *[Мес]сиан* (1971), *Лютославский* и финский композит[ор] нас Кокконен (Kokkonen, 1921—1996) (1973), *Пе*[*рт*]*кий* и *Саллинен* (1983), *Лигети* (2000), *Линдберг* (2[003]).

Премия Международной трибуны композиторов (In[ter]ternational Rostrum of Composers) при Организации единенных наций по вопросам образования, н[ауки] культуры (ЮНЕСКО) за лучшие музыкальные пр[оиз]ления года присуждается с 1955. Среди лауреатов — *рио* («Камерная музыка») и *Дютийё* (1-я симф[ония]) (1955); *Мартен* (Концерт для клавесина с оркест[ром]), *Хенце* (3-я симфония) (1956); *Лидхольм* («Ритуа[лы]») (1957); *Кастильони* (1-я симфония) (1958); *Берд* («[Ка]ре эссе») и *Лютославский* («Траурная музыка») (1[959]), *Сёрл* («Записки сумасшедшего») (1960); *Бриттен* («[Сон] в летнюю ночь»), *Картер* (1-й струнный квартет) (1[961]), *дерецкий* («Плач по жертвам Хиросимы») (1961); [Ка]тильони («Сквозь зеркало»), Лютославский («*Ве*[*нец*]*ские игры*») и *Ноно* («Испания в сердце») (1962); [Ка]тильони («Декорации»), Берд («Вариации без те[мы]»), *Такэмицу* («Коралловый остров») (1963); Лютосл[авский] («*Три стихотворения Анри Мишо*») (1964); Так[эмицу] («Текстуры») (1965); Берд («Четыре диалога») (196[6]), *натони* (Puppenspiel II) (1967); Лютославский (2-[я] фония) и *Тавенер* («Кит») (1968); *Лигети* (Lontano) (1[969]), *Хаубенштok-Рамати* (Symphonie K) (1970); *Крам* («[Ви]ние голоса детей») (1971); *Гурецкий* (Ad matrem) (1[973]), *Шьяррино* («Рондо») (1974); *Андриссен* («Государ[ственный]») (1977); *Линдберг* (De Tartuffe je crois) (1982); *К*[*ортеккангас*] («*Послания покойной Р. В. Трусовой*») (1983); *Бенд*[*ер*] («При первых лучах света») (1985); Линдберг («С[ирокко]») (1986). Композиторы из СССР, в т. ч. «попконфор[мистского]» направления, не награждались премией [Ю]СКО, очевидно, по политическим мотивам.

Премия Граувмайера (Grawemeyer Award) в об[ласти] композиции присуждается Луисвиллским универ[ситетом]

(США) с 1985. Среди лауреатов — *Лютославский* симфония) (1985); *Лигети* (Этюды для фп.) (1986); *...исл* («Маска Орфея») (1987); *Корильяно* (1-я симфония) (1991); *Пендерецкий* (Adagio [4-я симфония]) (2); *Такэмицу* («Фантазмы/Песнь») (1994); *Адамс* (...серт для скрипки с оркестром) (1995); *Тан Дун* (...рко Поло») (1998); *Булез* (sur Incises) (2001); *Саариаго* («Любовь издалека») (2003); *Куртаг* (...concertante) (2006).

...литцеровская премия присуждается американским композиторам с 1943. Среди лауреатов — *Шумен*..., *Копленд* (1945), *Айвз* (1947), *Томсон* (1949), *Мерримен* (1950, 1955), *Барбер* (1958, 1963), *Картер* (1960, ...), *Крам* (1968), С. *Джоплин* (1976, посмертно), *Сешнс* (...), *Болком* (1988), *Шуллер* (1994), *Марсалис* (1997), ...*яно* (2001), *Адамс* (2003), Орнетт *Коулмэн* (2007).

...ие награды СССР в области науки, искусств и ...атуры — Ленинские премии — присуждались с ... по 1968 ежегодно, в 1968—90 — каждые 2 года. ... лауреатов — *Прокофьев* (1957, посмертно), *Шостакович* (1958), *Хачатурян* (1959), *Свиридов* и *Ойстрах* (...), *Мравинский* и *Рихтер* (1961), *Гилельс* (1962), *Ростропович* (1964), *Коган* (1965), *Долуханова* (1966), К. *Кара...* (1967), *Рождественский* (1970), *Кабалевский* и *Светланов* (1972), *Хренников* (1974), *Образцова* (1976), *Архипова* (1978), *Нестеренко* (1982), *Щедрин* (1984), *Эшпай* (...).

...премии Грэмми (Grammy [первоначально Gramophone] Awards) за выдающиеся достижения в звукозаписи, учрежденные американской Национальной академией звукозаписи (National Academy of Recording Arts & Sciences), аналогичны премиям Оскар в киноиндустрии. Они вручаются ежегодно с 1959 по ряду категорий (классика, джаз, блюз, госпел, фолк, рок, поп, рэп, ...музыка, записи для детей, звукорежиссура и т. п.), с несколькими подразделениями внутри каждой из них. ...дсмен по числу Грэмми (по положению на 2009) — ... (31 премия).

...ображение Господа нашего Иисуса Христа» (La Transfiguration de notre Seigneur Jésus-Christ). Оратория *Мессиана* для хора из 100 вокалистов (20 сопрано, 10 меццо-сопрано, 20 контральто, 20 теноров, 10 баритонов и 20 басов), оркестра из 109 музыкантов (5.4.5.4. — 6.4.4.2 + ...ый саксгорн. — 6 ударников. — 16.16.14.12.10) и ...рующих фп., виолончели, флейты, кларнета, ксилоримбы, вибрафона и маримбы на латинские тексты Библии, св. Фомы Аквинского и литургической книги ...ссал, на латинском языке («Преображение...» — ...ственное, не считая раннего мотета, произведение Мессиана с текстами на латыни). Оратория создавалась по ...казу лиссабонского Фонда Калуста Гюльбенкяна в ...ть о его основателе, известном меценате, начата ...юня 1965, завершена 20 февраля 1969. Состоит из ...стей, сгруппированных в 2 «септенария» (семичастных цикла) продолжительностью, соответственно, ...35 и ок. 65 минут. Исполнение оратории занимает ...ий вечер с антрактом между септенариями. Оба септенария построены по одной и той же модели. Части 1 и ...ждого из них озаглавлены «Евангельское чтение» (...ие évangélique): хор в унисон воспроизводит текст 17-й главы (стихи 1—9) Евангелия от Матфея. Партия хора в чтениях стилизована в архаической квази-григорианской манере (но с элементами *ладов ограниченной транспозиции*). Вступление хора a cappella во всех чтениях предваряется интродукцией ударных (преимущественно металлофонов, которые в дальнейшем могут поддерживать пение). Остальной оркестр и солисты-инструменталисты в чтениях молчат; исключение — 1-я часть 2-го септенария, где упоминание «облака светлого» и «гласа из облака» (Мф. 17:5) иллюстрируется движущимися glissando *кластерами* струнных (своего рода звуковыми облаками). Части 2, 3, 5 и 6 каждого септенария (т. е. по 2 части после каждого чтения) именуются «медитациями». Использованные в них тексты из «Суммы теологии» св. Фомы развивают и комментируют евангельское повествование. Медитации весьма разнообразны по масштабам (во 2-м септенарии они в среднем существенно длиннее), в них заняты все исполнительские силы; значительное место занимает стилизация птичьего пения у солирующих инструментов. Хоровое пение в медитациях, как правило, составляет гоморитмическое единство с партией оркестра; тем самым обеспечивается внятность текста. Последние части септенариев — хоралы: «Хорал святой горы» (Choral de la sainte montagne) и «Хорал света славы» (Choral de la lumière de gloire). Оба они также поручены полному составу исполнителей; первый основан на Псалме 48 (47 по православной Библии), второй — на Псалме 26. В хоралах гоморитмия выдержана еще более последовательно, чем в медитациях, изложение, согласно традиции жанра, расчленено ферматами на синтаксически относительно законченные фразы, «птичье пение» отсутствует, темп — очень медленный. Оба хорала завершаются в E-dur (у Мессиана эта тональность неоднократно выступает символом Божественного света), причем «Хорал святой горы» на pianissimo, а «Хорал света славы» — на fortissimo.

В «Преображении...» Мессиану удалось на редкость гармонично разрешить едва ли не важнейшую дилемму своего творчества — между благочестивой сосредоточенностью религиозного переживания и яркостью, пышностью, чувственной привлекательностью тембров, мелодий и гармоний. Музыка оратории в целом свободна от поверхностной красивости, не чуждой многим другим полотнам композитора. Премьера — 7 июня 1969, Лиссабон, 13-й музыкальный фестиваль им. Гюльбенкяна, хор Фонда Гюльбенкяна, *Парижский оркестр*, дирижер Серж Бодо (Baudo, p. 1927), солисты *Лорио*, *Ростроповичи*, Мишель Дебост (Debost, флейта), Анри Дрюар (Druart, кларнет), Ален Жаке (Jacquet, ксилоримба), Жак Делеклюз (Delécluse, вибрафон) и Франсуа Дюпен (Dupin, маримба).

Препарированное фортепиано — см. *Подготовленное фортепиано*.

«Прерванная песнь» (Il canto sospeso). Кантата *Ноно* для сопрано, контральто, тенора, хора и оркестра, в 9 частях общей продолжительностью ок. 25 минут. Источник текстов — собрание писем приговоренных к смерти участников антифашистского Сопротивления из разных стран

Европы (итальянское издание вышло в 1954, немецкое, с предисловием Т. *Манна,* — в 1955). Созданная в 1955—56, «П. п.» считается одной из ключевых партитур эпохи расцвета *авангарда*. Основана на т. н. всеинтервальной 12-тоновой *серии* a-b-as-h-g-c-ges-des-f-d-e-es; серийный принцип (не вполне последовательно) использован и для организации ритма и динамики. Конструктивная система, где каждый звук предстает отдельным, в значительной степени автономным событием на пересечении нескольких серийных порядков, предрасполагает к «аналитической» трактовке слов, т. е. к их дроблению на слоги, рассредоточению слогов по разным голосам, рассечению линий частыми паузами; в итоге смысл текста «рассеивается», утрачивает непосредственную внятность даже для слушателя, владеющего итальянским языком. Критики разных направлений неоднократно упрекали Ноно за его подчеркнуто отстраненное отношение к текстам столь трагического содержания (впрочем, более «реалистический» подход в данном случае был бы куда сомнительнее с точки зрения этики и вкуса).

Части 1, 4 и 8 предназначены для оркестра (часть 8 — только для духовых и литавр). Состав остальных частей: 2 — хор a cappella; 3 — терцет солистов и оркестр; 5 — тенор и камерный ансамбль; 6 (в двух контрастных разделах) — хор и оркестр; 7 — сопрано, женский хор и камерный ансамбль; 9 — хор и литавры. Комментаторы (начиная с Mila 1960) усматривают в композиции «П. п.» сходство с композицией мессы, в частности реквиема. Сравнительно нейтральное по тону оркестровое вступление уподобляется Kyrie; часть 2 (письмо молодого учителя и журналиста из Софии, выражающее уверенность в победе) — Credo; части 5 и 7, для солирующих голосов с немногими инструментами (соответственно письмо еврейского мальчика из Польши и письмо Любови Шевцовой из советской партизанской организации Молодая гвардия) — Benedictus и Agnus Dei, традиционно самым возвышенным и интимным разделам мессы (характерно, что эти части, особенно 7-я, где концентрация лирической экспрессии особенно высока, оценивались некоторыми критиками как наименее удачные, выпадающие из общего стилистического контекста); кульминационная часть 6 — Dies irae. Возможны и другие параллели (например, между 9-й частью, с ее заключительным просветлением, и Lux aeterna). Премьера «П. п.» состоялась 24 октября 1956 в Кёльне, хором и СО Кёльнского радио дирижировал *Шерхен*.

Лит.: M. Mila. La linea Nono // La rassegna musicale, 1960, 4.

Пресли (Presley), Элвис (Арон) (8.1.1935, Ист-Тьюпело, Миссисипи, — 16.8.1977, Мемфис). Американский певец и гитарист, одна из ключевых фигур в истории *рок-музыки*. Будучи уроженцем американского Юга, воспитывался на афроамериканских духовных песнях (госпелах) и *блюзе,* а также на «белой» *кантри-мюзик*. Первым из белых исполнителей начал петь в настоящем афроамериканском стиле — с широкими скачками и мгновенными сменами тембров, внося в исполнение необузданно-чувственный элемент, немыслимый для «белой» развлекательной музыки до П. Первые же записи П. (1954—55) принесли ему славу ведущего исполнителя стилей кантри и *ритм-энд-блюз* и вызвали множество подража́ний. Пик популярности П. пришелся на 19[5]60; его записи и публичные выступления, а также ф[и]мы с его участием в огромной степени способст[во]утверждению *рок-н-ролла* в качестве символа кул[ьту]молодежи и подростков — благополучных детей п[ос]военного демографического взрыва, стремящихся к [сво]боде от условностей, навязываемых взрослыми. В [19]П. был призван в армию; записи, сделанные им [по]возвращения к гражданской жизни (1960), отлич[ались]менее агрессивной, относительно мягкой лирич[еской]манерой. Ок. 1963—64, с появлением нового поко[ления]поп-исполнителей, прежде всего британских групп *Б[итлз]* и *Роллинг Стоунз,* слава П. пошла на убыль. С [сер.]1960-х он предпринял несколько попыток вновь н[апом]нить о себе, однако все его поздние успехи оказ[ались]недолговечными. Записи П. времени его расцв[ета]ныне переиздаются огромными тиражами.

Лит.: M. Farren, P. Marchbank. Elvis in his Own Words (London, 1977); D. Marsh. Elvis (New York, 1982); K. Quain, ed. Elvis Reader (New York, 1992); G. Rodman. Elvis after Elvis: The Posthumous Career of a Living Legend (London, 1996); П. У[ар]Элвис Пресли. Психобиография певца (Ростов, 1999); [Г]ральник. Последний поезд в Мемфис и Безрассудная л[юбовь]. (М., 2002, англ. оригиналы опубл. 1994, 1999); P. Simpson. The Rough Guide to Elvis (London, 2002); P. C. Keogh. Elvis Presley: the Man, the Life, the Legend (London, 2004).

Престон (Preston), Саймон (Джон) (р. 4.8.1938, [Ли]мут). Английский органист и дирижер. Учился в [Ко]левской академии музыки (Лондон) у К. Г. Тре[вора] (Trevor, 1895—1976) и в Кембридже. Работал мл[адшим] органистом Вестминстерского аббатства (1962—67), [орга]ганистом и капельмейстером оксфордского со[бора] Крайст-Чёрч (1970—81), органистом и хормейст[ером] Вестминстерского аббатства (1981—87), затем сос[редо]точился на карьере солиста и приглашенного дир[ижера]. Стиль П.-органиста характеризуется такими каче[ствами], как тщательная проработка деталей, изобрет[ательная] регистровка, гибкая ритмика; показательны его [широ]роко известные записи всей органной музыки [Баха], произведений Генделя, Листа, Видора, *Мессиа[на]*, [ви]гатством звуковых красок и совершенством отде[лки] личаются и работы П.-дирижера: хоровая музыка [Ба]стрины, Лассо, Бёрда, Пёрселла, Вивальди, Ген[деля], Гайдна, Дворжака, *Стравинского* (эффектно, с бл[еском] исполненные *«Симфония псалмов»* и *«Священное [пес]пение»*), *Пуленка, Уолтона*.

Претр (Prêtre), Жорж (р. 14.8.1924, Вазье). Француз[ский] дирижер. Учился в Парижской консерватории и у [Ро]*танса*. С 1946 дирижировал в оперных театрах [Фра]ции. В 1956 дебютировал в Париже (*«Каприччо»* Ш[тра]са в *Опера-комик*). С 1960 сотрудничает с *Парижской опероой* (в 1966—71 был ее музыкальным руководите[лем]), работал и в других ведущих театрах Европы и США, т. ч. в *Ковент-Гарден* (с 1961), *Метрополитен-опера* (с 1964) и *Ла Скала* (с 1965). В 1986—91 возглавлял *Вен[ский] СО*. Выступает с оркестрами Франции, Италии, Гер[мании], Австрии и других стран как приглашенный дири[жер]. Основные репертуарные сферы П. — оперная [клас]сика, французский романтизм и музыка *Пуленка*, [Пу]

высоко ценил его искусство (П. провел премьеру ей монооперы Пуленка «Человеческий голос»,). Широко известны записи «Кармен», «Тоски» и оперных арий, сделанные П. с *Каллас* в 1-й половине 60-х, на склоне ее карьеры. Среди других примечательных записей п/у П. — «Самсон и Далила» с *Викерсом* той Горр (Gorr, p. 1926), «Травиата» с *Кабалье*, ер» с *Геддой* и *Лос Анхелес*, «Фауст» с *Доминго*, *Фре*- *Гяуровым*, а также оркестровые и вокально-оркестровые произведения Берлиоза (в т. ч. «Осуждение Фауста» Берлиоза с Геддой, *Бейкер* и *Бакье*), Сен-Санса и енка.

бутки». Четыре шуточные песенки *Стравинского* среднего голоса (предпочтительно баритона), флейты, обоя (также английского рожка), кларнета, фагота ного квартета на «нелепые» слова из антологии их народных сказок Александра Афанасьева: «Кор-», «Наташка», «Полковник», «Старец и заяц» (ав- —сентябрь 1914). Наряду с *«Колыбельными песнями»* и хоровым циклом «Подблюдные», «П.» являются его рода сателлитом *«Свадебки»*: все эти партитуры объединены сходным тематизмом и текстовым материалом. Первое исполнение — 22 февраля 1918, Лондон, ансамбль п/у видного дирижера, пропагандиста музыки Стравинского Юджина Гуссенса (Goossens, 1893—), солистка Ольга Хейли (Haley). Продолжительность цикла — 4—5 минут, из которых около половины дает последний номер.

ключения лисички-плутовки» (Příhody Lišky Bystrou-). Опера *Яначека* в 3 актах на собственное либретто сказочной повести Рудольфа Тешноглидека (Tešnohlídek) о том, как лесник вырастил в своем доме лису, которая потом сбежала в лес, где нашла себе друга (опубл.). В опере (в отличие от повести) лису убивает браконьер; тем самым усиливается важнейшая для оперы тема контраста между гармоничным миром животных и непредсказуемым, часто жестоким миром людей. Гибель героини — невосполнимая утрата и для людей, хотя они знают это не всегда и не до конца; заключительные сцены оперы (короткий диалог трех персонажей о бытии, затем монолог Лесничего) окрашены в проникновенные ностальгические тона. Произведение сочинялось в 1922—23. Премьера — 6 ноября 1924, Брно, Нац. , дирижер Франтишек Нойман (Neumann). Продолжительность звучания музыки — ок. 1 часа 40 минут. Согласно пожеланию композитора, отрывок финального монолога Лесничего — персонажа, с которым он отождествлял самого себя, — исполнялся на его похоронах.

роуз (Примроз, Primrose), Уильям (23.8.1904, Глазго — 1.5.1982, Прово, Юта). Шотландский альтист. Учился игре на скрипке в Глазго, в лондонской Гилдхоллской школе музыки и драмы и в Бельгии у *Изаи*, который посоветовал П. перейти на альт. Играл в струнных квартетах, в т. ч. в Примроуз-квартете (основал его 39) и в ансамблях с выдающимися инструменталистами и певцами. В 1937 *Тосканини* взял П. в свой оркестр NBC на должность концертмейстера альтов (П. мал ее до 1942). После 1963 из-за болезни ограничил свою концертную деятельность, преподавал в США и Японии. Самый знаменитый виртуоз-альтист своего времени, обладал на редкость красивым и благородным тоном, о чем свидетельствуют его записи, в т. ч. симфонии Берлиоза «Гарольд в Италии» с *Кусевицким*, *Бичемом* и *Мюншем*, двух песен Брамса соч. 91 с *Андерсон*, ряда классических ансамблевых опусов с *Хейфецем*, *Фойерманом*, *Пятигорским* и др., а также его собственных альтовых транскрипций. Для П. писали *Барток* (неоконченный Концерт для альта с оркестром, 1945), *Бриттен* («Слезы: размышления на песню Дж. Дауленда» для альта и фп., 1950), *Мийо*, *Рочберг* и др.

«Приношения» (Offrandes). Произведение *Вареза* для сопрано и инструментального ансамбля (2.1.1.1. — 1.1.1. — 7 ударников, арфа. — 1.1.1.1.), в 2 частях: «Песенка свыше» (Chanson de là-haut), слова чилийского поэта Висенте Уидобро (Huidobro, 1893—1948), и «Южный крест» (La Croix du sud), слова мексиканского поэта Хосе Хуана Таблады (Tablada, 1871—1945). Оба поэта — видные представители латиноамериканского литературного авангарда, писавшие по-испански и по-французски; в «П.» использованы их французские стихи. Завершенный в 1921, диптих длится ок. 7 минут. Прозрачной «постимпрессионистской» фактуре первой части противопоставлены более мрачные и терпкие краски второй. Первое исполнение — 23 апреля 1922, Нью-Йорк, концерт Международной гильдии композиторов, солистка Нина Кошиц (она же Кошец, Koshetz, 1894—1965), дирижер *Сальседо*, исполнивший также весьма развитую в «П.» партию арфы.

«Присловья Петера Борнемисы» (Bornemisza Péter mondásai). Концерт для сопрано и фп. *Куртага* соч. 7 на тексты из книги проповедей венгерского протестантского проповедника XVI в., в 4 частях attacca: «Исповедь» (Vallomás), «Грех» (Bűn), «Смерть» (Halál) и «Весна» (Tavasz). Части, за исключением сравнительно короткой 1-й, складываются из нескольких «присловий», различных по числу строк и отделенных друг от друга более или менее развернутыми фортепианными интерлюдиями; во 2-й части семь таких разделов, в 3-й — восемь, в 4-й — четыре. «П. П. Б.» — одна из самых объемистых (35—40 минут) и, по-видимому, самая «симфоническая» (т. е. богатая сквозными тематическими связями и фактурными, темповыми, динамическими контрастами) и сложная для исполнения работа Куртага: фортепианное письмо тяготеет к оркестровой полноте и насыщености звучания, певица должна сочетать мощь оперного драматического сопрано со способностью четко воспроизводить ритмически сложные, часто весьма подвижные атональные пассажи. Премьера «П. П. Б.» (5 сентября 1968, *Дармштадт*) пришлась на первые недели агрессии Варшавского пакта против Чехословакии и поэтому не вызвала практически никакого резонанса; участники премьеры, певица Эрика Сиклаи (Sziklai) и пианист Лорант Сюч (Szücs), долго оставались единственными исполнителями цикла.

Pro Arte (лат. «ради искусства»). Бельгийский струнный квартет. Основан в 1912, 1-я скрипка — Альфонс Онну

(Onnou, 1893—1940). Ансамбль сыграл значительную роль в истории музыки XX в., пропагандируя квартеты *Бартока*, мастеров *Новой венской школы*, *Хиндемита*, *Мартину*, *Онеггера*, *Мийо*, *Барбера* и др.; квартетная классика утвердилась в репертуаре Р. А. сравнительно поздно. В 1932 ансамблю было присвоено звание придворного квартета Бельгии. В записях 1930-х (Гайдн, Моцарт, Бетховен, *Дебюсси*, *Равель*, Барток и др., а также квинтет «Форель» Шуберта и Фортепианный квинтет Es-dur Шумана со *Шнабелем*) он предстает в высшей степени слаженным и динамичным ансамблем. В 1939—40 трое из его участников переехали в США, где квартет, в частично обновленном составе, продолжал функционировать до 1947 под эгидой Университета шт. Висконсин в Мадисоне; в 1942 1-й скрипкой стал *Колиш*. Памяти Опну посвящена Элегия *Стравинского* для скрипки или альта соло (1944). Позднее название «Р. А.» было унаследовано новым квартетом того же университета.

«Пробуждение птиц» (Réveil des oiseaux). Произведение *Мессиана* для фп. с оркестром (4.3.4.3. — 2.2.0.0. — 2 ударника, челеста, ксилофон, колокольчики. — 8.8.8.8.6), первый из его двух «птичьих» фортепианных концертов (1953, ср. *«Экзотические птицы»*). В основе «П. п.» — пение птиц, обитающих в горах Юра (восточная Франция). Продолжительность — ок. 22 минут; в этот промежуток «уложены» 12 часов весенних суток, от полуночи до полудня. Вступительная каденция фп. — развернутое соло соловья (затем «состязание» двух соловьев). С приближением зари подключаются все новые и новые птичьи голоса, и в центральном tutti звучит целый хор разнородных пернатых. С восходом солнца он замолкает, следует вторая большая каденция (черноголовая славка), затем, после еще одного, менее насыщенного хора — третья (черный дрозд). В заключительной каденции, самой развернутой и богатой по фактуре, представлены 15 разных птиц, в основном из числа наиболее искусных певчих. По мере приближения полудня масса птиц редеет, последнее слово остается за кукушкой (китайские коробочки) и дятлом (вудблок). Первое исполнение — 11 октября 1953, *Донауэшингенский фестиваль современной музыки*, солистка *Лорио*, дирижер *Розбауд*.

Прокофьев, Сергей Сергеевич (23.4.1891, Сонцовка, ныне Красное, Донецкая область, — 5.3.1953, Москва). Русский и советский композитор, пианист, дирижер. Начал заниматься музыкой и сочинять в 5 лет. Детские работы П. произвели впечатление на *Танеева*, который рекомендовал ему в качестве педагога молодого *Глиэра*. За время учебы у Глиэра (1902—03) П., помимо миниатюр для фп., написал симфонию, скрипичную сонату и начал работать над оперой «Пир во время чумы». В 1904 поступил в Санкт-Петербургскую консерваторию, где изучал инструментовку у Римского-Корсакова, гармонию, контрапункт и композицию — у *Лядова*. В 1909, получив диплом свободного художника, продолжил обучение на фортепианном отделении; его преподавателем фп. была известная пианистка и педагог Анна Есипова (1851—1914), а курс дирижирования он прошел под руководством Николая *Черепнина*.

Первые публичные выступления П.-пианиста с исполнением собственной музыки относятся к 1908, первые нотные публикации — к 1911. Среди его ранних консерваторских работ (частично утерянных) — опера, симфония, 6 сонат для фп. Преодолев влияние *Скрябина* и *Рахманинова* (особенно ощутимое в симфонических поэмах «Сны» и «Осеннее»), а также *Дебюсси*, *Штрауса*, молодой П. зарекомендовал себя как приверженник чувствительности, музыкальный «варвар», сторонник «крайних» выразительных средств — остинатности ритмики и резких диссонансов; критика 1910-х годов называла его музыкальным футуристом. Значительная часть музыки раннего П. проникнута всесокрушающей радостной энергией; ей не чужд и своеобразный, хотя сколько застенчивый лиризм. Среди произведений консерваторского периода выделяются «Наваждение», Токката, 2-я соната, цикл «Сарказмов» для фп., 1-й и 2-й концерты для фп. с оркестром (последний, памяти погибшего друга, отличается монументальными формами и преобладанием суровых, мрачных красок). Период учебы в консерватории был отмечен также знакомством и началом дружбы с *Мясковским*, продлившейся до конца жизни последнего; сохранилась и частично опубликована их многолетняя переписка, содержащая откровенные суждения о музыке друг друга.

Вскоре по окончании консерватории, в июне 1915, П. посетил Лондон, где познакомился с *Дягилевым*, который заказал ему балет для своей антрепризы. На основе музыки балета «Ала и Лоллий» (не получившей сценического воплощения) была создана оркестровая *«Скифская сюита»*; ее премьера в Петрограде п/у автора завершилась скандалом, подтвердившим репутацию молодого П. как бесцеремонного ниспровергателя эстетических устоев. Важной экспериментальной работой стала «Гадкий утенок» по сказке Андерсена — первый из многочисленных опытов П. по музыкальному воплощению прозы. На прозаический текст написана и опера *«Игрок»*, в которой утвердились основные черты оперного письма П.: стремление к точной передаче интонаций и нюансов разговорной речи (и, соответственно, преобладание речитативно-ариозного склада в вокальных партиях), оркестр активный и подвижный, но сравнительно редко принимающий на себя роль основного носителя музыкального содержания (П. осознанно противопоставлял себя Вагнеру и «вагнеровскому» направлению), конструктивный принцип чередования ряда характерных небольших эпизодов, каждый из которых, как правило, основан на повторяющемся мотиве или ритмической фигуре. Возникающая в итоге фрагментарность музыкальной ткани лишь отчасти компенсируется тематическими «перекличками» между отдельными эпизодами; восприятие музыки затрудняется и же известным многословием либретто (то же относится и к другим операм П.). В других произведениях 2-й половины 1910-х П. стремится к большей «общительности» музыкального языка, богатству контрастов, дифференциации выразительных средств. В лучших произведениях этого периода — балете *«Шут»*, романсах на слова Ахматовой, *«Классической симфонии»*, 1-м скрипичном концерте, *«Мимолетностях»*, 3-й и 4-й сонатах для фп. — органично сочетаются пять образных сфер, которые

тал основными компонентами своего стиля: «класность» (опора на традиционные формы и жанры, на цизм XVIII и раннего XIX в. в его блестящих, ичных и галантных образцах, преобладание диато над хроматикой, прозрачная, экономная фактуноваторство» («угловатые» мелодические линии, антные гармонии, битональные наложения), «ли(этот компонент особенно впечатляюще реализокрайних частях 1-го скрипичного концерта с их женными, плавными и напевными мелодиями), атность» (равномерное быстрое движение более менее в духе Токкаты соч. 7 для фп. Шумана и Токсоч. 11 самого П.) и «скерцозность», приобретаюразнообразные оттенки — от мягкой иронии до гро. К этим пяти компонентам имело бы смысл добаестой, «национально-русский» (с лирическим, еским или юмористическим уклоном), проявився у П. уже на раннем этапе его творческой эволюнаиболее отчетливо — в «Шуте»). В качестве отого компонента, близкого «новаторскому», но не м совпадающего с ним, стоит выделить и особого грубоватость или «варварство» («скифство»): четко тированные ритмы, резкие, иногда шокирующие ровые и динамические эффекты, лапидарные диаческие темы («Скифская сюита», короткая кантата ро их» на текст «халдейского заклинания» Бальа).

сной 1918 П. покинул Советскую Россию. До 1922 л в США, затем переехал в Этталь (Бавария), а в поселился в Париже. Первые 10 лет пребывания за цей оказались для П. весьма плодотворными. В А были написаны опера *«Любовь к трем апельси-»*, «Увертюра на еврейские темы» для фп., кларнета и ного квартета, 5 песен без слов для голоса (или ки) и фп., 3-й концерт для фп. с оркестром — произения, в которых особенно ярко выражены «лири-ий» и «скерцозный» аспекты индивидуальности П. торое смягчение стиля в них иногда трактуется как ьтат адаптации к сравнительно консервативным м американской аудитории). С другой стороны, в нной вскоре после переезда во Францию двухчаст-2-й симфонии, скомпонованной по образцу поей сонаты Бетховена для фп. (соч. 111), существую роль играют «новаторский» и «варварский» эле(«многоэтажные» остродиссонантные созвучия и ритмические наложения, тяжеловесные остинато, ремально громкие звучания, пронзительные темоттеняемые во 2-й части диатонической темой ate и отдельными вариациями более или менее ического» и «скерцозного» наклонения. Эта вызые смелая партитура — сам П. назвал ее музыкой из еза и стали» — все еще остается одной из наименее ртуарных у П. Не пользуется популярностью и опе*Огненный ангел»* по роману Валерия Брюсова, однастырехчастная 3-я симфония, созданная на мате музыки оперы, приобрела широкую известность; гатству оркестровых красок, рельефности тематизатиску стихийной энергии и архитектоническому ршенству формы она превосходит всю остальную фоническую музыку П. Среди опусов середины х особое место занимает балет *«Стальной скок»*; его сюжет отражает бытовавшие на Западе примитивные представления об СССР, а в музыке преобладают остинатные ритмы, в т. ч. имитирующие работу заводских машин («токкатный» элемент). В американский и французский периоды своей жизни П. активно концертировал как пианист, исполняя не только свою музыку, но и произведения других композиторов, в т. ч. Шуберта, Мусоргского, Скрябина, Рахманинова.

В начале 1927 П. гастролировал в СССР. Симфонические и камерные концерты его музыки в Москве, Ленинграде, Харькове, Киеве, Одессе (сам П. выступал в них в качестве пианиста) прошли с огромным успехом. Возможно, именно тогда у П. зародилась мысль о репатриации. В последующие несколько лет его поездки в СССР становились все более частыми; хотя они не всегда проходили безоблачно, это не повлияло на стремление композитора связать свою дальнейшую судьбу с родиной. К тому же период конца 1920-х — начала 1930-х был отмечен в жизни П. творческой усталостью и, как следствие, снижением интереса к его музыке на Западе, где в гонке за внимание публики его уверенно опережали Рахманинов и *Стравинский* (П. воспринимал их как конкурентов). В произведениях, созданных вслед за превосходным балетом *«Блудный сын»* — балете «На Днепре», 4-м концерте для фп. с оркестром (для левой руки, предназначался для *Витгенштейна,* но был им отвергнут), 5-м концерте для фп. с оркестром, — П. обнаруживает склонность к несколько механическому, стереотипному повторению найденных ранее эффектов и приемов, а иногда и заметный упадок мелодического вдохновения. Значительно больше удаются П. произведения, написанные по заказам из СССР, — оркестровые сюиты *«Поручик Киже»* и «Египетские ночи» (из музыки к спектаклю московского Камерного театра) и огромный балет *«Ромео и Джульетта»,* предназначенный для постановки в ленинградском Театре оперы и балета им. Кирова и со временем ставший одной из центральных позиций советского и мирового балетного репертуара. В начале 1930-х П. неоднократно заявлял в советской печати о своем стремлении писать музыку, доступную широкому слушателю, о необходимости прийти к новому, более демократичному стилю, который он назвал «новой простотой». Один из ранних и самых ярких образцов «новой простоты» в инструментальной музыке П. — 2-й концерт для скрипки с оркестром, завершенный незадолго до возвращения композитора в СССР. Концерт построен точно по классической трехчастной модели (с масштабным начальным сонатным allegro, лирическим интермеццо и напористым виртуозным финалом) и содержит несколько обаятельных, легко запоминающихся тем во французском и в испанском духе.

Весной 1936 П. с семьей обосновался в Москве. В дальнейшем он выезжал за границу (в Европу и США) лишь дважды, в сезонах 1936/37 и 1938/39. Творческая жизнь П. между 1936 и 1948 отличалась исключительной интенсивностью. Сразу по возвращении он выступил с симфонической сказкой *«Петя и волк»,* затем сочинил «Русскую увертюру» на фольклорные темы, ряд массовых и детских песен, а в 1937 представил советскому Комитету по делам искусств монументальную *«Кантату к 20-летию Октября»* на слова Маркса, Ленина и Стали-

на. В ней П. явно изменяет лозунгу «новой простоты», но при этом делает шаг не столько назад, к уже преодоленному этапу условно-футуристического видения советского общества в духе «Стального скока», сколько в направлении нового монументального стиля, смело сочетающего в себе любые степени простоты и сложности, от непритязательной диатонической мелодии с деликатным аккомпанементом (как в начале 7-й части, «Победа») до грандиозных столкновений хоровых и оркестровых масс (в 6-й части, «Революция»). Изобретательность, мастерство и новаторский энтузиазм, вложенные композитором в эту партитуру, оказались излишними в условиях господства доктрины *социалистического реализма*, поэтому комитет счел кантату эстетически и идеологически неприемлемой. За ней последовали два других монументальных опуса на злободневную тематику: кантата *«Александр Невский»* (на основе музыки к одноименному историко-патриотическому фильму С. Эйзенштейна) и *«Здравица»* к 60-летию Сталина, исполнение которой в декабре 1939 стало кульминацией юбилейных торжеств. Менее счастливой оказалась судьба оперы *«Семен Котко»* на сюжет из истории гражданской войны на Украине: после премьеры опера подверглась критике и вскоре сошла с репертуара (стремление П. избежать стереотипов было воспринято как недопустимая усложненность музыкального языка, особенно на фоне таких официально одобренных образцов советской оперы, как «Тихий Дон» *Дзержинского* и «В бурю» *Хренникова*). В 1940 были завершены почти симфоническая по своему размаху 6-я соната для фп. и комическая опера *«Обручение в монастыре»*, в которой П., вопреки своему обыкновению, использовал стихотворный текст и элементы традиционной номерной структуры. На фоне остального творчества П. последних предвоенных лет Соната для скрипки и фп. соч. 80 выделяется мрачным, тревожным тоном.

Летом 1941 П. был эвакуирован на Северный Кавказ, где вскоре написал 2-й струнный квартет (на темы из кабардинского фольклора) и начал работать над оперой *«Война и мир»*. Эта работа продолжалась 11 лет. В первоначальных редакциях оперы основное внимание уделялось бытовым, семейным мотивам романа Толстого, а ее окончательная версия представляет собой гигантскую патриотическую эпопею. В военные годы П. работал над музыкой к нескольким фильмам (в т. ч. к знаменитому «Ивану Грозному» Эйзенштейна) и создал еще одно крупное сценическое произведение — полный изящества и юмора балет-сказку *«Золушка»*. Переживания военного времени отразились в двух масштабных, изобилующих драматическими перипетиями трехчастных сонатах для фп. (№ 7 и 8), отчасти также в двух весьма непохожих друг на друга симфониях — четырехчастной 5-й, где П. ближе всего подошел к героико-эпической традиции русского симфонизма, и более импульсивной, не лишенной эксцентричности и в целом, несмотря на внешний оптимизм финала, скорее безрадостной трехчастной 6-й (в составе главной темы ее средней, медленной части явственно слышится «мотив уныния» из «Парсифаля»). Значительные камерно-инструментальные опусы первых послевоенных лет — Соната для флейты (или скрипки) и фп., Соната для скрипки соло, 9-я соната для фп. — выдержаны в сравнительно об[ле]ченном (преимущественно «лирическом» и «ск[ер]ном») ключе.

Постановлением ЦК ВКП(б) об опере В. Му[ра]дели «Великая дружба» от 10.2.1948 (см. *Ждановщина*) [и] П. наряду с произведениями других крупнейших [со]ских композиторов была объявлена формалистич[ес]чуждой советскому народу. Через неделю после п[уб]кации постановления композитору пришлось в[ы]пить с покаянным письмом, содержащим при[зна]его «ошибок», а 20 февраля была арестована пер[вая] на П., мать его двоих сыновей (в сталинских лаге[рях] провела 8 лет). От этих ударов П. не оправился до [кон]жизни. Все созданное им после 1948 несет на се[бе] чать творческого упадка. Лучшие работы П. эт[ого] Соната для виолончели и фп. и Симфония-конце[рт] виолончели с оркестром (на материале малоу[спе]Концерта для виолончели с оркестром 1938 года), [со]лись в расчете на молодого *Ростроповича*.

П. умер в один день со Сталиным. Советская [пр]почти никак не отреагировала на его смерть. П[озд]Советское государство посмертно присудило ем[у] нинскую *премию* (1957).

Оперы: ранние опыты (1900—07); «Маддалена», о[п.] соч. 13, либр. П. по М. Ливен-Орловой, неоконч. (1911, [2]1-е конц. исполнение в ред. Э. Даунса [Downes] 1978, [Ко]стер); «Игрок», в 4 актах соч. 24, либр. П. по Досто[ев]ск[ому] (1916, 2/1927, пост. 1929, Брюссель); «Любовь к трем а[пе]нам», в 4 актах с прологом соч. 33, либр. П. по К. Гоц[ци] пост. 1921, Чикаго); «Огненный ангел», в 5 актах соч. 37 [1]П. по В. Брюсову (1919—23, 1926—27, 1-е конц. ис[п.] 1954, Париж, пост. 1955, Венеция); «Семен Котко», в 5 [ка]соч. 81, либр. В. Катаева и П. (1939, пост. 1940, Моск[ва]; ручение в монастыре», в 4 актах соч. 86, либр. П. и М. [Ме]дельсон по Р. Б. Шеридану (1940—41, пост. 1946, Прага); на и мир», в 5 актах соч. 91, либр. их же по Толсто[му] 2/1946, 3/1952, пост. 1955, Флоренция [с сокращениями]; Москва [полностью]); «Повесть о настоящем человеке», [в] тах соч. 117, либр. их же по Б. Полевому (1948, пост. 19[52] сква).

Балеты: «Ала и Лоллий» (1914—15, не пост., конц. ве[рс.] «Скифская сюита»); «Шут» («Сказка про шута, семер[ых] перешутившего»), в 6 карт. соч. 21, либр. П. по нар. с[ка]зке (1915, 2/1920, пост. 1921, Париж); «Стальной скок», в 2 [ка]соч. 41, либр. П. и Г. Якулова (1925, пост. 1927, Париж); [Бл]ный сын», в 3 актах соч. 46, либр. Ь. Кохно (1929, Пар[иж]; Днепре», в 2 карт. соч. 51, либр. С. Лифаря и П. (193[0], 1932, Париж); «Ромео и Джульетта», в 3 актах с э[пи]соч. 64, либр. П. и др. по Шекспиру (1936, пост. 1938, [Бо]«Золушка», в 3 актах соч. 87, либр. Н. Волкова по Ш. [Пе](«1941—44, пост. 1945, Москва); «Сказ о каменном ц[ве]4 актах соч. 118, либр. Л. Лавровского и М. Менде[ле]П. Бажову (1950, пост. 1954, Москва).

Муз. к фильмам: «Поручик Киже» А. Файнциммер[а] см. тж. произв. для орк.); «Александр Невский» С. Эйз[ен]на, соч. 78 (1938, см. тж. хор. муз.); «Лермонтов» А. Г[ер]штейна (1941); «Котовский» Файнциммера (1942); «И[ва]ный» Эйзенштейна, соч. 116 (1945).

Муз. к спект.: «Египетские ночи» по Пушкину, Шек[спи]Шоу, соч. 61 (1934, пост. 1935); «Петя и волк», симф. [ск]для детей соч. 67, текст П. (1936); «Борис Годунов» по П[уш]

соч. 70-бис (1936, пост. 1957); «Евгений Онегин» по Пушкину, соч. 71 (1936, не пост.); «Гамлет» Шекспира, соч. 77 (1936, не пост.).

Вок. муз.: 2 стихотв. К. Бальмонта для жен. хора с орк. соч. 7 (1907); «Семеро их» для тен., хора и орк. соч. 30, сл. Бальмонта (1917); песни для хора или 1 гол. с фп. соч. 66 (1935); «Кантата к празднованию Октября» для 2 хоров, орк., дух. орк., орк. акрд. и уд. соч. 74, сл. Маркса, Ленина и Сталина (1937, 1-е исполнение [с сокращениями]); «Песни наших дней», 9 песен для певцов-солистов, хора и орк. соч. 76 (1937); «Александр Невский», кантата для м.-сопр., хора и орк. на материале музыки к фильму соч. 78, сл. В. Луговского и П. (1939); «Здравица» для хора и орк. соч. 85, сл. нар.[?] (1939); 7 песен и марш для хора с фп. соч. 89 (1941—42); «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» для сопр., тен., хора и орк. соч. 93, сл. П. Антокольского (1943); «Расцветай, могучий край», кантата для хора и орк. соч. 114, сл. Е. Долматовского (1947); «Зимний костер», сюита для чтецов, дет. хора и орк. соч. 122, сл. С. Маршака (1949); «На страже мира», оратория для м.-сопр., чтеца, 2 хоров и орк. соч. 124, сл. его же (1950).

Симфонии: ранние опыты (1902, 1908); № 1 соч. 25 D «Классическая» (1917); № 2 соч. 40 d (1924); № 3 соч. 44 c на материалы оперы «Огненный ангел» (1928); № 4 соч. 47 C на материале балета «Блудный сын» (1930, 2/1947 как соч. 112); № 5 соч. 100 (1944); № 6 соч. 111 es (1945—47); Симфония-концерт для фп. и орк. соч. 125 e на материале Концерта для влч. с орк. соч. 58; № 7 соч. 131 cis (1952).

Концерты с орк.: для фп. № 1 соч. 10 Des (1912); для фп. соч. 16 g (1913, 2/1923); для скр. № 1 соч. 19 D (1917); для фп. соч. 26 C (1917—21); для фп. № 4 соч. 53 B для левой руки (1931); для фп. № 5 соч. 55 G (1932); для скр. № 2 соч. 63 g (1935); для влч. соч. 58 e (1933—38); Концертино для влч. соч. 132 g, не-, завершен Ростроповичем и *Кабалевским* (1952).

Оркестр. произв. для орк.: Симфониетта соч. 5 A (1909, 2/1914, 1929 как соч. 48); «Сны», симф. поэма соч. 6 (1910); «Осенняя» симф. поэма соч. 8 (1910, окончат. ред. 1934); «Скифская сюита» («Ала и Лоллий») соч. 20 (1915); Увертюра для кам. орк. соч. 42 B (1926, версия для симф. орк. соч. 42-бис); Симфоническая соч. 48 A (1929, ред. произв. 1909 года соч. 5); Четыре портрета и развязка из оперы «Игрок» соч. 49 (1931); «Симфоническая песнь» соч. 57 (1933); «Поручик Киже», сюита из муз. к фильму соч. 60 (1934); «Русская увертюра» соч. 72 (1936); «Летняя ночь», дет. сюита для мал. орк. соч. 65-бис на осн. фп. пьес соч. 65 (1941); «1941 год», сюита соч. 90 (1941); «Ода на окончание войны» для дух., 8 арф, 4 фп., уд. и кб. соч. 105 на материале кантаты к 20-летию Октября» (1945); «Тридцать лет» соч. 113 (1947); «Встреча Волги с Доном» соч. 130 (1951); сюиты из балетов, опер, музыки к фильмам и спект., военные марши, обр. произв. для фп. и кам. анс.

Кам.-инстр. муз.: Баллада для влч. и фп. соч. 15 c (1912); «Лирическое скерцо» для 4 фаг. соч. 12-бис (1915); Увертюра на еврейские темы» для фп., клар. и стр. квартета соч. 34 c (1919, тж. со стр. орк.); 5 песен без слов для скр. и фп. соч. 35-бис (1920, тж. для гол. и фп.); Квинтет для гоб., клар., скр., альта и кб. соч. 39 g (1924); 1-й стр. квартет соч. 50 h (1930); Соната для 2 скр. соч. 56 C (1932); Соната для скр. и фп. соч. 80 f (1938—46); 2-й стр. квартет соч. 92 Г (1941); Соната для влч. и фп. или скр. и фп. соч. 94 D (1943—44); Соната для скр. соло соч. 115 D (1947); Соната для влч. и фп. соч. 119 C (1949).

Для гол. с фп.: ранние опыты (1903—07); 2 романса соч. 9, сл. К. Бальмонта и А. Апухтина (1910—11); «Гадкий утенок» соч. 18, сл. Х. К. Андерсена (1914, тж. для гол. с орк.); 5 романсов соч. 23, сл. Бальмонта (1915); 5 романсов соч. 27, сл. Ахматовой (1916); 5 песен без слов соч. 35 (1920, тж. для скр. и фп.); 5 романсов соч. 36, сл. Бальмонта (1921); 6 песен соч. 66 (1935, тж. в версии для хора с фп.); 3 дет. песни соч. 68, в т. ч. «Болтунья» на сл. А. Барто (1936); 3 романса соч. 73, сл. Пушкина (1936); 7 песен соч. 79 (1939); обр. рус. нар. песен (1944—45).

Сонаты для фп.: № 1 соч. 1 f (1909); № 2 соч. 14 d (1912); № 3 соч. 28 a «Из старых тетрадей» (1917); № 4 соч. 29 c «Из старых тетрадей» (1917); № 5 соч. 38 C (1923, 2/1953 как соч. 135); № 6 соч. 82 A (1940); № 7 соч. 83 B (1939—42); № 8 соч. 84 B (1939—44); № 9 соч. 103 C (1947).

Др. произв. для фп.: ранние пьесы (1896—1908); 4 этюда соч. 2 (1909); 4 пьесы соч. 3 (1911); 4 пьесы соч. 4, в т. ч. «Наваждение» (1-я ред. 1908, окончат. ред. 1910—12); Токката соч. 11 d (1912); 10 пьес соч. 12 (1906—13); «Сарказмы», 5 пьес соч. 17 (1912—14); «Мимолетности», 20 пьес соч. 22 (1915—17); «Сказки старой бабушки», 4 пьесы соч. 31 (1918); 4 пьесы соч. 32 (1918); «Вещи в себе», 2 пьесы соч. 45 (1928); 6 пьес соч. 52 (1931); 2 сонатины соч. 54 e и G (1932); 3 пьесы соч. 59 (1934); «Мысли», 3 пьесы соч. 62 (1934); «Детская музыка», 12 пьес соч. 65 (1935); 10 пьес из балета «Ромео и Джульетта» соч. 75 (1937); 3 пьесы из балета «Золушка» соч. 95 (1942); 3 пьесы соч. 96 (1942); 10 пьес из балета «Золушка» соч. 97 (1943); 6 пьес из балета «Золушка» соч. 102 (1944); др. обр. собств. произв.

Обр. вальсов Шуберта для фп. в 2 и 4 руки (1920—23).

Лит.: С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания (М., 1961); Л. Бергер, ред. Черты стиля С. Прокофьева (М., 1962); С. *Слонимский*. Симфонии Прокофьева (М.—Л., 1964); Ю. Холопов. Современные черты гармонии Прокофьева (М., 1967); М. Тараканов. Стиль симфоний Прокофьева (М., 1968); V. Seroff. Sergei Prokofiev: a Soviet Tragedy (New York, 1968); М. Арановский. Мелодика С. Прокофьева (Л., 1969); И. Нестьев. Жизнь Сергея Прокофьева (М., 1973); С. Прокофьев и Н. Мясковский. Переписка (М., 1977); В. Блок. Метод творческой работы С. Прокофьева (М., 1979); С. Прокофьев. Автобиография (М., 1982, новое изд. 2007); A. Lischké. Prokofiev (Madrid, 1985); H. Robinson. Sergey Prokofiev, a Biography (New York, 1988); В. Варунц, сост. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью (М., 1990); Сергей Прокофьев. 1891—1991. Дневник. Письма. Беседы. Воспоминания (М., 1991); М. Тараканов. Прокофьев: многообразие художественного сознания // Русская музыка и XX век (М., 1997); S. D. Press. Prokofiev's Ballets for Diaghilev (Aldershot, 2005); С. Прокофьев. Дневник 1907—1933 (Париж, 2002, в 2 томах); Сергей Прокофьев. Воспоминания, письма, статьи (М., 2004); Сергей Прокофьев. Письма, воспоминания, статьи (М., 2007); S. Morrison. The People's Artist. Prokofiev's Soviet Years (Oxford, 2008).

«Прометей» (франц. Prométhée). Произведение *Скрябина* для большого оркестра, фп., хора ad libitum (без слов) и световой клавиатуры ad libitum соч. 60 (1908—1910). Подзаголовок — «Поэма огня» (Le poème du feu). Согласно Скрябину, Прометей «есть символ, [...] активная энергия вселенной, творческий принцип, [...] огонь, свет, жизнь, борьба, усилие, мысль». В поэме символически воссоздается волевой акт преобразования хаоса в разумную и одушевленную вселенскую гармонию. Поэма, продолжительностью ок. 22 минут, не делится на части и содержит ряд «лейттем» («тема Прометея», «тема воли», «тема разума», «тема движения», «тема томле-

ния», «тема борьбы»; в партитуре эти обозначения не приводятся). Фактором, интегрирующим это многообразие, служит т. н. прометеево шестизвучие («мистический аккорд»), из которого выводится гармоническая и мелодическая структура «П.»; горизонталь и вертикаль организуются по единому принципу, ибо мелодия, по Скрябину, есть развернутая гармония, а гармония — свернутая мелодия. Звуки прометеева аккорда располагаются по натуральным и альтерированным квартам: c-fis-b-e^1-a^1-d^2 (вариант, которым открывается партитура, — G$_1$-Dis-A-[dis-g]-cis^1-fis^1-h^1). Его можно трактовать также как целотоновый звукоряд с «посторонним» тоном. Скрябин назвал эту структуру «аккордом Плеромы», т. е. созвучием, символизирующим полноту вселенского бытия (именно такой смысл придается термину πλήρωμα — букв. «наполняющее» — в некоторых мистических учениях, включая повлиявшую на Скрябина теософию Елены Блаватской). Как и более ранняя «*Поэма экстаза*», «П.» разворачивается несколькими нарастающими волнами, устремленными к заключительному апофеозу. Хор в коде «П.» символизирует утверждение человеческого, одушевленного и разумного начала, достигнутое последним волевым усилием творящего духа; торжество духа ознаменовано появлением в партии фп. новой темы экстатически-танцевального характера, а в самом конце — разрешением «мистического аккорда» в трезвучие Fis-dur. Солирующее фп. олицетворяет героя поэмы, оркестр — окружающий космос. Стремясь воплотить свои представления о природной взаимосвязи (синэстезии) звука и цвета, Скрябин ввел в партитуру «П.» партию световой клавиатуры (итал. tastiera per luce) — инструмента, предназначенного для проекции разноцветных лучей. Партия света (luce), выписанная нотами большой длительности в верхней строке партитуры, фиксирует гармонический и «цветовой» план произведения: каждому основному тону соответствует определенный цвет (C — красный, G — оранжевый, D — желтый и т. д. вплоть до фиолетового Fis). Первое исполнение (без партии света) — 15 марта 1911, Москва, дирижер *Кусевицкий,* солист автор.

«Прометей, трагедия слышания» (Prometeo, tragedia dell'ascolto). Произведение *Ноно,* предназначенное для театра, создавалось в 1981—84 (окончательная редакция 1985), состоит из пролога и 5 «островов» с двумя интерлюдиями и двумя стасимами (хоровыми песнями). Продолжительность — ок. 2 часов 15—20 минут. В либретто (автор — философ и политик левого толка Массимо Каччари [Cacciari, p. 1944], впоследствии мэр Венеции) объединены тексты Гесиода, Эсхила, немецкого поэта Фридриха Гёльдерлина (1770—1843; его поэзией вдохновлен более ранний опус Ноно *«Фрагменты—Тишина, к Диотиме»*), немецкого философа Вальтера Беньямина (1892—1940) и самого Каччари. Способ вокальной артикуляции древнегреческих, немецких и итальянских слов, как правило, исключает возможность их понимания. В исполнении участвуют двое чтецов, пять певцов-солистов (4 женских голоса и один мужской), камерный хор, инструментальный ансамбль смешанного состава, включая «музыкальные стаканы», и электронная аппаратура, служащая для «стерсофонизации» звука и для его преобразования в режиме реального времени (*вая электроника*); весь этот исполнительский ап управляется двумя дирижерами. Первоначально метей» задумывался как почти традиционная опер «сценическое действо» наподобие более ранних ведений Ноно этого жанра («Нетерпимость 1960» жарким солнцем любви»), однако со временем пришел к абстрактной концепции, в которой роль ального, сюжетного, театрального начал сведена нимуму. Здесь уже почти ничто не отвлекает от «с ния» или, скорее, от «вслушивания», т. е. от погру в пространство длительно тянущихся звучаний, их тронно генерируемых резонансов и «дышащих». Преобладают эвфония (основной интервал — кв динамика piano; фактура насыщена различного призвуками, фоновыми шумами, микрохромат ми сдвигами и другими тонкими деталями. К с греческого мифа о Прометее наиболее осязаемое шение (по меньшей мере теоретически) имеет «Ио — Прометей» из 2-го «острова», соответст встрече прикованного к скале титана с гонимой во ленной Зевса, праматерью героев. Каждый из пер жей представлен здесь группой вокалистов и менталистов и хором; слова, как везде, недоступ ниманию. Стихи Каччари, использованные в ф ном эпизоде, — 2-м стасиме (своего рода катарс оперы), — трактуют о «новом Прометее», об отк «многообразных путей» и «новой тишины», о « времени: этот комплекс неясных, не поддающих кому словесному оформлению (пользуясь заг другого позднего опуса Ноно, «ностальгически- ческих») идей занимал Ноно в последний пер творчества. Премьера — 25 сентября 1984, Ве церковь Сан-Лоренцо, дирижеры *Аббадо* и Робер кони (Cecconi). Премьера окончательной редак 25 сентября 1985, Милан, помещение завода А дирижеры те же. В обоих случаях режиссуру зву ществлял сам Ноно, а главным элементом сцени оформления служила грандиозная конструкция стилизованного корабля, созданная знаменитым тектором Ренцо Пиано.

«Проповедь, притча и молитва» (A Sermon, a Narra a Prayer). Поздняя духовная кантата *Стравинс* чтеца, контральто, тенора, хора и оркестра (196 Источники текстов: часть 1 — Рим. 8:24—25, Е 12:29 (слова св. Павла о Надежде, о Вере и о Бо «огне поядающем»); часть 2 — Деян. 6 и 7 (рассказ брании и побиении камнями св. Стефана); част книга английского драматурга и прозаика Томас кера (Dekker, ок. 1572—1632) «Четыре птицы ковчега» (молитва, выражающая готовность см предстать пред Господом). Все тексты испол по-английски. Часть 1, «Проповедь», в жанровом шении родственна т. н. строфическому антему verse anthem) — традиционному англиканскому ному гимну, где хоровые строфы (в данном слу эпизодическими репликами тенора соло) перем ся инструментальными интерлюдиями. Жанровый образ «Притчи» — страстно́е действо; хор здесь новозаветный рассказ разделен между чтецом и

стами-певцами (прямая речь св. Стефана поручена у). На протяжении большей части «Молитвы», по-нной памяти дружившего со Стравинским препо-го Джеймса Маклейна, голоса (вначале контраль-енор соло, затем к ним присоединяются хоровые и) разворачиваются в ритмическом каноне, объе-сь в гоморитмическую вертикаль на заключитель-Alleluia. Духовые в «Молитве» молчат, звучания и фп. в крайне низком регистре и трех тамтамов ой высоты ассоциируются с приглушенным ко-ным звоном. Произведение основано на *серии* c-d-des-b-h-fis-g-a-as-f. Продолжительность «Про-и» и «Молитвы» — по 4 минуты, «Притчи» — 7— ут. Кантата создавалась по заказу *Захера*, который раля 1962 провел в Базеле ее премьеру с участием ского камерного оркестра.

странства сна» (Les espaces du sommeil). Произведе-*отославского* для баритона и большого оркестра кст одноименного стихотворения французского сюрреалиста Робера Десноса (Desnos, 1900—1945), ые опубликованного в 1926 и обращенного к нена-ой женщине. «Лирический герой» описывает ей кание своих снов; форма стихотворения (без раз-и рифмы) поддерживается рефреном il y a toi есть ты»). Партитура, выдержанная в форме од-тной поэмы продолжительностью ок. 15 минут, завершена в ноябре 1975. Первое исполнение — еля 1978, Западный Берлин, солист *Фишер-Дис-Берлинский ФО*, дирижер автор.

тилизм (франц. pointillisme, от point — «точка»). ип «точечной» организации музыкальной ткани, вший распространение в музыке XX в. Под «точ-подразумеваются звуки или группы звуков (соб-е в созвучия или развернутые в короткие последо-), отделенные друг от друга во времени (паузами) в пространстве (разбросанные по разным регист-и различающиеся по громкости, длительности, у, плотности или по большинству этих парамет-. Термин «П.», заимствованный из теории живопи-казывает не столько на стиль или на технику ком-, сколько на тип фактуры, несовместимый с по-ательным и связным чередованием звуковых «со-» и обязанный своим возникновением распаду ных и ладовых отношений. Понятие «П.» непри-мо к тональной и модальной музыке, где события, будучи разделены паузами, складываются в более менее связную линию, не воспринимаемую как ряд но изолированных «точек». Образец фактуры с от-во выраженными признаками П. — начало сцены уждения Ковалева из 1-го акта «*Носа*» Шостакови-отный пример 1). *Веберн*, считающийся основопо-иком П., использовал его как в опусах относитель-аннего, т. н. свободно-атонального периода (см. й пример к ст. Веберн), так и позднее, в контексте *ной техники*. Излагая 12-тоновую серию, он чаще делит ее на несколько мотивов, дифференциро-ых по признакам тембра, регистра, артикуляции. ри этих мотивов часто действуют дополнительные ференцирующие факторы — широкие скачки, пе-



репады громкости и длительности, смены штрихов и т. п.; тем самым подчеркивается автономность не только мотивов самих по себе, но и входящих в их состав звуков или «субмотивов» (ср. пример 7 к статье *Додекафония* — начало оркестровых Вариаций Веберна соч. 30). Мастера *авангарда*, выступившие в конце 1940-х — 1-й половине 1950-х, часто сочетали П. с серийной организацией нескольких параметров музыкальной ткани (в предельном случае – с тотальным *сериализмом*), что неизбежно углубляло взаимную изоляцию событий; характерные, иногда весьма радикальные образцы встречаются у *Штокхаузена* (ср. пример 2 — начало его хрестоматийных *«Контра-пунктов»*), *Барраке* (Соната для фп.), *Булеза* (1-я книга «Структур» для 2 фп.), *Ноно*, раннего *Берио*. П., не связанный с серийной техникой, обусловленный специфической установкой по отношению к звуку и тишине, культивировался *Кейджем* («Музыка перемен», при сочинении которой порядок и параметры «точечных» событий определялись гаданием по китайской «Книге перемен») и некоторыми композиторами его круга, в т. ч. *Фелдманом*. Как у Кейджа и Фелдмана, так и у Штокхаузена основной принцип П. — взаимное отчуждение моментов на временно́й оси — связывается с новым ощущением времени: каждый отдельный момент приобретает особую весомость и объемность, требует предельно интенсивного вслушивания, переживания и погружения и, т. о., выступает своего рода моделью вечности.

2



Пуле́нк (точнее Пуланк, Poulenc), Франсис (Жан Марсель) (7.1.1899, Париж, — 30.1.1963, там же). Французский композитор, пианист. Родился в преуспевающей буржуазной семье, получил блестящее музыкальное и литературное образование. В 1914—17 учился игре на фп. у *Виньеса*, который оказал решающее влияние на творческую ориентацию молодого П. и ввел его в круг парижской музыкальной элиты. К концу 1910-х П. приобрел определенную известность благодаря успеху таких остроумных ранних опусов, как «Негритянская рапсодия», Соната для 2 кларнетов, «Три вечных движения» для фп., вокальный цикл «Зверинец» на слова Гийома Аполлинера (П. считал этого поэта своим духовным двойником). Предрасположенность П. к пикантным диатоническим гармониям, светлому инструментальному колориту, четким ритмам, изящным, слегка угловатым мелодиям и экономной фактуре в духе *Сати* и *Стравинского* привлекла к нему симпатии этих мастеров, *Дягилева*, *Кокто* и естественно привела его в *Шестерку*. В 1921—24 П. продолжил свое музыкальное образование под руководством *Кёклена*. Балет «Лани» по мотивам «галантных» картин Ж.-А. Ватто (начало XVIII в.), написанный по заказу Дягилева для его труппы, утвердил репу… П. как выразителя образа мыслей и вкусов феше… ного общества; «Лани» отмечены влиянием *«Пу… лы»*, но стилистика раннего *неоклассицизма* Ст… ского воспроизводится здесь в заметно «приглаже… не столь вызывающем варианте. Выработанная … кая, элегантная и ироничная манера, местами с … не слишком глубокой меланхолии, получила раз… его концертах — «Сельском концерте» для клав… оркестром (посвящен *Ландовской*), хореографи… «Утренней серенаде» для фп. и 18 инструмент… церте для 2 фп. с оркестром. Из ранних фортеп… пьес П. наибольшей известностью пользуются … санные для *Рубинштейна* «Прогулки» — серия … кальных картинок, рисующих различные способ… движения (пешком, на машине, верхом, в лодке … их замысел и стиль ассоциируются с музыкой п… ного миниатюриста Эмманюэля Шабрие (1841— … духовное родство с которым П. охотно приз… 1961 он опубликовал книгу о Шабрие).

С 1935 П. регулярно выступал в концертах как а… паниатор певца *Бернака*. За 25 лет сотрудничес… написал для Бернака несколько десятков ро… разнообразных по настроению, в большинст… подкупающе простых и мелодичных; они прин… славу «французского Шуберта». В середине … личной и духовной жизни П. — человека хрупк… хологической конституции — произошли дра… ские события, результатом которых стало его об… ние к религии. С этого времени заметное место … честве П. заняла духовная музыка. Однако осно… П. осталась прежней: даже в произведениях м… ного характера («Литании Черной Богоматери Р… дурской» для женских голосов и органа) и кру… ховных композициях (Stabat mater, Gloria) он ор… ровался на Стравинского и Сати, отчасти на ф… ский фольклор и современную музыку легких ж… также на характерный для французской традиц… светленный, слегка сентиментальный род цер… музыки, который в XIX и начале XX в. культив… Гуно, Сен-Санс, Форе. Среди относительно … оркестровых произведений П. выделяется Конц… органа, струнных и литавр, тематизм которого … руется не только с Бахом, но и с шарманками и … ческими ярмарочными органами. Всю жизнь П. … писал ансамблевую музыку для духовых. Верш… творчества в этом жанре составляют поздние сон… флейты, кларнета, гобоя с фп. (две последние — … *Онеггера* и *Прокофьева*). Как обычно у П., нед… масштабного тематического развития в сонатах … как и в других крупных инструментальных форм… части искупается обаянием отдельных мелод… идей.

Важнейшей сферой интересов П. оставался … кальный театр. В 1940-х он сочинил балет «При… животные» по Лафонтену и оперу «Груди Тирес… гротескно-юмористической пьесе Аполлинера … стремление к воплощению серьезных гуманист… сюжетов и сильных страстей П. реализовал в дв… нических опусах 1950-х: большой опере *«Диалог… литок»* и психологически насыщенном моноло…

…ой возлюбленной «Человеческий голос» — самой …истой совместной работе П. и Кокто. Оба произ…ия свидетельствуют об изобретательности П. как …анта-драматурга и о его выдающемся мастерстве в …сти вокальной декламации. Вместе с тем в них так…ущается некоторая легковесность, неотъемлемая …ой природы дара П.

…ры: «Груди Тиресия» (Les mamelles de Tirésias), текст …линера (1939–44, пост. 1947, Париж, 2/1962); «Диалоги …ток» (Les dialogues des Carmélites), либр. Э. Лаверн по …нносу (1953–56, пост. 1957, Милан); «Человеческий …» (La voix humaine), лирич. трагедия, текст Ж. Кокто (1958, …959, Париж).

…произв. для театра: 2 фрагм. из музыки к коллективному …«Новобрачные с Эйфелевой башни» (Les mariés de la tour …921, см. Шестерка); «Лани» (Les biches), одноакт. балет с …м (хор) (1923, пост. 1924, Монте-Карло); «Пастораль» …relle) к коллективному балету «Веер Жанны» (L'éventail …e, 1927, Париж); «Утренняя серенада» (Aubade), хоре…нцерт для фп. и 18 инстр. (1929, Париж), «Примерные …ные» (Les animaux modèles), одноакт. балет по басням Ла…ка (1942, Париж); муз. к 13 театр. постановкам (в осн. уте…) и 5 фильмам.

…орк.: «Сельский концерт» (Concert champêtre) для клав. …(1928); Концерт для 2 фп. с орк. d (1932); Концерт для …стр. и литавр g (1938); Симфониетта (1948); Концерт для …орк. (1949); 6 др. произв.

…муз.: «Литании Черной Богоматери Рокамадурской» …es à la vierge noire de Rocamadour), жен. или дет. хор и …ел. анон. (1936, обр. для жен. хора, стр. орк. и литавр …Mecca G, a cappella (1937); «Засухи» (Sécheresses), канта…р и орк., сл. Э. Джеймса (1937); 4 покаянных мотета …motets pour un temps de pénitence), a cappella (1938–39); …человеческий» (Figure humaine), кантата, 12 гол. a cap…ла. П. Элюара (1943); «Снежный вечер» (Un soir de neige), …нтата, 6 гол. a cappella, сл. его же (1944); Stabat mater, …хор и орк. (1951); 4 мотета на Рождество (Quatre motets …temps de Noël), a cappella (1952); Gloria G, сопр., хор и …(1959); 7 респонсориев на службы Темной утрени (Sept …des ténèbres), дискант, муж. и дет. хоры, орк. (1962); др. …ые и светские хоры.

…вок. муз.: 7 произв. для гол. с инстр. анс., в т. ч. «Негри…ская рапсодия» (Rapsodie nègre), бар., фл., клар., фп. и стр. …ет, сл. «Макоко Кангуру» (1917, 2/1933), «Зверинец» (Le …ire), 6 стихотв. Г. Аполлинера, гол., фл., клар., фаг. и стр. …ет (1919), «Кокарды» (Cocardes), 3 стихотв. Ж. Кокто, …, корнет, трбн., большой барабан, треугольник и скр. …), «Четыре стихотворения М. Жакоба» (Quatre poèmes de …acob), гол., фл., гоб., фаг., труба и скр. (1921), «Бал-мас…» (Le bal masqué), кантата, бар. или м.-сопр., гоб., клар., …орнет, фп., уд., скр. и влч., сл. Жакоба (1932); «Дама из …-Карло» (La dame de Monte Carlo), сопр. с орк., сл. Кок…61); ок. 50 произв. для 1 гол. с фп., в т. ч. «Веселые песни» …sons gaillardes), 8 стихотв. XVII в. (1925–26), «Три стихо…ения Л. Лаланн» (Trois poèmes de Louise Lalanne), сл. Апол…а (1931), «Четыре стихотворения Г. Аполлинера» (Quatre …es de Guillaume Apollinaire, 1931), «Пять стихотворений …кобa» (Cinq poèmes de Max Jacob, 1931), «Пять стихотво…й П. Элюара» (Cinq poèmes de Paul Eluard, 1935), «Такой …такая ночь» (Tel jour, telle nuit), 9 стихотв. Элюара (1936–…), «Лягушатник» (La grenouillère), сл. Аполлинера (1938), «Шу…точная помолвка» (Fiançailles pour rire), 6 стихотв. Л. де Вильморен (1939), «Банальности» (Banalités), 5 стихотв. Аполлинера (1940), «Три песни Ф. Гарсиа Лорки» (Trois chansons de F. Garcia Lorca, 1947), «Каллиграммы» (Calligrammes), 7 стихотв. Аполлинера (1948), «Прохлада и огонь» (La fraîcheur et le feu), 7 стихотв. Элюара (1950), «Короткая соломинка» (La courte paille), 7 стихотв. М. Карема (1960); «Разговор» (Colloque), сопр. и бар. с фп., сл. П. Валери (1940); «История слоненка Бабара» (L'histoire de Babar, le petit éléphant), чтец и фп., сл. Ж. де Брюноффа (1940–45).

Для фп.: свыше 30 произв., в т. ч. «Три пасторали» (Trois pastorales, 1917), Соната в 4 руки (1918, 2/1939), «Три вечных движения» (Trois mouvements perpétuels, 1918, окончат. ред. 1962), «Прогулки» (Promenades), 10 пьес (1921), «Ноктюрны» (Nocturnes), 8 пьес (1930–38), «Импровизации» (Improvisations), 15 пьес (1932–59).

Кам.-инстр. муз.: сонаты для 2 клар. (1918, 2/1945), клар. и фаг. (1922, 2/1945), влт., трубы и трбн. (1922, 2/1945); Трио для гоб., фаг. и фп. (1926); Секстет для фп. и дух. (1932–39); сонаты для скр. и фп. (1943, 2/1949), влч. и фп. (1940–48); «Элегия» (Elégie) для влт. и фп. (1957); сонаты для фл. и фп. (1957), клар. и фп. (1962), гоб. и фп. (1962); др. произв.

Лит. работы: Emmanuel Chabrier («Эмманюэль Шабрие») (Paris, 1961); Moi et mes amis (Paris, 1963, рус. пер.: Я и мои друзья [М., 1977, переизд. 2005]); Journal de mes mélodies (Paris, 1964, рус. пер.: Дневник моих песен [М., 2005]); ст. о франц. и др. комп. и о собств. творчестве; собрание бесед с К. Ростаном (Entretiens avec Claude Rostand [Paris, 1954]).

Лит.: И. Медведева. Франсис Пуленк (М., 1969); Г. Филенко, сост. Ф. Пуленк. Письма (Л., 1970); P. Bernac. Francis Poulenc: the Man and his Songs (London, 1977, франц. оригинал: Francis Poulenc et ses mélodies [Paris, 1978]); H. Hell. Francis Poulenc, musicien français (Paris, 1978); K. W. Daniel. Francis Poulenc: his Artistic Development and Musical Style (Ann Arbor, 1982); Г. Филенко. Французская музыка 1-й половины XX в. (Л., 1983); W. Mellers. Francis Poulenc (Oxford, 1993); M. Chimènes, éd. F. Poulenc. Correspondance 1910–1963 (Paris, 1994); R. Machart. Poulenc (Paris, 1995); S. Buckland, M. Chimènes, eds.: Francis Poulenc: Music, Art and Literature (Aldershot, 1999); C. B. Schmidt. Entrancing Muse. A Documented Biography of Francis Poulenc (London, 2001).

«Пульчинелла» (Pulcinella). Одноактный балет с пением *Стравинского* на либретто Леонида Мясина по мотивам итальянской комедии масок (commedia dell'arte) XVI–XVIII вв.: ревнивые женихи замышляют убить любимца их невест Пульчинеллу, но он одурачивает их и женится на своей возлюбленной Пимпинелле. Музыка «П.» создавалась с 25 сентября 1919 по 11 апреля 1920 по заказу *Дягилева*, который был заинтересован в повторении успеха своих недавних «неоклассицистских» начинаний — балетов «Насмешливые женщины» (Le donne di buon umore) на музыку сонат Д. Скарлатти в оркестровке Винченцо Томмазини (Tommasini, 1878–1950) (пост. 1917) и «Лавка чудес» на музыку вокальных и фортепианных миниатюр Россини в оркестровке *Респиги* (пост. 1919). По замыслу Дягилева, «П.» должен был быть основан на музыке Джованни Баттисты Перголези (1710–1736). Дягилев сам подобрал музыкальный материал и передал его Стравинскому, ожидая от него прежде всего «стильной оркестровки»; Стравинский же, в ряде случаев ут-

рируя акценты, обостряя ритмику, модернизируя гармонию, внес в свою работу, по его собственному выражению, «сатирический» элемент. Состав исполнителей: сопрано, тенор, бас, малый оркестр с квинтетом солирующих струнных. Продолжительность балета — ок. 40 минут. Премьера «П.» состоялась 15 мая 1920 в *Парижской опере* (дирижер *Ансерме*, хореография Мясина, сценография Пабло Пикассо). Уже после смерти Стравинского выяснилось, что из 20 вокальных и инструментальных отрывков, обработанных для «П.», перу Перголези принадлежат только 10, в т. ч. все 6 вокальных (к тому же один из них, ариетта Se tu m'ami, опубликованная в сборнике Arie antiche [«Старинные арии», 1885] как произведение Перголези, была, по-видимому, сочинена составителем этого сборника Алессандро Паризотти [Parisotti, 1853—1913]). Автором семи отрывков является Доменико Галло (Gallo, середина XVIII в.), двух — Карло Иньацио Монца (Monza, ум. 1739), одного — граф Унико Вильгельм ван Вассенар (Wassenaer, 1692—1766).

На основе музыки к «П.» Стравинский позднее создал несколько сюит: для малого оркестра в 8 частях (1922, 1-е исполнение — 22 декабря 1922, Бостон, *Бостонский СО*, дирижер *Монтё*), для скрипки и фп. в 5 частях (1925), для виолончели и фп. в 5 частях («Итальянская сюита», 1932), для скрипки и фп. в 6 частях («Итальянская сюита», 1933). Виолончельная и скрипичная «Итальянские сюиты» сочинялись в сотрудничестве с их первыми исполнителями — *Пятигорским* и *Душкиным*.

Пуссёр (Pousseur), Анри (Леон Мари Терез) (23.6.1929, Мальмеди, — 6.3.2009, Брюссель). Бельгийский композитор. Учился в консерваториях Льежа (1947—52) и Брюсселя (1952—53). На творческое становление П. существенно повлияло его знакомство с *Булезом* (1951) и *Штокхаузеном* (1953); пробуя свои силы в технике многопараметрового *сериализма* и *пуантилизма* (Prospection для 3 фп., настроенных в отношении 1/6 тона друг к другу, 1952—53, Квинтет памяти *Веберна* для кларнета, бас-кларнета и фп. трио, 1955), в электронной музыке (Seismogrammes, 1954, Scambi [«Обмены»], 1957) и «мобильной» разновидности *алеаторики* (Mobile для 2 фп., 1957—58), он добросовестно шел по следам этих лидеров молодого европейского *авангарда*. Более радикальным опытом П. в области алеаторики явился «Респонсорий» (Répons) для флейты, арфы, 2 фп., ударных, скрипки и виолончели (1960). Чтобы оправдать этот свой опыт во мнении не готовой к его восприятию концертной публики, П. через несколько лет после премьеры, в 1965, добавил к нему комментарий, написанный французским писателем, мастером экспериментальной прозы Мишелем Бютором (Butor, p. 1926). В сотрудничестве с Бютором осуществлены и многие другие работы П., самая известная из которых — «Ваш Фауст» (Votre Faust, 1-е исполнение 1968, Буффало). Сюжет этой «вариабельной фантазии в жанре оперы» для 4 певцов, 5 актеров, 12 инструменталистов и магнитофона — работа молодого композитора по имени Анри над оперой о Фаусте. По ходу второй половины спектакля публика решает, в каком направлении должно развиваться действие, т. е. представляемый на сцене процесс сочинения оперы может идти по-разному. Соответственно музыкальное произведение выступает не как законченное целое, а как нечто бесконечно изменчивое и поддающееся исправлению. «Ваш Фауст» дал начало целому ряду «производных», которые могут исполняться отдельно; таковы «Отражение „Вашего Фауста"» (Echos de Votre Faust) для фп. и сопрано ad libitum (1964), «Игра отражений „Вашего Фауста"» (Jeu de miroirs de Votre Faust) для фп. и магнитофона (1966), «Эхо „Вашего Фауста"» (Echos de Votre Faust) для меццо-сопрано, флейты, фп. и виолончели на слова Бютора и Ф. Вийона (1967—69), «Парад „Вашего Фауста"» (Parade de Votre Faust) для оркестра (1974). В своих теоретических работах 1960-х П. много рассуждал о периодичности (в самом широком понимании) как важнейшем принципе структурной организации музыки и указывал на необходимость перейти от чрезмерно строгих ограничений сериализма к открытому, допускающему совмещение различных стилей, диалогу с историческим прошлым музыки. На практике это свелось к выработке эклектической манеры письма, в рамках которой, по выражению П., «Монтеверди рифмуется с Веберном» (а также с другими феноменами истории музыки вплоть до *джаза* и *рок-музыки*) на основе предварительно разработанных умозрительных схем. Со временем П. занялся созданием *коллажей*, комбинированием всевозможных диалорных идиом и «пересочинением» классических сов; характерна оркестровая партитура «Ночь (или провидческая бессонница г-на Гольдберга) des nuits [ou la voyante insomnie de Mr Goldberg] «Гольдберг-вариациям» Баха (1985).

В период своей наибольшей известности, между и 1970, П. преподавал в *Дармштадте*, Кёльне, Буффало. Затем он вернулся в Бельгию, где преп и возглавлял консерваторию в Льеже; в 1985— водил формированием Института музыкальной гики в Париже.

Его сын Дени П. (р. 1958) — композитор. Дочь анна П. (р. 1961) — певица, актриса, режиссер.

Лит.: Henri Pousseur // Musik-Konzepte, 69 (1990).

«Пустыни» (Déserts). Произведение *Вареза* для 14 вых (2.0.2.0. — 2.3.3.2), ударных (46 инструмент полнителей), фп. без крышки, используемого точник резонанса, и магнитофона ad libitum. ок. 1950, завершено в 1954. Инструментальная «П.» длится ок. 16 минут и выдержана в характе Вареза фрагментарной форме, со сжатыми мо время от времени «всплывающими» изнутри по мической фактуры; от большинства более ран титур Вареза «П.» отличаются исключительной стью мотивов (2—3 звука) и относительной ра ностью фактуры. При исполнении инструмент части предусмотрена возможность трех прибли но трехминутных перерывов, занятых интерпол того, что Варез назвал «организованным шум профильтрованных и смикшированных записей ских и уличных шумов (подготовка фонограм была завершена в электроакустической лабор Французского радио при содействии основопо ков *конкретной музыки* П. *Шеффера* и *Анри*). В

с этими вставками длится ок. 25 минут. «Организованный шум» вносит элемент стихийной агрессивности, контрастирующий с разреженным («пустынным») звуковым пространством инструментального слоя. Имея в виду эмоциональную действенность этого контраста, Стравинский сравнил «П.» с «Герникой» Пикассо. Первое исполнение «П.» (с «организованным шумом») состоялось 2 декабря 1954 в парижском Театре Елисейских полей (Нац. оркестр Французского радио и ТВ, дирижер Хенкен) и вызвало враждебную реакцию публики; по некоторым отзывам, поднявшийся в зале скандал превзошел даже то, что некогда происходило в этом же зале на премьере «*Весны священной*» Стравинского.

«Руководитель по оркестру для молодежи: вариации и фуга на тему Генри Пёрселла» (The Young Person's Guide to the Orchestra: Variations and Fugue on a Theme of Henry Purcell). Цикл *Бриттена* соч. 34 для симфонического оркестра, написан в декабре 1945 по заказу Британского Министерства просвещения для учебного фильма об оркестровых инструментах. Темой служит инструментальная пьеса (рондо) Пёрселла из музыки к драме А. Бена (Behn) «Абделазар, или Месть мавра» (Abdelazar, or the Moor's Revenge, 1695). В интерпретации тема излагается вначале полным оркестром, затем отдельными группами (деревянными, медными, струнными и ударными). В вариациях происходит знакомство с семействами (вариации 1—4 предназначены для деревянных духовых от флейт к фаготам, 5—8 для струнных от скрипок к контрабасам, 9 для арфы, 10—12 для медных от валторн к тромбону и тубе, 13 для ударных), в фуге все группы объединяются. Словесный комментарий (ad libitum) написал режиссер Бриттена Эрик Крозье (Crozier). Первое исполнение — 15 октября 1946, Ливерпуль, Ливерпульский ФО, дирижер и чтец Малколм Сарджент (Sargent, 1895—1967); фильм вышел на экраны в ноябре. Продолжительность музыки — ок. 17 минут.

Пуччини (Puccini), Джакомо (Антонио Доменико Микеле Секондо Мария) (22.12.1858, Лукка, — 29.11.1924, Брюссель). Итальянский композитор. Происходил из семьи с давними музыкальными традициями (его предки до пятого колена были церковными композиторами). С 14 лет служил органистом базилики св. Мартина церкви Сан-Микеле в Лукке, играл и в других церквях. В 1876 под впечатлением от спектакля «Аиды» Верди в Пизе решил стать оперным композитором. В 1880—1883 учился в Миланской консерватории, в т. ч. у известных композиторов Антонио Баццини (Bazzini, 1818—1897) и Амилькаре Понкьелли (Ponchielli, 1834—1886). Еще будучи студентом принял участие в конкурсе на одноактную оперу. Хотя П. и его либреттист Фердинандо Фонтана не стали победителями, их опера «Виллисы» (мистический сюжет, сходный с сюжетом балета Адана «Жизель») обратила на себя внимание ведущего итальянского нотоиздателя Джулио Рикорди (Ricordi, 1840—1912), который организовал ее постановку в Миланском театре Верме (1884). «Виллисы» принесли успех и положили начало его многолетнему сотрудничеству с издательством Рикорди. По заказу Рикорди П. и Фонтана сочинили оперу «Эдгар» (по драматической поэме А. де Мюссе «Чаша и уста»), премьера которой в миланском театре *Ла Скала* (1889) была встречена холодно, в основном из-за неудачного либретто.

Сюжет для своей следующей оперы «Манон Леско» (1893), по знаменитому роману французского литератора XVIII в. аббата Прево, П. выбрал самостоятельно, не опасаясь конкуренции со стороны популярной «Манон» Жюля Массне (1884). Восторженно принятая итальянской публикой, «Манон Леско» очень скоро сделала имя П. известным всей Европе. Сравнивая свое детище с произведением Массне, П. говорил: «Его Манон — француженка, это пудра и менуэт; моя итальянка, то есть страсть и отчаяние». Для выражения страсти и отчаяния, нежности, пафоса и других сильных чувств П. нашел оригинальный, легко узнаваемый стиль, в рамках которого широкая напевная мелодия и интенсивное бельканто сочетаются с использованием лейтмотивов, четкой тематической работой, хроматизированной позднеромантической гармонией и изобретательным, пышным и вместе с тем утонченным оркестровым письмом; общая атмосфера действия обрисовывается с первых же тактов немногими энергичными штрихами.

В создании либретто «Манон Леско» участвовали литераторы Луиджи Иллика (Illica, 1857—1919) и Джузеппе Джакоза (Giacosa, 1847—1906), ставшие либреттистами трех следующих, безусловно лучших опер П. — «Богемы» (1896), «Тоски» (1900) и «*Мадам Баттерфлай*» (1904). Первую из них (по роману французского писателя Анри Мюрже из жизни монмартрской артистической бедноты) часто относят к т. н. веризму — «реалистическому» ответвлению итальянской оперы конца XIX в., — однако подлинно веристским в ней является только сюжет. По сравнению с классическими образцами веризма (такими, как «Паяцы» *Леонкавалло* и «Сельская честь» *Масканьи*) «Богема» выполнена значительно более тонкими и разнообразными средствами. Влияние «Фальстафа» Верди, поставленного в 1893, сказалось в таких особенностях оперы, как сочетание чувствительности и юмора, плавность переходов между кантиленой и речитативом, преобладание непринужденно разворачивающихся диалогов над эффектными сольными номерами, изысканный гармонический и оркестровый колорит. Массовая сцена 2-го акта «Богемы» с ее острыми неметрическими акцентами, параллельными трезвучиями и смелыми, вплоть до полиметрии, наложениями разнородных фактурных слоев при изображении уличной толпы предвосхищает картину ярмарочного гуляния в «*Петрушке*» Стравинского.

В «Тоске» (по пьесе французского драматурга Викторьена Сарду) П. дал выдающийся образец традиционной мелодраматической оперы «большого стиля». Гибкий ариозный стиль, найденный в «Манон Леско» и «Богеме», обогатился здесь сильными, яркими драматическими акцентами; по интенсивности развития музыкальных идей, симфонической насыщенности оркестровой ткани и мастерству лаконичной обрисовки напряженных психологических ситуаций «Тоска» почти не имеет себе равных среди итальянских опер, уступая, возможно, только «Отелло» Верди. Если несколько непривычная «Богема» поначалу была встречена итальян-

ской публикой скорее прохладно, то успех «Тоски» оказался мгновенным и триумфальным.

«Мадам Баттерфлай», написанная по одноименной драме модного американского драматурга Дэвида Беласко, — первый опыт П. в области ориентализма. Работая над оперой, П. изучал японскую музыку и включил в партитуру ряд подлинных мелодий из доступных источников; экзотический колорит подчеркивается элементами модальной гармонии (отдельные обороты ассоциируются со стилем *Дебюсси*) и широким использованием металлофонов. П. считал «Мадам Баттерфлай» своим самым оригинальным творением, но ее сценическая жизнь началась с провала: в феврале 1904 публика театра Ла Скала, подстрекаемая завистниками композитора, устроила на премьере скандал. Три месяца спустя в Брешии успешно прошла премьера переработанной версии оперы. Незадолго до этого П. оформил брак с Эльвирой Джеминьяни (Gemignani), еще в 1886 родившей ему сына. В 1909 служанка семьи П., обвиненная Эльвирой в связи с ее мужем, покончила с собой, что привело к громкому судебному разбирательству. Инцидент глубоко подействовал на П., чья творческая активность с этого времени заметно снизилась.

Написанная для *Метрополитен-опера* «Девушка с Запада» (1910) основана на пьесе Беласко из жизни американских золотоискателей и авантюристов. В ее гармоническом языке ощущается еще более сильное, чем прежде, влияние Дебюсси, а в оркестровке — *Штрауса*. Однако «Девушке с Запада» недостает темперамента и мелодического обаяния; очевидно, поэтому она не стала популярной. В совершенно ином роде — другая малоизвестная опера зрелого П., «Ласточка», заказанная в 1913 венским Карлстеатром и повествующая о любви роскошной парижской куртизанки и добропорядочного молодого провинциала. Здесь П. балансирует на грани оперетточной легковесности (в отличие от «Травиаты», «Ласточка» не имеет трагической развязки) и делает это с несомненным изяществом и шармом. Партитура, отмеченная явным влиянием *«Кавалера розы»* Штрауса, насыщена танцевальными ритмами, причем наряду с венским вальсом П. стилизует современные танцы, импортированные из Нового Света, — *фокстрот*, уанстеп, *танго*.

Второй работой П. для Метрополитен-опера стал *«Триптих»* (1918) — цикл одноактных опер, построенный по схеме парижского гран-гиньоля (спектакля театра марионеток): за страшным кровавым эпизодом («Плащ») следует сентиментальная драма («Сестра Анджелика»), а затем комедия-фарс («Джанни Скикки»). Последняя оказалась самой жизнеспособной частью «Триптиха», она часто исполняется отдельно. Принимаясь на седьмом десятке за сочинение оперы *«Турандот»*, П. намеревался «вступить на новый путь». Классическая пьеса Карло Гоцци давала ему весьма широкие возможности для сочетания сказочно-экзотической атмосферы, живых, полнокровных характеров и гротескных моментов. «Турандот» трудно назвать безусловной удачей: оперу портят некоторая передозировка сантиментов и пафоса, схематизм музыкальных характеристик, однообразие ритмики, иллюстративная «китайщина» (в «Мадам Баттерфлай» японский элемент был стилизован заметно тоньше и изящнее). Тем не м согласно распространенному мнению, «Турандо ла бы стать вершиной творчества П., если бы см ная болезнь не помешала композитору завершит умер после операции по удалению опухоли горт пев довести работу до середины 3-го акта и остав разрозненные наброски финала. Опера чаще все вится в редакции Франко Альфано (Alfano, 1875— другую концовку сочинил *Берио* (2001).

П. — последний великий представитель мно вой итальянской оперной традиции. Принято с что по богатству музыкального содержания его уступают лучшим произведениям Вагнера, Вер же Штрауса; проникновенное бельканто его по нейших арий и душераздирающая патетика его н наций нередко пренебрежительно квалифиц как *китч*. Однако если отвлечься от этого самог доступного, внешнего слоя его творчества, стан что П. отнюдь не был простым поставщиком не зательного продукта для массового потребле ким показателям высшего композиторского м ва, как владение разнообразными оркестровы ками и искусство создания богатого симфон фона, изощренность формальных решений, э тематического материала, умение гибко вар темпоритм, он ничуть не уступал более интелле ным и «прогрессивным» оперным композитор времени.

Оперы: «Виллисы» (Le villi), драм. легенда в 2 либр. Ф. Фонтаны по А. Карру (1884, Милан, 2[в 2 акт Турин); «Эдгар» (Edgar), лирич. драма в 4 актах, либ по А. де Мюссе (1889, Милан, окончат. ред. в 3 актах энос-Айрес); «Манон Леско» (Manon Lescaut), лири 4 актах, либр. Д. Оливы и Л. Иллики (при участии Ле ло, М. Прати и Дж. Джакозы) по аббату Прево (1893, «Богема» (La bohème), в 4 актах, либр. Иллики и Дж А. Мюрже (1896, Турин); «Тоска» (Tosca), в 3 актах, же по В. Сарду (1900, Рим); «Мадам Баттерфлай» Butterfly), японская трагедия в 2 актах, либр. их же по ско (1904, Милан, окончат. ред. в 3 актах 1906, Пар вушка с Запада» (La fanciulla del West), в 3 актах, ли винини и К. Дзангарини по Беласко (1910, Нью-Йор точка» (La rondine), лирич. комедия в 3 актах, либр. ми по А. Вильнеру и Г. Райхерту (1917, Монте-Карл тих» (Il trittico), одноакт. оперы «Плащ» (Il taba Адами по Д. Гольду, «Сестра Анджелика» (Suor Angel Дж. Форцано, «Джанни Скикки» (Gianni Schicchi), же по Данте (1918, Нью-Йорк); «Турандот» (Turando драма в 3 актах, либр. Адами и Р. Симони по К. Гоц леру (1921—24, неоконч., завершена Франко Альф 1926, Милан).

Др. вок. произв.: Месса As (1880); мотеты, кантаты

Инстр. муз.: пьесы для орк. и для фп., кам.-инстр. т. ч. «Хризантемы» (Crisantemi) для стр. квартета (18

Лит.: И. Нестьев. Дж. Пуччини. Очерк жизни и т (М., 1966); C. Casini. Giacomo Puccini (Torino, 1978); шева. Пуччини и его современники (М., 1980); J. L. D Puccini the Thinker: the Composer's Intellectual and Development (New York, 1987); M. Girardi. Puccini l'opera (Rome, 1989); D. Schickling. Giacomo Puccini (Stuttgart, 1992); S. Puccini, W. Weaver, eds. The Pucci

(New York and London, 1994); W. Wilson. Giacomo Puccini ...don, 1997).

...ннер (Pfitzner), Ганс (Эрих) (5.5.1869, Москва, — ...5.1949, Зальцбург). Немецкий композитор, дирижер, ...рный режиссер. Его отец, оркестровый скрипач, не...рое время работал в Москве, а в 1872 стал концерт...стером оперного оркестра во Франкфурте-на-Май... В 1886—90 П. учился в авторитетной франкфуртской ...серватории Хоха (Hoch-Konservatorium), в т. ч. ком...иции у убежденного «брамсианца» Ивана Кнорра ...орг, 1853—1916). По окончании консерватории пре...вал и работал дирижером в Майнце, затем в Берли... (1897—1907). К этому периоду относятся первые две ...ры П., «Бедный Генрих» и «Роза из сада любви», — ...кдалые образцы немецкой легендарно-романтиче... оперы в традициях Вебера, Маршнера, Шумана и ...него Вагнера. С 1907 по 1918 П. возглавлял консер...торию, симфонический оркестр и оперный театр в ...сбурге. Его основным достижением этих лет стала ...а *«Палестрина»*. Центральная коллизия оперы — ...воречие между требованиями рассудочной, бли...кой современности и внутренней убежденностью ...я, который доверяется только вдохновению и чер... творческую силу в общении с вечным искусством ...теров прошлого; в трактовке П. сюжет из жизни цер...ого композитора XVI в. приобретает автобиогра...ческий подтекст. Опера выдержана в традициях мно...овной вагнеровской драмы с системой лейтмоти..., фрагментарной музыкальной тканью и преобла...им речитативно-ариозным складом вокальных ...ий. В гармоническом языке подчеркнут контраст ...у напряженной хроматической и мягкой, благо...ной диатонической идиомами: первая ассоцирует ...с драматизмом реальной жизни, вторая — с творче... и духовными прозрениями главного героя.

...сле поражения Германии в 1-й мировой войне и ...соединения Эльзаса к Франции П. переехал в Мюн..., где развернул весьма активную деятельность на ни...музыкальной публицистики, преподавал компози... в Баварской академии музыки, а в 1929 стал дири...ом *Баварской гос. оперы*. Приверженец традицион...немецких ценностей, П. считал всю современную ...музыку упадочной и отстаивал идеалы немецкого ...нтизма как в полемике с *Бузони*, *Бергом*, *Беккером* и ...ими оппонентами, так и в творчестве, прежде всего ...нтабных кантатах «О немецкой душе» и «Темное ...ство». В Веймарской республике его обращенное в ...лое («сумеречное», по зафиксированной Т. *Ман*-самохарактеристике П.), глубокомысленное искус... не привлекало к себе особого общественного инте..., но и нацисты, пришедшие к власти в 1933, не объ...или П. «величайшим немецким композитором наших ...», каковым он сам себя считал. В 1934 он (формаль... — по возрасту) был уволен из Баварской академии ...ки. Хотя П. начал свою кампанию против «интер...ционалистически-большевистской подрывной рабо...реев» в искусстве задолго до Гитлера и Геббельса, ...гическая юдофобия нацистов усугубила его недо...ство новым режимом. П. продолжал сочинять до ...а жизни, постоянно сетуя на то, что его несправед...ливо обделили и злонамеренно отодвинули на обочину культурной жизни. Значение П. в истории музыки XX в. определяется прежде всего оперой «Палестрина», кантатами и вокальными миниатюрами; оживлению интереса к творчеству П. в 1960—70-х способствовали инициативы таких музыкантов, как Р. *Кубелик*, *Завалliш*, *Фишер-Дискау*.

Оперы: «Бедный Генрих» (Der arme Heinrich), муз. драма в 3 актах, либр. Дж. Груна и П. по Гартману фон Ауэ (1891—93, пост. 1895, Майнц); «Роза из сада любви» (Die Rose vom Liebesgarten), романтическая опера в 2 актах с прологом и эпилогом, либр. Груна (1897—1900, пост. 1901, Эльберфельд); «Эльф Христов» (Das Christ-Elflein), зингшпиль в 2 актах (на осн. муз. к пьесе И. фон Штах, 1906, Мюнхен, пост. в виде оперы 1917, Дрезден); «Палестрина» (Palestrina), муз. легенда в 3 актах, либр. П. (1911—15, пост. 1917, Мюнхен); «Сердце» (Das Herz), муз. драма в 3 актах, либр. Г. Манер-Монса и П. (1931, Берлин и Мюнхен).

Муз. к спект.: «Хайльброннская кошечка» (Das Käthchen von Heilbronn) по Г. фон Клейсту (1905, Берлин); 2 др. партитуры.

Для хора с солистами, орк. и орг.: «О немецкой душе» (Von deutscher Seele), романтич. кантата, сл. Й. фон Эйхендорфа (1921); «Темное царство» (Das dunkle Reich), хор. фантазия, сл. Микеланджело, Гёте, К. Ф. Майера и Р. Демеля (1929); Кантата, сл. Гёте (1949, неоконч.).

Др. вок. муз.: 3 произв. для баса с орк.; ок. 100 песен для гол. с фп.; хоры.

Орк. муз.: Фп. концерт Es (1922); Скр. концерт h (1923); Симфония cis (1932, обр. 2-го стр. квартета); 1-й влч. концерт G (1935); Дуэт для скр., влч. и мал. орк. (1937); Маленькая симфония G (1939); «Элегия и хороводный танец» (Elegie und Reigen, 1940); Симфония C (1940); 2-й влч. концерт a (1944); Фантазия (1947).

Др. инстр. муз.: Соната для влч. и фп. f (1890); Фп. трио F (1896); 1-й стр. квартет D (1903); Квинтет для фп. и стр. C (1908); Соната для скр. и фп. e (1918); 2-й стр. квартет cis (1925); 5 пьес для фп. (1941); 3-й стр. квартет c (1942); 6 этюдов для фп. (1943); Секстет для клар., фп., скр., альта, влч. и кб. g (1945).

Лит. работы: Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz («Новая эстетика музыкальной импотенции») (München, 1920); Gesammelte Schriften («Избранное») (Augsburg, 1926—29); Über musikalische Inspiration («О музыкальном вдохновении») (Berlin, 1940); W. Abendroth, Hrsg. Reden—Schriften—Briefe («Речи, труды, письма») (Berlin, 1955).

Лит.: Th. Mann. Betrachtungen eines Unpolitischen (Berlin, 1918); L. Schrott. Die Persönlichkeit Hans Pfitzners (Freiburg und Zürich, 1959); R. Ermen. Musik als Einfall: H. Pfitzners Position im ästhetischen Diskurs nach Wagner (Aachen, 1986); J. Williamson. The Music of Hans Pfitzner (Oxford, 1992); M. H. Kater. Composers of the Nazi Era: Eight Portraits (New York, 2000); Х. Стрекаловская. Арнольд *Шёнберг* и Ганс Пфиннер // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра (М., 2002).

Пьерне (Pierné), (Анри Констан) Габриэль (16.8.1863, Мец, — 17.7.1937, Плужан). Французский композитор и дирижер. Учился в Парижской консерватории, в т. ч. у С. Франка (орган) и Ж. Массне (композиция). В 1882 удостоился Римской премии. В 1890 стал преемником Франка на посту органиста парижской церкви св. Кло-

тильды (служил до 1898). С 1903 дирижировал парижским оркестром Концерты Колонна (Concerts Colonne, по имени основателя и первого руководителя Эдуара Колонна, 1838—1910), а в 1910—33 возглавлял его. Владел обширным репертуаром; первым исполнил ряд произведений современных французских композиторов, в т. ч. *Дебюсси, Русселя, Равеля* и *Шмитта*. Дирижировал спектаклями *Русских балетов* Дягилева (провел премьеру балета Стравинского *«Жар-птица»*, 1910). Сочинял музыку всевозможных жанров, в т. ч. комические оперы и балеты в традициях Делиба и Массне и духовные оратории, продолжающие линию Франка и его школы. Самая популярная пьеса П. — «Марш маленьких фавнов» (Marche des petits faunes) из балета «Цидализа и козлоногий» (Cydalise et le chèvrepied, 1923). В 1924 П. был избран членом Института Франции.

«Пьесы в форме груши» — см. *«Три пьесы в форме груши»*.

Пьяццолла (Piazzolla), Астор (Панталеон) (11.3.1921, Мар-дель-Плата, — 4.7.1992, Буэнос-Айрес). Аргентинский композитор. С детства виртуозно играл на бандонеоне — популярной в Латинской Америке разновидности кнопочного аккордеона. Получил солидное музыкальное образование: учился в Буэнос-Айресе у *Хинастеры*, совершенствовался в Париже у *Буланже*. Сочинил ряд партитур в крупных академических формах, но остался в истории прежде всего как автор многочисленных (по-видимому, не менее 2000) *танго*. Считается реформатором жанра, поскольку обогатил традиционное аргентинское танго элементами, заимствованными из практики джаза и из академической музыки: пьесы П. часто инструментованы для ансамблей, включающих джазовые инструменты (например, саксофон и электрогитару), для достаточно изысканных камерных составов и для оркестра, содержат непривычно диссонантные и хроматизированные обороты, полифонические наложения и т. п. В 1955—74 П. выступал в Буэнос-Айресе во главе собственных коллективов, в т. ч. квинтета Nuevo Tango (Новое танго), состоявшего из бандонеона, скрипки, фп., электрогитары и контрабаса, затем перебрался в Европу, последние годы жил преимущественно в Париже. Популяризации творчества П. на склоне его лет способствовали *Кронос-квартет* и *Кремер*. Со временем танго П. вошли в репертуар многих серьезных исполнителей в качестве излюбленного материала для «бисов» и приманки для публики, недостаточно искушенной в высокой классике. Самая известная из более масштабных работ П. — насыщенный аргентинскими танцевальными ритмами Концерт для бандонеона, гитары и струнного оркестра (1985).

Пярт (Pärt), Арво (р. 11.9.1935, Пайде). Эстонский композитор. В 1963 окончил Таллинскую консерваторию по классу композиции ведущего композитора и педагога Хейно Эллера (Eller, 1887—1970). В 1957—67 работал звукорежиссером Эстонского радио. В 1962 удостоился всесоюзной премии за детскую кантату «Наш сад» и ораторию «Поступь мира». На рубеже 1950—60-х обратился к *серийной технике* («Некролог», Perpetuum mobile, 1-я симфония), которую позднее стал соединять с *коллажем* (2-я симфония, Pro et contra, Credo). В произведениях «смешанного», серийно-коллажного типа сочетание «авангардной» фактуры с цитатами из классики (Чайковского во 2-й симфонии, Баха в Credo) и традиционными барочными формулами иллюстрировало конфликт полярных начал — агрессивно-суетного, трагического и умиротворенного, возвышенного, утонченного. С начала 1970-х активно занимался изучением старинной музыки и до 1976 сочинял мало. Знакомство с григорианским пением и со средневековой полифонией определило направленность творческой эволюции П.; сдвиг в сторону диатоники, *модальности* и созвучия был ознаменован 3-й симфонией, полифоническое письмо которой ассоциируется с контрапунктом строгого стиля. В середине 1970-х П. пришел к новому стилю, основанному на взаимодействии двух простейших элементов — трезвучия и диатонической гаммы. Он назвал его tintinnabuli (лат. «колокольчики») и охарактеризовал как «бегство в добровольную бедность». В простейшем случае фактура складывается из двух голосов: движения по тонам мажорного или (чаще) минорного трезвучия (tintinnabuli-фигурации) и поступенного движения от центрального тона и по направлению к нему. Фактура может быть более насыщенной и гибкой, существенно бóльшим числом взаимодействующих голосов (голосов); поступенные ходы и ходы по тонам трезвучия могут чередоваться в рамках одного слоя. Отношения слоев организуются согласно весьма строгим, рационально систематизированным правилам; хроматические альтерации, как правило, не допускаются (впрочем, временем П. стал относиться к ним терпимее: в сравнительно недавних опусах [«Восток и Запад», Fratres, Mentate] альтерированные интервалы служат созданию ориентального колорита). Избегаются также быстрые темпы и сложная полиритмия. Структура на макроуровне членения формы, равно как и на уровне микроструктуры произведения, определяется синтаксисом и просодией словесного текста и/или некоторой изначально заданной числовой моделью. Одно из своих первых произведений, созданных с использованием техники tintinnabuli, П. многозначительно озаглавил Tabula rasa («Чистая доска»): первая часть этого двухчастного двойного концерта, Ludus («Игра»), еще содержит отголоски «авангардной» резкости, тогда как вторая, Silentium («Умолвие»), принадлежит новому стилю. Как Tabula rasa, так и другие ранние произведения стиля tintinnabuli — Arbos («Древо»), Fratres («Братья» [монахи]), Summa (текст Credo католической мессы), «Песнь памяти Бенджамина *Бриттена*» — принесли П. мировую известность и исполняются весьма широко, в т. ч. в последних авторских редакциях. В 1980 П. эмигрировал из СССР и вскоре поселился в Западном Берлине. Стиль tintinnabuli был развит им в многочисленных произведениях, по преимуществу вокальных (с текстами на церковнославянском, немецком, английском, латинском, французском, испанском), проникнутых сосредоточенным и возвышенным религиозным духом. К числу самых обширных принадлежат «*Страсти* по Иоанну», Te Deum для 3 хоров, фп. и струнных, Stabat mater для вокального и струнного трио, Miserere для со

струментов, «Берлинская месса» для хора с органом со струнными, *«Канон покаянен»*.

В следующий ниже список не вошли произведения (в т. ч. опубликованные и исполненные — например, ора... «Поступь мира»), которые П. исключил из своего ...ога. Не учтены также исходные (впоследствии из...енные) названия и некоторые переработанные вер... отдельных опусов. Знаком тире отделены даты за...ения различных редакций одного и того же произ...ения.

Для вок. анс. или хора (в т. ч. с солистами) a cappella: Solfeggio, ... (1964—96); Summa, текст Credo (1977—96); «Силлаби... месса» (Missa syllabica, 1977—96); 2 славянских псалма ... и 131) (1984); 7 антифонов к Magnificat (1988); Magnificat ...); «Ныне к вам прибегаю» (1989—97, включено в «Канон ...нен»); «Богородице Дево» (1990); «И один из фарисе... (And One of the Pharisees...), 3 гол., Лк. 7 (1992); «Я есмь ...ное вино» (I am the True Vine), Ин. 15 (1996); «После по... (Dopo la vittoria, 1996—97); «Канон покаянен» (1997, ...ает «Ныне к вам прибегаю», 1989); «По́дать Кесарю» ...e to Caesar), Мф. 22 (1997); «Женщина с алавастровым ...ом» (The Woman with the Alabaster Box), Мф. 26 (1997); ...on (1998); «Двое молящихся» (Zwei Beter), жен. хор, Лк. ...98); «И был, как думали, сын...» (Which was the son of...), ...(2000); Nunc dimittis, Лк. 2 (2001); «Мир тебе, Иерусалим» ...e upon you, Jerusalem), Псалом 122, жен. хор (2002); «Пре... Богородица» (Most Holy Mother of God, 2003).

Для пения с сопров.: «Наш сад» (Meie aed), дет. хор и орк., сл. ...да (1959); Credo, хор, фп. и орк. (1968); «На реках вави... ...» (An den Wassern zu Babel...), Псалом 137, хор и ...тр. или орг. (1976—84—94); «Сара было 90 лет» (Sarah was ...rs Old), 3 гол., уд., орг., без сл. (1976); «Силлабическая ... (Missa syllabica, 1977—96, ред. для 4 гол. или хора с орг.); ...profundis, Псалом 129, муж. хор, уд. ad lib, орг. (1977—80); ...e Domino, Псалом 95, 4 гол. или хор с орг. (1977—96); ...сти по Иоанну» (Passio Domini nostri Jesu Christi secun... Joannem), бас, тен., 4 гол., хор, гоб., фаг., скр., влч. и орг. ...: Es sang vor langen Jahren, мотет, к.-а или к.-тен., скр. и ..., сл. К. Брентано (1984); «Песнь паломничества» (Ein ...hrtslied), Псалом 121, тен. или бар. и стр. квартет (1984— ...рсия для муж. хора и стр. орк. 2001); Te Deum, 3 хора, фп., ...мп. (1984—85—92); Stabat mater, сопр., к.-а., тен., стр. (1985); Miserere, 5 гол., хор, 10 инстр., орг. (1989—92); ...енства» (The Beatitudes), 4 гол. или хор с орг. (1990—91); ...инская месса» (Berliner Messe), 4 гол. или хор с орг. или (1990—91—97); Statuit ei Dominus («Стоящие в доме Гос...»), 2 хора и 2 орг. (1990); Beatus Petronius («Блаженный ...ний»), 2 хора и 2 орг. (1990); Литания (молитвы св. Ио... Златоуста на каждый час дня и ночи) (Litany [Prayers of St Chrysostom for Each Hour of the Day and Night]), 4 гол., хор, (1994—96); «Как лань жаждущая» (Como cierva sedienta), ... или жен. хор и орк., сл. из Пс. 42 и 43 (1998—2002); ...ь восхождения» (Cantique des degrés), хор и орк., сл. из ...21 (1999—2002); «Цецилия, римская девственница» (Ceci... ...gine romana), хор и орк. (2000—2002); «Мое сердце в го... (My Heart's in the Highlands), к.-тен. или к.-а и орг., сл. ...риса (2000); Littlemore Tractus, хор и орг., сл. Дж. Г. Нью... (2001); Salve Regina, хор и орг. (2002); 2 колыбельные, гол. ... (2002); In principio («В начале»), хор и орк. (2003); «Аббат ...» (L'abbé Agathon), сопр. и 8 влч. (2004); Da pacem Do..., хор и орк. или инстр. анс. ad lib. (2004).

Орк. муз.: Nekrolog (1960); Perpetuum mobile (1963); 1-я симфония «Полифоническая» (1963—64); «Коллаж на тему B-A-C-H», гоб., клав., фп. и стр. (1964); Pro et contra («За и против»), концерт для влч. с орк. (1966); 2-я симфония (1966); 3-я симфония (1971); «Если бы Бах разводил пчел...» (Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte...), фп., дух. квинтет, стр. (1976—84); Tabula rasa («Чистая доска»), двойной концерт, 2 скр. (или скр. и альт), подгот. фп., стр. (1977); «Песнь памяти Бенджамина Бриттена» (Cantus in memoriam Benjamin Britten), стр. и колокол (1977); Psalom, стр. (1985—91—93—95, обр. стр. квартета); Festina lente («Спеши медленно»), стр. и арфа ad lib. (1988—90); «Мой путь лежит через горы и долины» (Mein Weg hat Gipfel und Wellentäler), 14 стр. и уд. (1990—94—98, обр. произв. для орг.); Summa, стр. (1991, обр. хор. произв. 1977); «Песнь Силуана» (Silouans Song), стр. (1991); Fratres, скр., стр., уд. (1992, обр. кам. произв. 1977; версии для трбн., стр. и уд. 1993, для влч., стр. и уд. 1995, для гит., стр. и уд. 2002); «Трисвятое» (Trisagion), стр. (1992—94); Concerto Piccolo на тему B-A-C-H, труба, цимбалы, фп., стр. (1994, на осн. произв. 1964); Pari intervallo, клар., трбн. и стр. (1995, обр. произв. для 4 блокфл., 1976—80); «На реках вавилонских...» (An den Wassern zu Babel...), трбн. и кам. орк. (1995, обр. хор. произв. 1976—84—94); «Осмелюсь ли я...» (Darf ich...), скр., трубчатый колокол ad lib., стр. (1995—99); «Восток и Запад» (Orient & Occident), стр. (2000); Lamentate, фп. и орк. (2002); «Памяти Леннарта [Мери]» (Für Lennart in memoriam), стр. орк. (2006); 4-я симфония «Лос-Анджелесская» (Los Angeles), стр., арфа, литавры и уд. (2008, посвящена М. Ходорковскому).

Кам.-инстр. муз.: Квинтеттино, дух. (1964); Pari intervallo, 4 блокфл. (1976—80); Arbos, 7 или 8 блокфл. и 3 треугольника ad lib. (1977—81; версия для 8 медн. дух. и уд. 1986); Fratres, дух. и стр. квинтеты и уд. (1977; версии для скр. или альта и фп. 1980, для анс. влч. 1983, для стр. квартета 1985, для влч. и фп. 1989, для дух. октета и уд. 1990, для стр. и уд. 1991, см. тж. орк. муз.); «Зеркало в зеркале» (Spiegel im Spiegel), 1 мелодич. инстр. (альт, влч., скр., клар. или влт.) и фп. (1978); Psalom, стр. квартет (1985—91—93); Mozart-Adagio, на осн. фп. Сонаты K 280 Моцарта, фп. трио (1992—97); Summa, скр., 2 альта, влч. (1990, обр. хор. произв.; версия для стр. квартета 1991); «Песнь Силуана» (Silouans Song), влч. и фп. (2001, обр. произв. для стр. орк. 1991); Пассакалья, скр. и фп. (2003).

Для фп.: 4 легкие пьесы (1956—57); 2 сонатины (1958, 1959); Партита (1958); «Диаграммы», 2 пьесы (1964); «К Алине» (Alinale, 1976); «Вариации на выздоровление Аринушки» (1977); «Гимн великому городу» (Hymn to a Great City), 2 фп. (1984—99—2004).

Для орг.: Trivium (1976); Pari intervallo (1976—80, версия произв. для 4 блокфл.); Annum per annum (1980); «Мой путь лежит через горы и долины» (Mein Weg hat Gipfel und Wellentäler, 1990).

Лит.: С. Савенко. Musica sacra Арво Пярта // Музыка из бывшего СССР, 2 (М., 1996); P. Hillier. Arvo Pärt (Oxford, 1997); Т. Синтап. Арво Пярт — песни изгнанника // Муз. академия, 1999, 2.

Пятигорский (Piatigorsky), Григорий (Павлович) (17.4.1903, Екатеринослав, ныне Днепропетровск, — 6.8.1976, Лос-Анджелес). Американский виолончелист родом из России. В 1912 поступил в Московскую консерваторию, где учился у Альфреда Глена (1858—1927), брал уроки также у Анатолия Брандукова (1856—1930),

В 1919 стал концертмейстером виолончелей оркестра Большого театра. В 1921 бежал из Советской России через Польшу в Германию, где продолжил обучение у известного лейпцигского профессора Юлиуса Кленгеля (Klengel, 1859—1933). С 1924 по 1929 работал концертмейстером виолончелей *Берлинского ФО* под руководством *Фуртвенглера*. Уже тогда зарекомендовал себя как серьезный интерпретатор, способный извлекать из инструмента сколь угодно богатый спектр красок и оттенков; *Штраус* считал П. идеальным исполнителем психологически насыщенной сольной партии в своей симфонической поэме «Дон Кихот». В берлинские годы П. сформировал сонатный дуэт со *Шнабелем* и трио с ним же и *Флешем*. В 1929 обосновался в США. С 1949 играл в трио с *Хейфецем* и *Рубинштейном*, выступал также в ансамблях с *Мильштейном*, *Примроузом*, *Фоссом* и др. Стихией П. была сольная и камерная музыка крупных форм; для него писали известные композиторы, в т. ч. *Стравинский* («Итальянская сюита» из *«Пульчинеллы»* для виолончели с фп.), *Хиндемит* (Концерт для вио- чели с оркестром, Соната для виолончели и фп.), *тон* (Концерт для виолончели с оркестром), *Блох* и др. Преподавал, в т. ч. в филадельфийском Кё институте (1941—49) и в Университете Южной К форнии, Лос-Анджелес (с 1962); среди его учен *Майский* и видный английский виолончелист Р Уоллфиш (Wallfish, p. 1953). Значительная часть с ного и ансамблевого репертуара П. увековечена в з сях; среди самых известных — Концерт Шумана с *биролли* и *Орманди*, концерт Дворжака и «Дон К *Мюншем*, трио Чайковского и Мендельсона с Хей и Рубинштейном, сонаты Брамса с Рубинштейно чинял пьесы и транскрипции для виолончели.

Брат П. Александр Стогорский (1910—1987) — с ский виолончелист.

Автобиогр. Cellist («Виолончелист») (New York, 1965, рус. пер. в сб.: Исполнительское искусство зарубежны вып. 5 [М., 1970]).

Р

Равель (Ravel), (Жозеф) Морис (7.3.1875, Сибур, — 28.12.1937, Париж). Французский композитор. Родился в семье швейцарско-баскской семье, рос и воспитывался в Париже. В 1889—95 и 1897—1903 занимался в Парижской консерватории, в т. ч. у Шарля-Вильфрида Берио (Bériot, 1833—1914) (фп.), Андре Жедальжа (Gédalge, 1856—1926) (контрапункт) и Габриэля Форе (композиция). На творческое становление Р. существенно повлияло состоявшееся в 1893 знакомство с автором оркестровой рапсодии «Испания» и других популярных вокальных миниатюр Эммануэлем Шабрие (Chabrier, 1841—1894) и *Сати*. По-видимому, к середине 1890-х Р. окончательно утвердился в своем намерении стать композитором. Определенную известность ему принесли ранние пьесы, основанные на традиционных французских и испанских жанровых моделях, — «Две эпиграммы Клемана Маро», «Хабанера» из «Слуховых пейзажей», «Старинный менуэт» и особенно «Павана почившей инфанте». Все они продолжают французскую традицию изысканной ностальгической лирики, непревзойденными мастерами которой были Форе и Шабрие. Вместе с тем в них уже обнаруживается такая неотъемлемая черта индивидуального почерка Р., как сочетание ненавязчивых архаизмов (форшлагов, параллельных квинт, пониженной септимы в кадансах и т. п.) и подчеркнутой простоты, даже искусности мелодического (по преимуществу диатонического) письма с весьма изощренным варьированием фактуры и обострением гармонической вертикали пикантными диссонансами. Значительная часть последней музыки Р. также основана на танцевальных жанрах, преломленных во французской и в испанской традициях. Результат своей работы с жанровыми моделями Р. позднее охарактеризовал как «непроизвольное нарушение точности»; по мнению Р., именно в подобной непроизвольной неверности проявляется подлинная индивидуальность художника (тем самым Р. сформулировал суть любого оригинального, не эпигонского *неоклассицизма*).

Следующей миниатюре Р., *«Играм воды»* для фп., суждено было сыграть заметную историческую роль: от нее берет начало тот тип фортепианной фактуры, который в дальнейшем стал прочно ассоциироваться с *импрессионизмом* (широкое пространственное разведение фактурных пластов, густая педализация, обилие параллелизмов, декоративные «арабески» мелкими нотами). Хотя предвосхищения подобного фортепианного письма встречаются у Шопена и особенно у Листа («Фонтаны виллы д'Эсте»), именно «Игры воды», по-видимому, явились основным источником влияния на *Дебюсси*, адаптировавшего находки Р. в *«Эстампах»* и *«Образах»* для фп. О влиянии Дебюсси на Р., в свою очередь, свидетельствует Струнный квартет последнего, по музыкальному языку и диспозиции частей сходный с более ранним Квартетом Дебюсси, но отличающийся бо́льшим концертным, виртуозным размахом, а также более последовательным монотематизмом (влияние школы Франка и Форе, которому посвящена партитура).

В 1900—05 Р. несколько раз участвовал в конкурсе на Римскую премию — самую почетную награду для молодого композитора, выпускника Парижской консерватории, — но успеха не добился; неудачи Р. активно обсуждались в печати, а очевидная предвзятость жюри по отношению к Р. стоила должности тогдашнему ректору консерватории Теодору Дюбуа (Dubois, 1837—1924). Оставив консерваторию, Р. избрал путь свободного художника. К тому времени он был участником неформальной группы «апашей» (франц. les apaches — «головорезы»), в которую входили также *Шмитт, Виньес, Энгельбрект,* поэты Тристан Клингзор (Tristan Klingsor, собств. Леон Леклер [Leclère]) и Леон-Поль Фарг (Fargue), музыкальный критик Мишель-Димитри Кальвокоресси (Calvocoressi) и другие литераторы и деятели искусств, объединенные критическим отношением к академизму, приверженностью музыке Дебюсси и поэзии символистов, интересом к музыке и культуре России и Востока. В 1909 Р., Шмитт и *Кёклен* при поддержке Форе учредили Независимое музыкальное общество (Société Musicale Indépendante) для пропаганды современной французской музыки.

Годы с середины 1900-х до середины 1910-х оказались самыми плодотворными в жизни Р. Художник объективного склада, не предрасположенный к открытой эмоциональности, он черпал свое вдохновение в географически, хронологически и психологически отдаленных сферах — таких, как экзотический Восток (вокально-симфоническая поэма *«Шехеразада»*), Испания, куда Р. не выезжал до начала 1920-х («Утренняя серенада шута» из сборника *«Зеркала»* для фп., *«Испанская рапсодия»* для оркестра, комическая опера *«Испанский час»*), детские сказки (*«Матушка-гусыня»*), салонная культура начала XIX в. (*«Благородные и сентиментальные вальсы»*), античность (балет *«Дафнис и Хлоя»*, созданный для труппы *Дягилева*) и даже мир животных (вокальный цикл *«Естественные истории»*). Параллельно Дебюсси Р. продолжал развивать принципы музыкального импрессионизма (он даже обвинил своего старшего коллегу в присвоении некоторых его идей). Р. разделял с Дебюсси такие особенности импрессионистского письма, как широкое использование выразительных возможностей *модальности*, примат свободно разворачивающейся мелодической линии над целеустремленным гармоническим развитием, преобладание светлого колорита и чистых оркестровых красок; подобно Дебюсси, Р. питал пристрастие к тембрам флейты, арфы, засурдиненной трубы, струнных divisi. Вместе с тем Р. в большей степени, чем Дебюсси, был склонен к ясно очерченным архитектоническим формам и широкому виртуозному жесту. Разница между Р. и Дебюсси особенно отчетливо выявляется при сравнении произведений, созданных в сходном жанровом и образном ключе («Испанская рапсодия» Р. и «Иберия» Дебюсси из *«Образов»* для оркестра, «Утренняя серенада шута» Р. из «Зеркал» и «Прерванная серенада» Дебюсси из 1-й тетради *«Прелюдий»*, «Ундина» Р. из *«Ночного Гаспара»* и «Ундина» Дебюсси из 2-й тетради «Прелюдий», «Долина звонов» Р. из «Зеркал» и «Колокола сквозь листву» Дебюсси из 2-й тетради «Образов» для фп., «Три стихотворения Малларме» Р. и одноименный опус Дебюсси). Во всех перечисленных случаях музыка Р., по сравнению с музыкой Дебюсси, технически сложнее и насыщеннее разнообразными событиями. Еще одна особенность, заметно отличающая Р. от Дебюсси, — склонность сочетать гибкую мелодию с монотонно повторяющимся фоном (этот прием, опробованный в «Виселице» из «Ночного Гаспара», «Испанском часе» и др., позднее был доведен до крайности в знаменитом *«Болеро»*).

В 1913 Р. вместе со *Стравинским* работал по заказу Дягилева над новой редакцией «Хованщины» (не сохранилась или недоступна). Тогда же оба композитора под впечатлением от *«Лунного Пьеро»* Шёнберга написали по вокальному циклу для женского голоса и 9 инструментов («Три стихотворения из японской лирики» Стравинского, «Три стихотворения Малларме» Р.). С этого времени и до середины 1920-х творческая эволюция Р. и Стравинского протекала до некоторой степени параллельно — к более сухому и экономному письму, линеарности и неоклассицистской стилизации (что в случае Р. выглядело отчасти как возврат к собственным прежним стилистическим предпочтениям). Определенным поворотным пунктом для Р. стала 3-я часть (пассакалья) четырехчастного Фортепианного трио — единственного наследии Р. образец полифонических вариаций на тинатный бас. В годы 1-й мировой войны Р. почти сочинял (в 1916 он отправился добровольцем в ар где служил шофером); наметившаяся в трио тенде получила развитие в двух сонатах 1920-х — для скр и виолончели и для скрипки и фп., — которые родс ны музыке Стравинского того же периода своими ким гармониями, упругими ритмами и ориентаци исторически устоявшиеся формы. Еще более наг идея неоклассицизма реализована в фортепианной те *«Гробница Куперена»*, части которой выполне формах барочной полифонической и танцевально зыки. Давление исторического прошлого музык бенно интенсивно ощущается в хореографическо эме *«Вальс»* — апофеозе венского вальса, котор конец перерождается в своего рода пляску смерти. манный еще до войны, «Вальс» был создан в 1920 звучал как трагический реквием по веселой и без ной довоенной эпохе.

В других произведениях 1920-х Р. вновь обрат некоторым из своих прежних излюбленных те детства с его радостями и страхами воссоздан ре-феерии *«Дитя и волшебство»*, испано-цыг стихия — в скрипичной рапсодии *«Цыганка»*, о ном балете «Болеро» и более позднем вокальном *«Дон Кихот к Дульсинее»*, идеализированная экзот в *«Мадагаскарских песнях»*. Последними крупны сами Р. стали два концерта для фп. с оркестром. стный Концерт G-dur беззаботен и элегантен (мо ми для него послужили концерты Моцарта и Сен са), в одночастном Концерте для левой руки (см. *геншейн*) преобладает непривычный для Р. су тон. В позднем творчестве Р. охотно пользовал ментами *битональности* и мелодиями и ритмам ной развлекательной музыки (*блюз* в Сонате для с ки и фп., *фокстрот* в опере «Дитя и волшебство зовые мотивы в Концерте для левой руки). Виртуо универсальное оркестровое мастерство Р. прояв не только в его партитурах, изначально предна ных для оркестра (непревзойденные в своем роде цы — 2-я сюита из балета «Дафнис и Хлоя» и «Бол но и в транскрипциях собственных фортепианны и в знаменитой, осуществленной по заказу *Кусе* инструментовке «Картинок с выставки» Мусорг

В 1920-х и начале 1930-х Р. совершил несколько по Европе и Северной Америке, дирижируя с произведениями. Его творческая деятельность тилась в 1933 из-за неизлечимой болезни мозга.

Оперы (одноакт.): «Испанский час» (L'heure espagn мич. опера, текст Франк-Ноэна (1907—09, пост. 1911, П «Дитя и волшебство» (L'enfant et les sortilèges), лирич зия, либр. Колетт (1920—25, пост. 1925, Монте-Карло).

Балеты: «Дафнис и Хлоя» (Daphnis et Chloé), хорео фония в 3 частях, либр. М. Фокина и Р. по Лонгу (19 пост. 1912, Париж); «Матушка-гусыня» (Ma mère l'oye Р. (1911, на осн. одноим. цикла для фп. в 4 руки, пост. 19 риж); «Вальс» (La valse), хорсогр. поэма (1920, пост. 19 риж); «Болеро» (Boléro, 1928, Париж).

Др. произв. для орк.: «Шехеразада» (Shéhérazade), в ная увертюра (1898); «Лодка в океане» (Une barque sur l'

…, оркестровка фп. пьесы из цикла «Зеркала»); «Испанская …ния» (Rapsodie espagnole, 1908); «Павана почившей ин…» (Pavane pour une infante défunte, 1910, оркестровка фп. …); «Благородные и сентиментальные вальсы» (Valses no… et sentimentales, 1912, оркестровка фп. цикла, пост. как ба… «Аделаида, или Язык цветов» [Adelaïde, ou Le langage des …], 1912); «Утренняя серенада шута» (Alborada del gracioso, … оркестровка фп. пьесы из цикла «Зеркала»); «Гробница …рена» (Le tombeau de Couperin, 1919, оркестровка 4 час…люим. фп. цикла, пост. как балет, 1920); «Цыганка» …ne), конц. рапсодия для скр. с орк. (1924, оркестровка …з. для скр. и фп.); фанфара к коллективному балету «Ве…ницы» (L'éventail de Jeanne, 1927); «Старинный менуэт» …uet antique, 1929, оркестровка фп. пьесы); Концерт для …(левой руки) с орк. (1930); Концерт для фп. с орк. G …).

…-инстр. муз.: Соната для скр. и фп. (1897); Стр. квар… (1903); «Интродукция и allegro» (Introduction et allegro), …фл., клар., стр. квартет (1905); Фп. трио a (1914); Соната …скр. и влч. (1922); «Колыбельная на имя Габриэля Форе» …euse sur le nom de Gabriel Fauré), скр. и фп. (1922); «Цыган… (Tzigane), конц. рапсодия для скр. и фп. (1924); Соната для …и фп. g (1923—27).

…фп.: «Гротескная серенада» (Sérénade grotesque, ок. 1893); …нный менуэт» (Menuet antique, 1895); «Слуховые пейза… (Sites auriculaires), 2 пьесы для 2 фп.: «Хабанера» (Habane… «Среди колоколов» (Entre cloches) (1895—97); «Павана …ней инфанте» (Pavane pour une infante défunte, 1899); …воды» (Jeux d'eau, 1901); Сонатина (1905); «Зеркала» …rs), 5 пьес (1904—05); «Ночной Гаспар» (Gaspard de la …, 3 пьесы (1908); «Матушка-гусыня» (Ma mère l'oye), 5 пьес …руки (1908); «Менуэт на имя Гайдн» (Menuet sur le nom …dn, 1909); «Благородные и сентиментальные вальсы» …nobles et sentimentales, 1911); «В манере... Бородина» (A …nière de... Borodine, 1913); «В манере... Шабрие» (A la …re de... Chabrier, 1913); Прелюдия (1913); «Гробница Ку…на» (Le tombeau de Couperin), 6 пьес (1917); «Фронтиспис» …ispice), 2 фп. в 5 рук (1918).

…гол. с фп.: «Две эпиграммы Клемана Маро» (Deux épi…es de Clément Marot, 1895—99); «Шехеразада» (Shéhé…de, 1903, версия произв. для гол. с орк.); «Рождество игру… (Noël des jouets), сл. Р. (1905); «Пять греческих народ…песен» (Cinq mélodies populaires grecques), сл. нар., пер. …Кальвокоресси (1906); «Естественные истории» (His…turelles), 5 стихотв. Ж. Ренара (1906); «Вокализ-этюд в …хабанеры» (Vocalise-étude en forme de habanera, 1907); …ные песни» (Chants populaires), 7 песен разных народов …); «Две еврейские песни» (Deux mélodies hébraïques, 1914); …ар к своей душе» (Ronsard à son âme), сл. П. Ронсара …); «Дон Кихот к Дульсинее» (Don Quichotte à Dulcinée), …сни, версия произв. для бар. с орк. (1933); др. романсы и …

…гол. с орк. или инстр. анс.: кантаты, представленные на …кание Римской премии (1901, 1902, 1903); «Шехеразада» …érazade), 3 стихотв. Тристана Клингзора, м.-сопр. и орк. …); «Три стихотворения Малларме» (Trois poèmes de Mal…é), гол., фл.-пикк., фл., клар., бас-клар., фп., стр. квартет …); «Мадагаскарские песни» (Chansons madécasses), 3 пес… гол., фл., влч., фп., сл. Э. Парни (1926); «Дон Кихот к …льсинее» (Don Quichotte à Dulcinée), 3 песни, бар. и орк., … Морана (1933); оркестровки собств. песен для гол. с фп.

Хор. муз.: 5 пьес для гол. соло, хора и орк. (1900—1905); 3 песни для хора a cappella, сл. Р. (1914—15).

Оркестровки «Картинок с выставки» Мусоргского (1922), фп. пьес Шабрие, Дебюсси и др.

Лит.: V. Jankélévitch. Maurice Ravel (Paris, 1939, 3/1995); M. Gerar, R. Chalut, éd. Ravel au miroir de ses lettres (Paris, 1956, рус. пер.: Равель в зеркале своих писем [2/Л., 1988]); R. H. Myers. Ravel: Life and Works (London, 1960); А. Альшванг. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля (М., 1963); G. Léon. Maurice Ravel (Paris, 1964); H. H. Stuckenschmidt. Maurice Ravel: Variationen über Person und Werk (Frankfurt, 1966); M. Long. Au piano avec Maurice Ravel (Paris, 1971); R. Nichols. Ravel (London, 1977); В. Смирнов. Морис Равель и его творчество (Л., 1981); J.-C. Teboul. Ravel: le langage musical dans l'oeuvre pour piano (Paris, 1987); A. Orenstein, éd. Maurice Ravel. Lettres, écrits, entretiens (Paris, 1989, англ. пер.: A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews [New York, 1990]); G. Larner. Maurice Ravel (London, 1996); D. Mawer, ed. The Cambridge Companion to Ravel (Cambridge, 2000).

Раггле (Раглс, Рагглз, Ruggles), Карл (собств. Чарлз) (Спрэг) (11.3.1876, Ист-Мэрион, Массачусетс, — 24.10.1971, Беннингтон, Вермонт). Американский композитор и живописец. Молодые годы провел в Бостоне, где получил солидное академическое музыкальное образование, работал в музыкальном издательстве, выступал с музыкально-критическими статьями и лекциями о новой европейской музыке. В 1907 переехал в г. Уайнона, шт. Миннесота, где создал СО. В 1917 обосновался в Нью-Йорке. Первые зрелые произведения Р. относятся к началу 1920-х (свои более ранние партитуры он уничтожил). Между 1922 и 1926 музыка Р. регулярно фигурировала в программах концертов Международной гильдии композиторов, которую возглавлял его близкий друг *Варез;* именно тогда Р. снискал репутацию одного из двух самых радикальных американских «ультрамодернистов» своего поколения (другим был *Айвз*, также высоко ценивший Р. и друживший с ним). «Модернизм» Р. проявился в его пристрастии к густому, вязкому, насыщенному хроматизмами диссонантному контрапункту и к протяженным экспрессивным мелодическим линиям из девяти и более (вплоть до 12) неповторяющихся звуков. Такие линии часто имеют восходящую направленность и разворачиваются crescendo на четко ритмизованном фоне, подчеркивающем характерный для музыки Р. приподнято-героический тон; моменты относительного покоя играют роль коротких интерлюдий перед очередными динамическими нарастаниями. Опубликованное наследие Р. состоит из небольшого числа стилистически однородных партитур, самая масштабная и известная из которых — 15-минутная симфоническая пьеса «Ступающий по солнцу» (название взято из стихотворения Р. Браунинга, посвященного П. Б. Шелли). В 1938—43 Р. преподавал композицию в Университете Майами. С конца 1940-х почти не сочинял, занимаясь преимущественно живописью.

Осн. произв.: «Игрушки» (Toys), гол. и фп., сл. Р. (1919); «Ангелы» (Angels), 6 засурдиненных труб (1921, ред. для 4 труб и 3 трбн. 1938); «Глас вопиющего в пустыне» (Vox clamans in deserto), сопр. и мал. орк., сл. Р. Браунинга, Ч. Г. Мельцера, У. Уитмена (1923); «Люди и горы» (Men and Mountains), сюита

для мал. орк., в 3 частях (1924, ред. для орк. 1936); «Порталы» (Portals), 13 стр. (1925, ред. для стр. орк. 1929); «Ступающий по солнцу» (Sun-Treader), орк. (1926—31); «Заклинания» (Evocations), 4 песнопения для фп. (1937—43, 2/1954, ред. для орк. 1942 и позднее); «Органум» (Organum), орк. (1947).

Лит.: P. Garland, ed. Soundings: Ives, Ruggles, Varèse (Santa Fe, 1974); M. Ziffrin, Carl Ruggles: Composer, Painter and Storyteller (Urbana, IL, 1994).

Райли (Riley), Терри (Митчелл) (р. 24.6.1935, Колфакс, Калифорния). Американский композитор и исполнитель. Учился игре на фп. и композиции в Сан-Франциско и Беркли, где в 1959 сблизился с *Янгом* и вместе с ним сочинял звуковое оформление в духе *Кейджа* для экспериментальных балетных постановок. В 1962—63 жил в Европе, преимущественно в Париже. Из опытов Р. с закольцованными магнитофонными пленками, осуществленных в студиях электронной музыки Французского радио, выросли его инструментальные пьесы, ставшие классикой *минимализма*, — «Клавишные этюды» (Keyboard Studies, 1963) и In C для любого инструментального состава (1964). Премьера последнего опуса (8.11.1964, Сан-Франциско) положила начало широкому признанию минимализма как многообещающей альтернативы усложненным формам современной академической музыки. До начала 1970-х Р. много выступал в клубах, выставочных залах, университетских аудиториях Нью-Йорка и других городов США, а также в Европе, с публичными импровизациями на фп. (обычно с электронным усилением), саксофоне и фисгармонии, иногда играя целыми ночами и привлекая многочисленных слушателей, надеявшихся под звуки его музыки достичь состояния медитативного транса. «Психоделическая» атмосфера концертов Р. запечатлена в ряде записей, в т. ч. Poppy Nogood and the Phantom Band (1967), A Rainbow in the Curved Air (1968), Persian Surgery Dervishes (1971). Творчество Р. этого периода заметно повлияло на развитие *рок-музыки*. В 1970 Р. и Янг приступили к изучению североиндийской классической музыки; их наставником был выдающийся певец Пандит Пран Натх (Prân Nath, 1918—1996), в чьих концертах Р. регулярно участвовал как певец и инструменталист-аккомпаниатор. С 1971 преподает основы индийской музыки (до 1980 в Милле-колледже, Окленд, Калифорния, с 1993 в Нью-Дели). Пишет для фп., гитары, голоса, различных вокальных, инструментальных и смешанных составов, в т. ч. с участием электроники (в последние годы чаще ограничивается акустическими инструментами), сохраняя верность «минималистской» склонности к остинатным повторам, широко пользуясь синкопированными джазовыми ритмами, работая с ладами индийской музыки и интонациями испанского и латиноамериканского фольклора, включая в свои композиции элемент групповой и сольной импровизации. Подобно Янгу, предпочитает инструменты т. н. чистого строя. Концертирует по всему миру как солист (пианист, саксофонист, певец, исполнитель на индийских инструментах), играет с европейскими и индийскими музыкантами, выступает во главе основанных им ансамблей (в 1989—93 руководил ансамблем групповой импровизации Khayal). С начала 1980-х сотрудничает с *Кронос-квартетом*, для которого создал, в частности, «Каденцию на ночной равнине» (Cadenza on the Night Plain, 1984), цикл «Саломея танцует ради мира» (Salome Dances for Peace, [illegible] произведений общей продолжительностью ок. 2,5 [illegible] 1986—87), четырехчастный концерт для струн[illegible] квартета с малым оркестром «Пески» (The Sands, 19[illegible] три «квартета-реквиема» (Requiem Quartets, 1997). [illegible] зыку Р. исполняют и другие известные академич[illegible] музыканты, в т. ч. дирижеры *Слаткин* (семичастны[illegible] кестровый цикл «Нефритовый дворец» [Jade P[illegible] 1991) и Д. Р. *Дэвис* (трехчастный цикл «Июньски[illegible] ды» [June Buddhas] для хора и оркестра на слова [illegible] Керуака, 1991). С начала 1990-х постоянным исто[illegible] ком вдохновения для Р. служит творчество душ[illegible] больного швейцарского поэта и художника Ад[illegible] Вёльфли (Wölfli, 1864—1930); среди самых знач[illegible] ных работ Р. последних полутора десятилетий — ме[illegible] тированная мультимедийная камерная опера «Ко[illegible] св. Адольфа» (The Saint Adolf Ring, 1992, испол[illegible] силами основанной Р. труппы The Travelling Avan[illegible] ard) и несколько тетрадей пьес для фп. в 2 и 4 рук[illegible] «Небесная лестница» (The Heaven Ladder) по мотива[illegible] именного рисунка Вёльфли (первые пьесы появи[illegible] 1994).

Лит. см. при ст. *Минимализм*.

Райман (Reimann), Ариберт (р. 4.3.1936, Берлин[illegible] мецкий композитор и пианист. Сын церковного к[illegible] мейстера и камерной певицы, в 1955—59 учился в [illegible] линской ВМШ (Западный Берлин), в т. ч. у *Бла*[illegible] видного церковного композитора Эрнста Пеппин[illegible] ping, 1901—1981). Приобрел известность как акк[illegible] ниатор, выступал с такими певцами, как *Грюммер*, [illegible] *бендер* и *Фишер-Дискау*, вместе с последним зап[illegible] частности, Lieder Грига, Ницше, малоизвестных [illegible] них романтиков, *Шёнберга*, *Берга* и *Веберна*, а так[illegible] собственных произведений для голоса с фп. В 197[illegible] преподавал искусство камерного пения в Гамбур[illegible] ВМШ, затем — в Берлинской высшей школе иск[illegible] Композиторское творчество Р. — это прежде всег[illegible] ры и крупные вокальные опусы концертных жа[illegible] выполненные в духе *экспрессионизма*, с использов[illegible] элементов *серийной техники* и *сонористики*. Литер[illegible] ной основой произведений Р. служат тексты на ра[illegible] языках, чаще всего наделенные выдающимися по[illegible] ческими достоинствами и трактующие о «последн[illegible] просах» бытия, об иллюзорности мира, о тщетно[illegible] ланий и недостижимости стремлений, о трагедии [illegible] века, оказавшегося в «предельной» экзистенци[illegible] ситуации. Его самая известная работа — опера [illegible] поставленная в 1978 с участием Фишера-Дискау [illegible] главной роли: музыкальный материал оперы ра[illegible] тан изобретательно и с большой тщательностью, [illegible] ченная экспрессия почти нигде не переходит в пр[illegible] натурализм, а в структуре сольных партий удачно[illegible] дено равновесие между разнообразными типами [illegible] жения — от простых песенных мелодий и плавных [illegible] зо до сложнейших пассажей и скачков, перед[illegible] крайние эмоциональные состояния. После «Лира[illegible] сколько более позднего Реквиема, где латинский [illegible] католической мессы по усопшим перемежается

тами из Книги Иова, исполняемыми на трех древ- и четырех современных европейских языках, в рчестве Р. наметилась тенденция к менее напряжен- у письму (камерная опера «Соната призраков», не- орые вокальные циклы 1980—90-х и более поздние стровые партитуры). Так или иначе, Р. сохраняет ость экспрессионистской стилистике, укоренен- в творчестве Шёнберга и Берга, и не склонен к сме- ю стилей и к реверансам в сторону *новой просто-*

еры: «Игра грез» (Ein Traumspiel), в 12 картинах, либр. сниус по А. Стриндбергу (1965, Киль); «Мелузина» (Melu- , в 4 актах, либр. К. Хеннеберга по И. Голлю (1971, Швет-); «Лир» (Lear), в 2 частях, либр. его же по «Королю Ли- кспира (1978, Мюнхен); «Соната призраков» (Die Ges- tsonate), одноакт. кам., либр. Р. и У. Шеплеля по Стринд- (1984, Зап. Берлин); «Троянки» (Troades), одноакт., либр. *брехта* и Р. по Еврипиду в пер. Ф. Верфеля (1986, Мюн- «Замок» (Das Schloss), в 2 частях, либр. Р. по Ф. Кафке и роду (1992, Берлин); «Дом Бернарды Альбы» (Bernarda Haus), в 3 актах, по драме Ф. Гарсиа Лорки в нем. пер. . Мюнхен).

еты: «Остатки материала» (Stoffreste), одноакт., либр. сса (1958); «Огородные пугала» (Die Vogelscheuchen), в х, либр. его же (1970).

гол. с фп. (осн. произв.): 5 стихотв. П. Целана, бар. (1960); кие песни» (Kinderlieder), сопр., сл. В. Райнерта (1961); та Шекспира, бар. (1964); «Ноктюрн» (Nachtstück), бар., фон Эйхендорфа (1966); «Стретта» (Engführung), тен., сл. а (1967); 6 стихотв. Сильвии Плат, сопр. (1975); «Нок- -2» (Nachtstück II), бар., сл. Эйхендорфа (1978); 3 стихотв. анджело, бар. (1985); 9 сонетов Луизы Лабе, м.-сопр.): «Ночные пространства» (Nacht-Räume), сопр., фп. в и, сл. Р. М. Рильке (1988); «Сияние и тьма» (Shine and , бар., левая рука, сл. Дж. Джойса (1989); «Ноктюрн» piece), сопр., сл. его же (1992); «Полюса в нас» (Die Pole uns), бар., сл. Целана (1995); 4 песни на сл. Целана, . (2001); «Амалия в саду» (Amalia im Garten), сопр., сл. сра (2005).

вок. муз. (осн. произв.): «Песни во время бегства» (Lieder r Flucht), к.-а., тен., хор и орк., сл. И. Бахман (1957); клонится» (Si china il giorno), м.-сопр., фп., арфа и клав., . Квазимодо (1961); «Фрагменты из Гёльдерлина» (Höl- -Fragmente), сопр. и орк. (1963); «Эпитафия» (Epitaph), 7 инстр., сл. П. Б. Шелли (1965); «Придет смерть» (Verrà te), кантата, 3 гол., 2 хора и орк., сл. Ч. Павезе (1966); смысленное» (Inane), монолог, сопр. и орк., сл. Д. Томаса): «Цикл» (Zyklus), бар. и орк., сл. П. Целана (1971); оки» (Lines), сопр. и стр. орк., сл. Шелли (1973); «Безоб- е Рождество» (Wolkenloses Christfest), реквием, бар., влч. , сл. О. Бютс (1974); «Иоанн 3:16» (John III.16), хор а сар- (1976); «Нераскрытое» (Unrevealed), бар. и стр. квартет, . Г. Байрона (1980); «У каждого своя химера» (Chacun sa re), визуальная поэма, тен. и орк., сл. Ш. Бодлера (1981); и. сопр. и орк., сл. Э. По (1982); Реквием, 3 гол., хор и ся. лат. Реквиема и из Кн. Иова (1982); «Ныне отпущаеши Симеона)» (Nunc dimittis [Canticum Simeonis]), бар., бас. фл. (1984); «Апокалиптический отрывок» (Ein apo- isches Fragment), м.-сопр., фп. и орк., сл. К. фон Гюндер- (1987); «Ликвидирован» (Entsorgt), бар. соло, сл. Н. Борна ; Lady Lazarus, сопр. соло, сл. С. Плат (1992); Eingedun- kelt, к.-а. соло, сл. Целана (1992); «Конечная бесконечность» (Finite Infinity), сопр. и орк., сл. Э. Дикинсон (1995); Kumi Ori («Восстань, светись»), бар. и орк., сл. Целана и из Псалтири (1999); 3 стихотв. Сафо, сопр. и 9 инстр. (2000); «Вечер» (Tarde), сопр. и орк., сл. Х. Р. Хименеса (2003).

Орк. муз. (осн. произв.): «Элегия» (Elegie, 1957); Концерт для влч. с орк. (1959); 1-й концерт для фп. с орк. (1961); «Хороводы» (Rondes), стр. (1967); Loqui (1969); Вариации (1975); «Семь фрагментов памяти Р. Шумана» (Sieben Fragmente in memoriam Robert Schumann, 1988); Концерт для скр. и влч. с орк. (1989); 9 пьес (1993); Концерт для скр. с орк. (1996); «Спирали снов» (Spiralat Halom, 2002); «Ближняя даль» (Nahe Ferne, 2003); «Острова времени» (Zeit-Inseln, 2004); «Песнь» (Cantus), клар. и орк. (2006).

Др. осн. произв.: «Канцоны и ричеркары» (Canzoni e Ricercari), фл., альт и влч. (1961); Соната для влч. и фп. (1963); Dialog I, орг. (1963); Nocturnos, влч. и арфа (1965); «Размышления» (Reflexionen), 7 инстр. (1966); «Спектры» (Spektren), фп. (1967); 2-й концерт для фп. и 19 инстр. (1972); Вариации, фп. (1979); «Инвенции» (Invenzioni), 12 исполн. (1979); Solo, влч. (1981); Стр. трио (1987); Solo, альт (1996); Solo, клар. (2000); Solo II, влч. (2001); Solo, гоб. (2001).

Обр. песен Шумана, Шуберта, Мендельсона для сопр. и стр. квартета (1994—96) и др.

Лит.: E. Weingarten, Hrsg. Komponistenportrait, Aribert Reimann (Berlin, 1988).

Раймонди (Raimondi), Руджеро (р. 3.10.1941, Болонья). Итальянский певец (бас). Учился в Милане и Риме. На оперной сцене с 1964; международная карьера Р. началась в 1969 после блестящего исполнения роли Дон Жуана в *Глайндбёрне*. Благодаря гибкости вокального аппарата и большому актерскому дару снискал значительный успех в партиях всевозможных амплуа, предназначенных как для «центрального» баса, так и для баритона. Среди самых известных работ Р. — Дон Жуан, Эскамильо, Борис Годунов и Скарпиа в фильмах-операх п/у *Маазеля* («Дон Жуан», «Кармен»), *Ростроповича* («Борис Годунов» в сомнительной режиссуре А. Жулавского) и *Меты* («Тоска»), а также моцартовский Граф, несколько россиниевских персонажей, Филипп II (по-французски) и Яго в записях п/у *Аббадо*.

Райнер (Рейнер, Reiner), Фриц (собств. Фридьеш) (19.12.1888, Будапешт, — 15.11.1963, Нью-Йорк). Американский дирижер родом из Венгрии. Учился в Будапештской академии музыки, в т. ч. у *Бартока* (фп.). В возрасте 19 лет дебютировал в Будапеште как оперный дирижер. В 1914, после нескольких лет работы в Лайбахе (ныне Любляна) и Будапеште, занял должность одного из двух главных дирижеров Дрезденской придворной (впоследствии государственной) оперы. В период работы в Дрездене сблизился со *Штраусом* и до конца жизни сохранил приверженность его музыке. В 1922 переехал в США, где возглавлял СО Цинциннати, шт. Огайо (до 1931) и *Питтсбургский СО* (1938—48), был ведущим дирижером *Метрополитен-опера* (1948—53), руководил *Чикагским СО* (1953—63). Много выступал как приглашенный дирижер с коллективами США и Европы. В 1931—41 преподавал в филадельфийском Кёртис-институте; у Р. учились *Бернстайн* и *Фосс*. Ис-

ключительно требовательный музыкант (образец дирижера-диктатора), настойчиво добивался высочайшей точности и ансамблевой слаженности исполнения. В его интерпретациях музыки разных эпох и стилей тщательная выверенность общей конструкции и отделка деталей сочетались с неукротимым ритмическим натиском и напряженным драматизмом. Р. первым исполнил ряд произведений композиторов США, в т. ч. *Менотти* и *Копленда*. За свой неизменный интерес к новой музыке, а также за четкость и гибкость исполнения, удостоился высокой оценки *Стравинского*. В дискографии Р. представлена музыка разных эпох и стилей, от Баха и Гайдна до *Гершвина* и *Хованесса*. О выдающемся масштабе личности Р. особенно убедительно свидетельствуют его лучшие записи с Чикагским СО (симфонии Бетховена, оркестровые отрывки из опер Вагнера, 4-я симфония *Малера*, его же *«Песнь о земле»*, симфонические поэмы Штрауса, *«Музыка для струнных, ударных и челесты»*, Дивертисмент, Концерт для оркестра Бартока, а также отдельные партитуры Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, *Дебюсси*, *Равеля*, *Респиги*, *Кодая*, *Прокофьева*), записи с участием звезд Метрополитен-опера («Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Кармен», *«Саломея»*, *«Электра»*, *«Кавалер розы»*, *«Похождения повесы»* и др.) и Реквием Верди с *Венским ФО* (1960).

Лит.: P. Hart. Fritz Reiner: a Biography (Evanston, IL, 1997).

Райнхардт (Reinhardt), Джанго (собств. Жан-Батист) (23.1.1910, Либерши, — 16.5.1953, Фонтенбло). Бельгийский и французский джазовый гитарист цыганского происхождения. Выступал с 12 лет. После 1928, частично утратив подвижность пальцев левой руки вследствие ожога, пользовался особой аппликатурой. В 1934 вместе с *Граппелли* основал в Париже джазовый ансамбль Quintette du Hot Club de France; одним из сопровождающих гитаристов в этом квинтете, состоявшем только из струнников, был его брат Жозеф Р. Благодаря довоенным записям, сделанным с этим квинтетом, а также с гастролировавшими во Франции американскими джазменами, снискал славу одного из двух (наряду с Граппелли) первых европейских джазовых музыкантов мирового класса и крупнейшего гитариста в истории джаза. Годы 2-й мировой войны провел в оккупированном Париже (где ему покровительствовал немецкий офицер), выступал во главе собственного биг-бэнда, затем основал квинтет. После войны, перейдя на электрическую гитару, вновь работал с Граппелли, гастролировал в Великобритании, Швейцарии и США, в т. ч. с оркестром Дюка *Эллингтона*.

Лит.: F. Billard, A. Antonietto. Django Reinhardt: un géant sur son nuage (Paris, 1993).

Райч (Райк, Райх, Reich), Стив(ен) (Майкл) (р. 3.10.1936, Нью-Йорк). Американский композитор, представитель *минимализма*. С 14 лет брал уроки игры на ударных. По окончании философского факультета Корнеллского университета (1957) 2 года учился композиции у Холла Овертона (Overton, 1920—1972) — видного нью-йоркского мастера, владевшего разными стилями, в т. ч. джазовыми. В 1958—61 продолжил обучение в Джульярдской школе под руководством ведущих композиторов и педагогов консервативного направления Уильяма [illegible] гемы (Bergsma, 1921—1994) и Винсента Персикетти (Persichetti, 1915—1987). В 1961—63 совершенствовал[ся у] *Мийо* и *Берио* в Милле-колледже (Окленд, Кал[ифор]ния). Смолоду интересовался музыкой острова [Бали] (Индонезия) и Африки, впоследствии изучал также [традиц]ионную синагогальную кантилляцию (искусство чтения нараспев богослужебных текстов). Свои пер[вые] произведения создал в начале 1960-х в Сан-Фран[цисс]ком центре электронной музыки. В 1964 принял у[частие] в премьере классического образца минимализ[ма] — пьесы *Райли* In C. По возвращении в Нью-Йорк (1[965]) сформировал ансамбль, поначалу состоявший пре[имущ]ественно из ударников. Позднее ансамбль Р. (S. Reich and Musicians) расширился; его выступления [про]ходят в самых разных помещениях — от кабаре и [ма]тинных галерей до больших концертных залов. Му[зыка] Р. диатонична и, как правило, основана на долгих [ци]клах остинато, внутри которых постепенно про[ис]ходят медленные «фазовые сдвиги», создающие сво[еоб]разный мерцающий эффект (Р. именует этот прием *[ин]струированием*). Для раннего творчества Р. характерна [ори]ентированная под непосредственным влиянием западноафри[кан]ских барабанных ритмов партитура Drumming (1971) — 90-минутная разработка одной ритмической ячейки. С 1973 его музыка становится несколько разнообразнее благодаря обогащению тембровой палитры и привнесению элементов гармонического, а со временем и мелодического развития; в его арсенале утверждается техника наложения фактурных слоев, остинатно пульсирующих в разных темпах, что придает музыке известную полифоничность. Многие произведения Р. имеют отчетливую философскую, религиозную, иногда и политическую подоплеку. Его особенно занимает тема угрожающих последствий развития науки и техники в XX в., затрагивается в масштабной кантате *«Музыка пустыни»* и получает дальнейшее развитие в документальной видеоопере «Три сказки», части которой посвящены соответственно, катастрофе дирижабля «Гинденбург» в 1937, ядерным испытаниям на атолле Бикини в 1946—54 и клонированию овцы в 1997. Р. активно разрабатывает также темы, имеющие отношение к истории и современному положению евреев; так, «Разные поезда» (1988) посвящены теме Холокоста (одни из «поездов» — в [один] которых Р. ребенком путешествовал по США, другие [— в] тогда же увозили его европейских сверстников в нацистские лагеря смерти), а в видеоопере «Пещера» (1993) [ев]рейский рассказ об Аврааме, Сарре, Измаиле, Агари и Исааке проецируется на современные отношения израильтян и палестинцев. Неотъемлемым компонентом ряда партитур Р. служат записанные на пленку, а затем препарированные шумы и особенно человеческая речь. В его высокотехнологичных видеооперах записи интервью, монологов и т. п., равно как и зрительный ряд, создан женой Р., видеохудожницей Берил Коро (Korot), по своей значимости в контексте целого ничуть не уступают собственно музыке, выполняющей в основном функцию ритмизованного фона.

Осн. произв.: «Собирается дождь» (It's Gonna Rain, [ле]нта (1965); «Выйти» (Come Out), магн. (1966); Melodica, магн. [ф.] «Фортепианная фаза» (Piano Phase), 2 фп. (1967); «Ск[амья]

фаза» (Violin Phase), 4 скр. или скр. и магн. (1967); «Маятниковая музыка» (Pendulum Music), 3 или 4 микрофона, усилители и динамики (1968); «Четыре органа» (Four Organs), эл.-орг. и маракас (1970); «Фазовые модели» (Phase Patterns), эл.-орг. (1970); Drumming («Барабанный бой»), 9 уд., 2 жен. и фл.-пикк. (1971); «Музыка хлопков» (Clapping Music), исполн. с электр. усилением (1972); «Музыка для кусочков дерева» (Music for Pieces of Wood), 5 пар клавес (1973); «Музыка для молоточковых инструментов, голосов и органа» (Music for Mallet Instruments, Voices and Organ), 4 мар., вибр. и 3 жен. гол. с электр. усилением, эл.-орг. (1973); «Шесть фортепиано» (Six Pianos, 1973); «Музыка для 18 музыкантов» (Music for 18 Musicians), 2 клар., 4 фп., 6 уд., скр., влч. и 4 жен. гол. с электр. усилением (1974—76); «Музыка для большого ансамбля» (Music for a Large Ensemble), 9 дух., 7 уд., 2 фп. (4 исполн.), 2 жен. гол., скр. (1978); Октет (1979, переработан в «Восемь линий», 1983); «Вариации для духовых, струнных и клавишных» (Variations for Winds, Strings and Keyboards), 13 дух., 2 фп., 3 эл.-орг., стр. (1979); Tehillim («Псалмы»), 4 жен. гол., 4 дер. дух., 6 уд., эл.-орг. и стр., сл. из Псалтири на древнеевр. яз. (1981); «Вермонтский контрапункт» (Vermont Counterpoint), фл. и магн. или 8 фл. (1982); «Восемь линий» (Eight Lines), 2 фл., 2 клар., эл., 2 стр. квартета (1983); «Музыка пустынь» (The Desert Music), хор и орк., сл. У. К. Уильямса (1984); Секстет, 4 уд. и 2 эл. (тж. синт.) (1984, 2/1985); «Нью-Йоркский контрапункт» (New York Counterpoint), клар. и магн. или 11 клар. (1985); «Три части» (Three Movements), орк. (1986); «Шесть маримб» (Six Marimbas, версия «Шести фортепиано», 1973); «Четыре раздела» (The Four Sections), орк. (1987); «Электрический контрапункт» (Electric Counterpoint), эл.-гит. и магн. или 12 гит. и электрич. бас-гит. (1987); «Разные поезда» (Different Trains), квартет и магн. (1988); «Пещера» (The Cave), документальная видеоопера в 3 актах для 4 гол., 2 дух., 4 уд., 3 клавишных, квартета и видеоаппаратуры, сл. из иудейских и мусульманских священных книг и из интервью (1993, Вена); Дуэт, 2 эл. и анс. стр. (1994); «Нагойские маримбы» (Nagoya Marimbas), 2 мар. (1994); «Городская жизнь» (City Life), 18 инстр. (1994); «Притча» (Proverb), 5 гол., 2 вибр., 2 электрич. клавишных, сл. Л. Витгенштейна (1995); «Гинденбург» (Hindenburg), часть документальной видеооперы «Три сказки» (Three Tales), 5 гол., уд., 2 фп., стр. квартет, видеоаппаратура, сл. из документов (1998, Чарлстон); «Тройной квартет» (Triple Quartet), 2 квартета и магн. или 3 стр. квартета (1999); «Узнай, что над тобой» (Know What Is Above You), 4 жен. гол. и 2 уд. (1999); «Танцевальные модели» (Dance Patterns), 2 ксил., 2 вибр., 2 фп. (2); «Бикини» (Bikini) и «Долли» (Dolly), 2-я и 3-я части документальной видеооперы «Три сказки» (пост. 2002, Вена); «Виолончельный контрапункт» (Cello Counterpoint), влч. с электр. усилением и магн. (2003); «Ты еси (Вариации)» (You Are [Variations]), 6 гол. и инстр. анс., сл. евр. проповедников, Витгенштейна и из Псалтири (2004); Daniel Variations, сопр., 8 инстр. анс., сл. из Дан. и Д. Перла (2006); «Двойной секстет» (Double Sextet), смеш. состав (2007).

Лит. работы: Writings on Music 1965—2000 (Oxford, 2002).

Лит. см. при ст. *Минимализм.*

Рампаль (Rampal), Жан-Пьер (Луи) (7.1.1922, Марсель — 20.5.2000, Париж). Французский флейтист. Первым учителем Р. был его отец Жозеф Р., профессор Марсельской консерватории и 1-й флейтист Марсельского СО. В 1944 Р. окончил Парижскую консерваторию, в 1945 начал карьеру солиста; свое первое международное турне совершил в 1947. С 1949 до начала 1980-х постоянным партнером Р. был пианист и клавесинист Робер Вейрон-Лакруа (Veyron-Lacroix, 1922—1991). Р. выступал также в составе основанных им ансамблей — Французского духового квинтета (с 1946 до 1960-х) и Парижского барочного ансамбля (с 1952 до 1980). Среди других ансамблевых партнеров Р. — французская арфистка Лили Ласкин (Laskine, 1893—1988), *Стерн, Ростропович, Гилберт,* джазовые и другие «неакадемические» музыканты, в т. ч. Рави *Шанкар.* Концертировал до 1998, записывался до 1999.

Р. — первый флейтист XX в., ставший «звездой» мирового класса наравне с популярнейшими пианистами и струнниками. По количеству записей он, судя по всему, еще надолго останется «рекордсменом» среди духовиков. Р. внес неоценимый вклад в популяризацию флейтовой музыки барокко. Он исполнял ее на современном (т. е. не «аутентичном») инструменте, демонстрируя феноменальную беглость, насыщенный тон и редкое богатство нюансов; вместе с тем Р. придерживался аутентичного, выверенного по музыкально-историческим источникам стиля во фразировке и орнаментике. Многие произведения мастеров XVIII в., возвращенные Р. к концертной жизни, были опубликованы под его редакцией. В универсальном репертуаре Р. фигурировала и новая музыка, по большей части относительно «умеренная» по языку; в частности, Р. первым на Западе сыграл Сонату для флейты и фп. *Прокофьева,* был первым исполнителем Сонаты для флейты и фп. *Пуленка* (с автором, 1957) и Концерта для флейты с камерным оркестром *Пендерецкого* (1993). Выступал также как дирижер (с камерными оркестрами). Преподавал, в т. ч. в Парижской консерватории (1969—81); среди учеников — *Гэлуэй* и Патрик Галлуа (Gallois, p. 1956).

Автобиогр. Music, My Love (New York, 1989).

РАПМ — см. *Российская ассоциация пролетарских музыкантов.*

«Рапсодия в стиле *блюз*» («Рапсодия в блюзовых тонах», Rhapsody in Blue). Произведение *Гершвина* для фп. с оркестром, созданное в начале 1924 по заказу Пола Уайтмена (Whiteman, 1890—1967), дирижера популярного «симфоджазового» оркестра, для концерта «Эксперимент в современной музыке» (12 февраля 1924, Нью-Йорк, зал Эолиан-холл [Aeolian Hall], солист автор). Эксперимент в данном случае заключался в соединении академической формы «концертштюка» с тематизмом, восходящим к афроамериканской развлекательной музыке. Пьеса мыслилась Гершвином как «музыкальный калейдоскоп Америки», отражающий ее «неповторимо бодрый национальный дух»; первоначально предполагалось назвать ее «Американской рапсодией» (American Rhapsody). Соответственно форма пьесы «рапсодична», т. е. не следует логически выверенному композиционному плану, а, подобно калейдоскопу, составлена из относительно самостоятельных фрагментов, различающихся по темпу, фактуре и тематизму. Продолжительность — 15—17 минут. Темы (всего 4, не считая производных) основаны на ладах с переменной (мажорно-ми-



норной) 3-й и пониженной 7-й ступенями — заменителями т. н. блюзовых нот на равномерно темперированной клавиатуре фп. Поскольку ко времени создания рапсодии Гершвин не владел оркестром, ее инструментовку осуществил аранжировщик оркестра Уайтмена Ферд Грофе (Grofé, 1892—1972). К премьере он инструментовал ее для «симфоджазового» ансамбля из 23 музыкантов, в 1926 и 1942 — для симфонического оркестра с группой саксофонов, банджо и батареей ударных, включающей инструменты, типичные для джаз-бэндов; в настоящее время обычно исполняется версия 1942 года. Открывающий рапсодию мотив со знаменитым, поразившим премьерную публику glissando кларнета (см. нотный пример) сам по себе приобрел широчайшую популярность; иногда его называют музыкальной визитной карточкой Америки.

«Рапсодия на тему Паганини». Произведение *Рахманинова* соч. 43 (1934): 24 вариации для фп. с оркестром a-moll на популярнейшую тему 24-го скрипичного каприса Паганини. Продолжительность - 20—25 минут. В конструкции целого угадываются черты трехчастного фортепианного концерта. Интродукция, вариация 1, тема и вариации 2—15 соответствуют динамичной, богатой контрастами 1-й части; в «разработочном» разделе (вариации 7—10) вводится тема Dies irae. Вариации 16—18 аналогичны медленной части, а знаменитая, растиражированная массовой культурой 18-я вариация Des-dur (Andante cantabile) с ее высокопарной кантиленной мелодией, стилистически максимально далекой от паганиниевского прототипа, выступает лирической кульминацией цикла. Наконец, вариации 19—24 и кода выполняют функцию быстрого виртуозного финала с Dies irae в качестве второй темы. Первое исполнение — 7 ноября 1934, Балтимор, солист автор, *Филадельфийский оркестр*, дирижер *Стоковский*.

Раутавара (Раутаваара, Rautavaara), Эйно (р. 9.10.1928, Хельсинки). Финский композитор. О чил Хельсинкский университет как музыковед и Хе синкскую академию музыки по классу композиц ре Мериканто (Merikanto, 1893—1958). В 1955 по пендии, полученной благодаря рекомендации *Сиб са*, выехал в США, где совершенствовался под рук ством ведущего профессора нью-йоркской Джу ской школы Винсента Персикетти (Persichetti, 1 1987), *Сешнса* и *Копленда*. В 1957—58 продолжил о ние у влиятельных европейских педагогов — Влад Фогеля (Vogel, 1896—1984) в Асконе (Швейцария) дольфа Петцольда (Petzold, 1908—1991) в Кёл ВМШ. К началу 1960-х успел пройти через увле *Шостаковичем*, *Прокофьевым*, *Бартоком*, *Страв* и *Хиндемитом*, *серийной техникой* (вплоть до мно раметрового *сериализма* в «арабесочной» 4-й с нии), *алеаторикой* и *электронной музыкой* и обест себе репутацию одного из самых плодовитых, раз ронних и мастеровитых скандинавских композ своего поколения. В своей первой опере «Пр (Kaivos, 1957—63) Р. ориентировался на *Берга* (единственного исполнения он исключил ее из с авторского каталога), но затем его язык сущест «смягчился». Зрелая музыка Р. крупных форм — х тернейшее проявление *неоромантизма*, причем с ливым «нордическим» оттенком, живо напомин Сибелиуса. Среди наиболее заметных особенност письма — плавные мелодии широкого дыхания, высоком регистре струнных (Р. ассоциирует их с лами), богатые благозвучные гармонии, мягкие кольные звучания, квази-пасторальные наигры ховых, внезапные эмоциональные взрывы или щие вторжения контрастного материала, активное жение в сопровождающих голосах и плотные, мо кульминации, достигаемые в результате неторопл целеустремленного развития. Этот комплекс, пр щий музыке ореол высокой духовности и филосо серьезности, принес некоторым оркестровым опус достаточно широкую (по меркам рынка совреме академической музыки) известность; особенно звучат партитуры его «ангельского» цикла, прежд симфоническая поэма «Ангелы и посещения» и рехчастная 7-я симфония «Ангел света». Эффек инструментальные концерты Р., так или иначе во изводящие «архетипическую» для этого жанра с цию противостояния индивида и массы. Оперы Р. ма разнообразны по сюжетам и музыкальному со нию. Самые масштабные из них построены как с рода духовные биографии исторических персон миссионерствовавшего среди финских племен а ского епископа Томаса (XIII в.), художника Ван финского писателя XIX в. Алексиса Киви и Гр Распутина, который в последней опере Р. предст мистическим сверхчеловеком. Р. активно работ менее сложных формах и жанрах: его перу принад множество прикладных пьес (патриотических и це ных хоров в простом аккордовом складе, фанфар и и популярных миниатюр, в т. ч. основанных на ф лорном материале и пригодных для любительско полнения. В 1966—90 Р. преподавал в Хельсин

семии (с 1976 — профессор композиции); среди его ников — *Линдберг* и *Салонен*.

Муз. театр (осн. произв.; все либр. Р., за одним исключением): кушения» (Kiusaukset), одноакт. балет (1969, пост. 1973, синки); «Аполлон и Марсий» (Apollo ja Marsyas), комич. ера-мюзикл в 3 актах, либр. Б. В. Валля (1970, пост. 1973, синки); «Руна 42: Похищение сампо» (Runo 42: Sammon ö), одноакт. хор. опера по «Калевале» (1974, 2/1981, пост. Хельсинки); «Марьятта, скромная барышня» (Marjatta nciti), одноакт. мистерия по «Калевале» (1975, пост. 1977,); «Томас» (Thomas), опера в 3 актах (1985, Йоэнсуу); сент» (Vincent), опера в 3 актах (1987, пост. 1990, Хельки); «Дом Солнца» (Auringon talo), трагедия-буффа, кам. в 2 актах (1990, пост. 1991, Лаппенранта); «Дары вол- (Tietäjien lahja), одноакт. кам. опера по О. Генри (1995, . 1996, Фин. ТВ); «Алексис Киви» (Aleksis Kivi), опера в ах (1996, пост. 1997, Савонлинна); «Распутин» (Rasputin), ера в 3 актах (2003, Хельсинки).

Симфонии: № 1 (1956, окончат. ред. 2003); № 2, Sinfonia а (1957, окончат. ред. 1984); № 3 (1961); № 4, Arabescata 2); № 5 (1986); № 6, Vincentiana (1992, на материале оперы сент»); № 7, «Ангел света» (Angel of Light, 1994); № 8, ешествие» (The Journey, 1999).

Концерты с орк.: для влч. (1968); 1-й для фп. (1969); для фл., ы с ветрами» (Dances with the Winds, 1973); для орг. с дух., овещения» (Annunciations, 1977); для скр. (1977); для кб., ел сумерек» (Angel of Dusk, 1980); 2-й для фп. (1989); 3-й фп., «Дар мечты» (Gift of Dreams, 1998); для арфы (2000); кар. (2001).

Др. орк. муз.: Сюита, стр. (1952); Дивертисмент, стр. (1953); ием в наше время» (A Requiem in Our Time), медн. и уд. Praevariata (1957); Modificata (1958); Canto I и Canto II, (1960); «Анадиомена: поклонение Афродите» (Anadyomedoration of Aphrodite, 1968); «Солдатская месса» (Sotil-ssu), дух. и уд. (1968); «Правильные ряды элементов в не сем правильном расположении» (Säännöllisiä yksikköjaksoja nöllisessä tilanteessa), кам. орк. (1971, ред. для симф. «Сады пространств» [Garden of Spaces], 2003); Cantus us («Арктическая песнь»), концерт для птиц (магн.) с орк.); Canto III, A Portrait of the Artist at a Certain Moment ртрет художника в определенный момент»), стр. (1972); ский миф» (Suomalainen myytti), стр. (1977); «Ангелы и сения» (Angels and Visitations, 1978); Баллада, арфа и стр. , ред. произв. 1973 для 6 инстр.); «В честь Золтана *Кодая*» mmage à Kodály Zoltán), стр. (1982); «В честь Ференца Лис- Hommage à Liszt Ferenc), стр. (1989); Canto IV (1992); «Ост- лаженства» (Lintukoto, 1995); «Осенние сады» (Autumn ens, 1999); Adagio celeste, стр. (2000); «Книга видений» k of Visions, 2003—05); «Манхеттенская трилогия» (Man- Trilogy), стр. (2003—05); «Перед иконами» (Before the , 2005); фанфары и др. пьесы.

Хор. муз.: 2 мотета для говорящего хора (1960, 1969); «На- ний и фальшивый единорог» (True and False Unicorn), с ми, магн. и орк., сл. Дж. Броутона (1971, 2/2000); Все- ое бдение, a cappella (1971—72, конц. ред. 1996); «Книга » (Elämän kirja), 11 песен, муж. хор, сл. разных поэтов на (1972); «Детская месса» (Lapsimessu), дет. хор и стр. (1973); рка-сюита» (Lorca Suite), a cappella, сл. Ф. Гарсиа Лорки 3); «Кайнуу» (Kainuu), кантата, чтец, хор и уд., сл. Р. и др. 5); 4 серенады, муж. хор, сл. Ш. Бодлера, Ш. Георге и нар.); «Ожидание» (Odotus), кантата, чтец, хор и орг., сл. Р. и из Библии (1978); Nirvana Dharma, сопр., хор и фл., сл. Р. Д. Ленга (1979); Magnificat, a cappella (1979); «Собор» (Katedralen), a cappella, сл. Э. Сёдергран (1983); «Песня нашего времени» (Canción de nuestro tiempo), сюита, хор a cappella, сл. Гарсиа Лорки (1993); «Первая элегия» (Die erste Elegie), a cappella, сл. Р. М. Рильке (1993); «Сад моего милого» (I min älsklings trädgård), 3 песни, жен. хор, сл. Сёдергран (1993); «Когда открывается мир» (Wenn sich die Welt auftut), 5 песен, жен. хор, сл. Л. Нумми (1996); «На последней границе» (Viimeisellä rajalla), фантазия, хор и орк., сл. Р. по Э. По (1998); «В тени ивы» (Halavan himmeän alla), a cappella, сл. А. Киви (1998); произв. к торжествам и церемониям; множество др. хоров a cappella, в т. ч. духовных, детских и на сл. из «Калевалы».

Др. вок. муз.: 3 сонета Шекспира, гол. с фп. (1951, ред. с орк. 2005); «Священные праздники» (Pyhiä päiviä), 4 песни, гол. с фп., сл. фин. поэтов (1953); «Пять сонетов к Орфею» (Fünf Sonette an Orpheus), гол. с фп., сл. Р. М. Рильке (1954, ред. с орк. 1959); «Любящие» (Die Liebenden), 4 песни, гол. с фп., сл. его же (1958, ред. со стр. 1959, 2001, ред. с орк. 1964); «Божий путь» (Guds väg), 4 песни, гол. с фп., сл. Б. Сеттерлина (1964, ред. с орк. 2003); «Октябрь» (October), 3 песни, гол. с фп., сл. А. Хеллакоски (1972, переимен. в «Мир снов» [Maailman uneen]); «Альманах для двоих» (Almanakka kahdelle), 4 песни, жен. и муж. гол. с фп., сл разных авторов (1973, 2/1998); «Путешествие» (Matka), 4 песни, гол. с фп., сл. Р. (1977); «Счастливая кошка» (Lyckokatt), 3 песни, гол. с фп., сл. Э. Сёдергран (1983—87, обр. для жен. хора «Сад моего милого», 1993); др. песни.

Для 2—10 инстр.: 1-й стр. квартет (1952); 2 прелюдии и фуги, влч. и фп. (1955); 2-й стр. квартет (1958); Дух. октет (1962); Квартет для гоб. и стр. (1964); 3-й стр. квартет (1965); Соната для фаг. и фп. (1965—68); Sonetto, клар. и фп. (1969, обр. 2-й части Октета, 1962); Баллада, арфа и стр. квинтет (1973); 1-я соната для влч. и фп. (1973, 2/2001); «Угорские диалоги» (Ugrilainen dialoghi), скр. и влч. (1973); 4-й стр. квартет (1975); Соната для фл. и гит. (1975); «Музыка для пианино и виолончели с усилением» (Music for Upright Piano and Amplified Cello, 1976); «Игровые площадки для ангелов» (Playgrounds for Angels), 10 медн. дух. (1981); 2-я соната для влч. и фп. (1991); «Ангел сумерек» (Angel of Dusk), кб., 2 фп. и уд. (1993, обр. концерта 1980 года); «Ноктюрн и танец» (Notturno e Danza), скр. и фп. (1993, орк. ред. «Ноктюрна» вошла в 7-ю симфонию); Стр. квинтет «Неизвестные небеса» (Les Cieux Inconnues, 1997); «Гимн» (Hymnus), труба и орг. (1998); «Утраченные пейзажи» (Lost Landscapes), скр. и фп. (2004); др. пьесы.

Для инстр. соло: «Три симметричные прелюдии» (3 symmetristä preludia), фп. (1950); «Скрипачи» (Pelimannit), сюита, фп. (1952); «Иконы» (Ikonit), сюита, фп. (1955); 7 прелюдий, фп. (1957); Ta Tou Theou, орг. (1967); Laudatio trinitatis («Восхваление Троицы»), орг. (1969); 6 этюдов, фп. (1969); Соната для влч. (1969); 1-я соната для фп., «Христос и рыбаки» (Christus und die Fischer, 1969); 2-я соната для фп., «Огненная проповедь» (The Fire Sermon, 1970); Токката, орг. (1971, 2/1998); 2 пьесы для пианино (1976); «Серенады единорога» (Serenades of the Unicorn), гит. (1977); «Монологи единорога» (Monologues of the Unicorn), гит. (1980); «Нарцисс» (Narcissus), фп. (2002); Passionale, фп. (2003); др. пьесы.

Прикладная и электр. муз.

Рахманинов, Сергей Васильевич (1.4.1873, имение Онег, ныне Новгородской области, — 28.3.1943, Лос-Андже-

лес). Русский композитор, пианист, дирижер. Происходил из дворянской семьи с музыкальными традициями (его дед Аркадий Александрович Р. [1808—1881] был известным автором салонных романсов). В 1882 поступил в Санкт-Петербургскую консерваторию. В 1885 переехал в Москву и поступил в Московскую консерваторию, где занимался вначале у известного пианиста-педагога Николая Зверева (1832—1893), а с 1888 — у своего двоюродного брата *Зилоти* (фп.), *Аренского* (композиция), *Танеева* (контрапункт). Среди произведений, написанных им в годы учебы, — 1-й концерт для фп. с оркестром и симфоническая поэма «Князь Ростислав». В 1891 окончил консерваторию с золотой медалью как пианист, а в 1892 — как композитор. Дипломная работа Р., одноактная опера «Алеко» по «Цыганам» Пушкина, была принята к постановке *Большим театром*.

Высокого мнения о таланте Р. был Чайковский, существенно повлиявший на его творческое становление. На смерть Чайковского (1893) Р. откликнулся «Элегическим трио» соч. 9. Среди других произведений Р. 1890-х выделяются симфоническая фантазия «Утес», «Музыкальные моменты» для фп. и ряд романсов, в т. ч. жемчужины русской вокальной лирики «В молчаньи ночи тайной», «Не пой, красавица», «Весенние воды». Со дня первого исполнения исключительной популярностью пользуется Прелюдия cis-moll для фп. — самая ранняя из 24 пьес Р. этого жанра. В 1890-х сложился индивидуальный стиль Р., для которого особенно характерны широко распетые лирические мелодии, интенсивная полифония сопровождающих голосов, богато альтерированные субдоминантовые гармонии, полнозвучные аккорды, имитирующие колокольный звон. Свою музыку, олицетворившую расцвет русской «усадебной культуры» рубежа веков, Р. сочинял преимущественно в имении Ивановка Тамбовской губернии, где почти ежегодно проводил летние месяцы.

В 1895 Р. написал 1-ю симфонию, премьера которой п/у *Глазунова* (март 1897) обернулась провалом. По свидетельству современников, неудача симфонии была обусловлена небрежным исполнением; тем не менее Р. воспринял происшедшее как доказательство своей творческой несостоятельности и на несколько лет отошел от сочинения музыки, сосредоточившись на исполнительской деятельности. В сезоне 1897/98 он дирижировал спектаклями Московской частной оперы С. Мамонтова. Вскоре началась международная карьера Р.-пианиста (его первое зарубежное выступление состоялось в 1899 в Лондоне). В 1898—1900 он неоднократно выступал в ансамбле с *Шаляпиным*.

К началу 1900-х Р. преодолел творческий кризис. Последовавшие за этим полтора десятилетия стали самыми плодотворными в его жизни. Полнокровно-романтический стиль Р. нашел яркое проявление в первых же крупных произведениях этого периода — 2-м концерте для фп. с оркестром и Сонате для виолончели и фп. Радостным мироощущением проникнута кантата «Весна» на стихи Некрасова. Другие крупные инструментальные опусы 1900-х — 2-я симфония, 3-й концерт для фп. с оркестром — более драматичны, однако и они завершаются на яркой мажорной ноте. Мрачным колоритом выделяется симфоническая фантазия «Остров мертвых», навеянная одноименной картиной швейцарского живописца-декадента Арнольда Бёклина (1880).

В 1904—06 Р. работал дирижером Большого театра. Тогда же им были созданы две одноактные оперы — «Франческа да Римини» и «Скупой рыцарь». В отличие от «Алеко» они не получили широкого признания. Последняя опера Р. этого же периода, «Монна Ванна» (по пьесе М. Метерлинка), осталась неоконченной.

Между 1910 и 1915 из-под пера Р. вышли три крупные хоровые партитуры. Богослужебные циклы для хора a cappella — Литургия св. Иоанна Златоуста и Всенощное бдение — выполнены в русле т. н. нового направления русской церковной музыки; верность православному богослужебному канону и мелодическому стилю древнерусских распевов сочетается в них со стремлением придать композиции масштабность и цельность, насытить ее контрастами и тематическими связями, обогатить гармонический язык и тем самым адаптировать литургические песнопения к восприятию концертной аудитории. В Литургии подлинные распевы цитируются, тогда как во Всенощном бдении на них основаны 10 частей из 15. Гармонизуя распевы, Р. использует из их ладовых особенностей, вследствие чего голосоведение, сопровождающие распев, образуют с ним единое гармоническое целое (Литургия же, по распространенному мнению, более эклектична, в ней встречаются не всегда уместные «европеизированные» гармонии и «романсовые» интонации). Поэма *«Колокола»*, вдохновленная известным стихотворением Эдгара По о четырех этапах человеческой жизни, выполнена в форме вокальной симфонии с начальным квази-скерцо, срединными частями возвышенно-лирического и конфликтно-драматического характера и траурным финалом; Р. не без оснований считал «Колокола» своей самой значительной работой. В творчестве Р. 1900—10-х широко представлены и малые формы: романсы (в т. ч. знаменитые «Сирень», «Здесь хорошо», «Маргаритки») и пьесы для фп. (в т. ч. 2 тетради прелюдий и 2 тетради этюдов-картин). В отличие от других крупных композиторов-пианистов Р. не создал ничего подлинно выдающегося в жанре сонаты для фп. (его 1-я соната практически забыта, 2-я лишена виртуозного блеска, но бедна по материалу).

В конце 1917 Р. отправился в гастрольную поездку по Скандинавии, откуда в Россию уже не вернулся. В декабре 1918 он вместе с семьей поселился в США (где дебютировал еще в 1909, впервые исполнив свой 3-й концерт п/у *Дамроша*). Последние 25 лет вел жизнь странствующего виртуоза. Слава Р.-пианиста, которая и при жизни была велика, стала легендарной. Помимо собственной музыки он исполнял преимущественно романтиков — Шопена, Шумана, Листа, Чайковского. Записи Р. (с 1919 по 42) дают представление о его феноменальной технике, исключительно ответственном отношении к деталям, безошибочном чувстве формы. Наряду с множеством миниатюр и транскрипций, сыгранных с неподражаемой элегантностью, Р. записал несколько произведений крупной формы: свои концерты (с дирижерами *Стоковским* и *Орманди*), 32 вариации c-moll Бетховена, «Карнавал» Шумана, 2-ю сонату Шопена, скрипичные сонаты Бетховена (соч. 30 № 3), Шуберта (D 574) и Грига (соч. 45) с *Крейслером*, а также (в качестве дири-

...адельфийским оркестром) собственные «Остров мертвых» и 3-ю симфонию. Пианизм Р. существенно повлиял на таких исполнителей русской школы, как *Софроницкий, Горовиц, Рихтер, Гилельс.*

Концертные поездки не оставляли Р. сил и времени для сочинения музыки; свою роль в снижении его творческой активности сыграл и многолетний отрыв от России. За первые 9 лет эмиграции Р. не написал ни одного крупного произведения. Затем появились 4-й концерт для фп. с оркестром и «Три русские песни» для хора и оркестра (оба произведения были начаты еще в России), затем фортепианные «Вариации на тему Корелли» (точнее — на тему старинного танца фолии, использованную в одной из скрипичных сонат Корелли), *«Рапсодия на тему Паганини»* для фп. с оркестром, 3-я симфония и *«Симфонические танцы»* для оркестра. В своих произведениях американского периода Р. остается верен романтической стилистике, укорененной в русской музыке 2-й половины XIX в.; вместе с тем у позднего Р. встречаются моменты, свидетельствующие о принадлежности этой музыки своему времени (острая ритмика, элементы языка современной развлекательной музыки, используемые — в т. ч. в сочетании с темой Dies irae — в зловещем, «инфернальном» контексте). В последних двух опусах Р., прежде всего в 3-й симфонии с ее реминисценциями идиллического романса «Здесь хорошо» из соч. 21, с особой силой звучит мотив тоски по утраченной России.

Оперы (одноакт.): «Алеко», либр. Вл. Немировича-Данченко по Пушкину (1893, Москва, Большой театр); «Скупой рыцарь» соч. 24, текст Пушкина (1906, там же); «Франческа да Римини» соч. 25, либр. М. Чайковского по Данте (1906, там же); фрагм. неоконч. опер.

Для хора, в т. ч. с солистами и орк.: ранние опыты (1890—94); Псалом соч. 15, жен. или дет. гол. (1896); «Пантелей-целитель», сл. А. К. Толстого (1899); «Весна», кантата соч. 20, бар., хор и орк., сл. Н. Некрасова (1902); Литургия св. Иоанна Златоуста соч. 31 (1910); «Колокола» соч. 35, сопр., тен., бар., хор и орк., по Э. По в рус. пер. К. Бальмонта (1913); Всенощное бдение соч. 37 (1915); «Три русские песни» соч. 41, хор и орк. (1926).

Для фп. с орк.: концерты № 1 соч. 1 fis (1891, 2/1917), № 2 соч. 18 c (1901), № 3 соч. 30 d (1909), № 4 соч. 40 g (1926, 2/1941); «Рапсодия на тему Паганини» соч. 43 a (1934).

Для орк.: ранние опыты (1888—91); «Князь Ростислав», симф. поэма по А. К. Толстому (1891); «Утес», симф. поэма соч. 7 по рассказу Чехова «На пути» (1893); «Каприччио на цыганские темы» соч. 12 (1894); 1-я симфония соч. 13 d (1895); 2-я симфония соч. 27 e (1907); «Остров мертвых», симф. поэма соч. 29 по картине А. Бёклина (1909); 3-я симфония соч. 44 a (1936, 2/1938); «Симфонические танцы» соч. 45 (1940).

Для фп.: ранние опыты (1886—91); Morceaux de fantaisie («Пьесы-фантазии»), 5 пьес соч. 3, в т. ч. Прелюдия cis и «Полишинель» (1892); Fantaisie-tableaux («Фантастические картины»), 1-я сюита для 2 фп. соч. 5 (1893); Morceaux de salon («Салонные пьесы»), 7 пьес соч. 10 (1894); 6 дуэтов для фп. в 4 руки соч. 11 (1894); «Музыкальные моменты», 6 пьес соч. 16 (1896); 2-я сюита для 2 фп. соч. 17 (1901); «Вариации на тему Шопена» соч. 22 (1903); 10 прелюдий соч. 23 (1903); «Итальянская полька» для фп. в 4 руки (1906); 1-я соната соч. 28 d (1907); 13 прелюдий соч. 32 (1910); 6 этюдов-картин соч. 33 (1911); 2-я соната соч. 36 b (1913, 2/1931); 9 этюдов-картин соч. 39 (1917); Вариации на тему Корелли соч. 42 (1931); др. пьесы без обозначения опуса.

Кам.-инстр. муз.: ранние опыты (1880-е); «Элегическое трио» для фп., скр. и влч. g (1892); 2 пьесы для влч. и фп. соч. 2 (1892); 2 пьесы для влч. и фп. соч. 6 (1893); «Элегическое трио» для фп., скр. и влч. соч. 9 d (1893, окончат. ред. 1917); Стр. квартет, неоконч. (ок. 1896); Соната для влч. и фп. соч. 19 g (1901).

Романсы для гол. и фп.: ранние опыты (1890—93); 6 соч. 4 (1890—93, в т. ч. «В молчаньи ночи тайной», сл. Фета, «Не пой, красавица», сл. Пушкина); 6 соч. 8, сл. А. Плещеева из Гейне, Шевченко и Гёте (1893); 12 соч. 14 (1896, в т. ч. «Весенние воды», сл. Тютчева); 12 соч. 21 (1902, в т. ч. «Они отвечали», сл. Л. Мея из Гюго, «Сирень», сл. Бекетовой, «Здесь хорошо», сл. Г. Галиной); 15 соч. 26 (1906); 14 соч. 34 (1912, в т. ч. «Вокализ», без сл.); 6 соч. 38 (1916, в т. ч. «Ночью в саду у меня», сл. Блока из А. Исаакяна, «Маргаритки», сл. И. Северянина); др. романсы без обозначения опуса.

Фп. транскрипции произв. разных комп.

Лит.: З. Апетян, ред. С. В. Рахманинов. Письма (Москва, 1955); З. Апетян, ред. Воспоминания о Рахманинове (М., 1957, 5/1988); Ю. Келдыш. Рахманинов и его время (М., 1973); В. Брянцева. С. В. Рахманинов (М., 1976); З. Апетян, ред. С. Рахманинов. Литературное наследие и переписка, т. 1—3 (М., 1978—1980); А. Кандинский, ред. С. В. Рахманинов, сб. ст. (М., 1982, 2/1988); G. Norris. Rachmaninoff (London, 1993); Ю. Паисов. Жизнестойкость романтического миросозерцания: Рахманинов // Русская музыка и XX век (М., 1997); Н. Плотникова. О влиянии древних роспевов на стиль духовной музыки Рахманинова // XX век и история музыки. Проблемы стилеобразования (М., 2006); С. В. Рахманинов. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном (М., 2008); Б. Никитин. Сергей Рахманинов. Две жизни (М., 2008).

Ревуэльтас (Revueltas), Сильвестре (31.12.1899, Сантьяго-Папаскьяро, — 5.10.1940, Мехико). Мексиканский композитор, скрипач, дирижер. Учился в Мехико, Остине (Техас) и Чикаго, где среди его педагогов по скрипке были знаменитые Павел Коханьский (Kochański, 1887—1934) и Отакар Шевчик (Ševčík, 1852—1934). До 1929 работал в США, затем вернулся в Мексику, чтобы по предложению *Чавеса* занять должность второго дирижера СО г. Мехико (1929—35). Для этого коллектива сочинил несколько пьес в энергичных, иногда достаточно замысловатых ритмах, с характерным латиноамериканским инструментальным и мелодическим колоритом, хотя и без прямых цитат из фольклора («Куаунауак» [Cuauhnahuac, 1930], «Окна» [Ventanas, 1931], «Ханитсио» [Janitzio, 1933], «Дороги» [Caminos, 1934] и др.); в стилистике музыки Р. нередко усматриваются аналогии с «фольклоризмом» *Бартока* и молодого *Стравинского*. Одновременно Р. преподавал скрипку и камерный ансамбль в Мексиканской нац. консерватории. В 1936—37 находился в Испании, где сотрудничал с республиканским правительством. По возвращении в Мексику возобновил педагогическую деятельность (на этом поприще Р. проработал недолго ввиду алкоголизма, ставшего причиной его ранней смерти) и сочинил свое самое известное произведение — пятиминутную симфоническую поэму «Сенсемайя» (Sensemayá, 1938) по стихотворению кубинского поэта Николаса Гильена (Guillén, 1902—1989), стилизующему афро-кубинский

ритуал убийства змеи. Исходя из таких особенностей этой партитуры, как «варварская» остинатная ритмика, плотная инструментовка с обильным использованием ударных и планомерное нагнетание напряжения, ведущее к кульминации в последних тактах, ее часто сравнивают с финалом *«Весны священной»*. Среди других работ Р. — 4 струнных квартета (1930—32), Токката для скрипки с оркестром (1933), «В честь Федерико Гарсиа Лорки» (Homenaje a Federico García Lorca) для камерного оркестра (1936), вокальные и инструментальные миниатюры, кукольный балет «Гуляка-головастик» (El renacuajo Paseador, 1936, пост. 1940, Мехико), музыка к нескольким фильмам, в т. ч. «Ночь майя» (La noche de los mayas, 1939).

Лит.: П. Пичугин. Ревуэльтас // Музыка стран Латинской Америки (М., 1983); P. Garland. In Search of Silvestre Revueltas (Santa Fe, 1991); R. Kolb Neuhaus. Silvestre Revueltas: catálogo de sus obras (México, 1998).

Регер (Reger), (Иоганн Баптист Йозеф) Макс(имилиан) (19.3.1873, Бранд, близ Байройта, — 11.5.1916, Лейпциг). Немецкий композитор. В 1890—95 учился в Мюнхене и Висбадене у крупнейшего музыковеда Гуго Римана (Riemann, 1849—1919), пользовался его особым благоволением. В 1901 обосновался в Мюнхене, а в 1907 переселился в Лейпциг, чтобы занять должность профессора композиции в консерватории и университетского музикдиректора; здесь у Р. учились, в частности, *Шёк* и *Вейнбергер*. Концертировал в Германии и сопредельных странах как пианист (солист и ансамблист) и дирижер, исполняя обширный репертуар вплоть до *Штрауса* и *Дебюсси*. В 1911 возглавил придворный оркестр в Майнингене. В 1915 переехал в Йену. К этому времени здоровье Р. было подорвано исключительно напряженной работой и алкоголизмом; он умер от сердечного приступа сразу по возвращении из концертного турне по Нидерландам.

За 20 с небольшим лет творческой деятельности Р. создал внушительное количество произведений, преимущественно в формах непрограммной инструментальной музыки. Как верный ученик Римана, он ориентировался прежде всего на Баха, Бетховена и Брамса, широко и изобретательно пользуясь контрапунктом и вариационной техникой, демонстрируя незаурядное искусство интенсивного развертывания кратких тематических импульсов. По своим эстетическим взглядам Р. не был реакционером; в 1907 он не поколебался пойти на разрыв с Риманом, решительно выступив в защиту Штрауса, *Малера* и *Пфицнера* от нападок своего консервативного наставника. Самого себя он также причислял к прогрессивному («левому») лагерю, однако ныне он воспринимается скорее как представитель «умеренного» направления, предшественник *неоклассицизма* в лице *Хиндемита*, чье творчество отмечено заметным влиянием Р. Прогрессивная сторона натуры Р. проявилась прежде всего в его пристрастии к альтерированным гармониям и смелым тональным сдвигам; свой взгляд на современную модуляцию он обосновал в новаторском теоретическом трактате. С другой стороны, мелодическое воображение не принадлежало к сильным сторонам Р. Наиболее привлекательную часть его наследия составляют масштабные вариационные циклы (с непременной фугой) на темы мастеров прошлого, а Хиллера, Бетховена (из Багатели соч. 119 № 11) царта (из Сонаты K 331 для фп.), не лишенные из ва фортепианные миниатюры сборников «Из моего ника» и «Грезы у камина», а также некоторые Своей широкой прижизненной известностью Р. обязан прежде всего органным композициям, ко доныне остаются непременной частью репертуа цертирующих органистов. Его многочисленные но-инструментальные циклы по большей части тичны по форме и стилистически маловыразите его более крупные работы – прежде всего два ин ментальных концерта и Псалом 100 — вдобавок гружены разнородным материалом и затянуты. В самом значительном программном оркестрово се — цикле четырех небольших поэм по Арнольд лину (1827—1901) — Р. достаточно живо передае сферу картин этого живописца, чей декадентск волизм к середине 1910-х уже мало кем воспри всерьез. Особая сфера творчества Р. — оркестро мантических Lieder, выполненные деликатно, с шим вкусом.

Для орк. (осн. произв.): Симфониетта соч. 90 A (1905); нада соч. 95 G (1906); Вариации и фуга на тему Хиллера с E (1907); Скр. концерт соч. 101 A (1908); «Симфон пролог к трагедии» (Symphonischer Prolog zu einer соч. 108 a (1908); Фп. концерт соч. 114 f (1910); «Увертю медии» (Eine Lustspielouvertüre) соч. 120 (1911); «Ко старинном стиле» (Konzert im alten Stil) соч. 123 F (191 мантическая сюита по стихотворениям Й. фон Эйхе (Romantische Suite nach Gedichten von Joseph von Eich соч. 125 (1912); 4 симф. поэмы по А. Бёклину (4 Tondic nach Arnold Böcklin) соч. 128: «Отшельник, играющий на ке» (Der geigende Eremit), «Игра волн» (Im Spiel der «Остров мертвых» (Die Toteninsel), «Вакханалия» (Ba (1913); «Балетная сюита» (Eine Ballettsuite) соч. 130 D Вариации и фуга на тему Моцарта соч. 132 (1914); оркес собств. произв. для фп. и для скр. с фп.

Хор. муз.: Псалом 100, с орк. и орг., соч. 106 (1909); « хини» (Die Nonnen), с орк., соч. 112, сл. М. Бёлица (190 вящение ночи» (Die Weihe der Nacht), к.-а., муж. хор соч. 119 (1911); 8 духовных напевов, a cappella, соч. 13 Реквием, с солистами и орк., неоконч. (1914); 2 песни, к.-а., хор и орк., соч. 144: «Отшельник» (Der Einsie Й. фон Эйхендорфа, и «Реквием» (Requiem), сл. К. Ф. Г (1915); произв. для церкви; песни для муж., смеш. и жен

Для фп.: Вариации и фуга на тему Баха соч. 81 (190 моего дневника» (Aus meinem Tagebuch), соч. 82 (1904— риации и фуга на тему Бетховена, 2 фп., соч. 86 (1904, сия 1915); 4 сонатины соч. 89 (1905, 1908); Интродук сакалья и фуга, 2 фп., соч. 96 h (1906); 6 прелюдий и фуг (1907); «Эпизоды» (Episoden), 6 пьес соч. 115 (1910); Ва и фуга на тему Телемана соч. 134 (1914); «Грезы у к (Träume am Kamin), 12 пьес соч. 143 (1915); многочисл ниатюры, в т. ч. в 4 руки.

Для орг.: 7 хоральных фантазий, соч. 27 (1898), 30 (1 (2, 1899) и 52 (3, 1900); 4 фантазии и фуги, соч. 29 (1898), тему B A C H, 1900), 57 (1901) и 135b (1916); 2 о соч. 33 fis (1899) и 60 d (1901); 6 трио соч. 47 (1900); Вар фуга на собств. тему соч. 73 fis (1903); 5 легких прелюдий

56 (1904); 4 прелюдии и фуги соч. 85 (1904); Интродукция, …алья и фуга соч. 127 e (1913); многочисл. др. пьесы, в т. ч. …альных прелюдий (1902—14).

…др. инстр. соло: 4 сонаты, скр., соч. 42, d, A, h, g (1900); …, скр., соч. 91, a, D, B, h, e, G, a (1905); 8 прелюдий и фуг., …соч. 117 (1909—12); 6 прелюдий и фуг. скр., соч. 131a …; 3 сюиты, влч., соч. 131c, G, d, a (1915); 3 сюиты, альт, …131d, g, D, e (1915).

…скр. и фп.: 1-я соната соч. 1 d (1890); 2-я соната соч. 3 D …; 3-я соната соч. 41 A (1899); 4-я соната соч. 72 C (1903); …ната соч. 84 fis (1905); «Сюита в старинном стиле» (Suite …en Stil) соч. 93 F (1906); Сюита соч. 103a a (1908); 6-я сона… 103b d (1909); 7-я соната соч. 103c A (1909); 8-я соната …122 e (1911); 9-я соната соч. 139 c (1915); 12 маленьких пьес …103c (1916, обр. песен из соч. 76); др. миниатюры.

…влч. и фп.: 1-я соната соч. 5 f (1892); 2-я соната соч. 28 g …; 3-я соната соч. 78 F (1904); 4-я соната соч. 116 a (1910); …тюры.

…произв. для 2 инстр.: 2 сонаты для клар. и фп. соч. 49, As и …00); Соната для клар. или альта и фп. соч. 107 B (1909); …дуэта в старинном стиле соч. 131b (1914); миниатюры.

…3 инстр.: Трио, фп., скр. и альт, соч. 2 h (1891); Серенада, …скр. и альт, соч. 77a D (1904); Стр. трио соч. 77b a (1904); …трио соч. 102 e (1908); Серенада, фл., скр. (или 2 скр.) и …соч. 141a (1915); Стр. трио соч. 141b d (1915).

…4 инстр.: 2 стр. квартета соч. 54, g и A (1900); Стр. квартет …74 d (1904); Стр. квартет соч. 109 Es (1909); Фп. квартет …113 d (1910); Стр. квартет соч. 121 fis (1911); Фп. квартет …133 a (1914).

…5—6 инстр.: Фп. квинтет c (1898); Фп. квинтет соч. 64 c …; Стр. секстет соч. 118 F (1910); Квинтет для клар. и стр. …146 A (1915).

…гол. с сопров. (осн. произв.): «К надежде» (An die Hoffnung), …хор. с орк. или фп., соч. 124, сл. Ф. Гёльдерлина (1912); …любви» (Hymnus der Liebe), бар. или альт с орк., соч. 136, …Якобовски (1914); 12 духовных песен, с фп. или орг., …137 (1914); свыше 250 песен для гол. и фп., в т. ч. сб. 60 песен …стые мелодии» (Schlichte Weisen) соч. 76 (1903—12).

…ркестровки песен Шуберта, Шумана, Брамса, Грига, Воль… …стр. произв. Баха; хор. обр. нар. песен и др.

… Beiträge zur Modulationslehre (Leipzig, 1903, рус. пер.: О …ации [Л., 1926]); муз.-критич. и полемич. ст.

…ат.: F. Stein. Max Reger (Potsdam, 1939); В. *Каратыгин.* …Регер // он же. Избранные статьи (М.—Л., 1965, переизд. …1916); H. Wirth. Max Reger (Hamburg, 1973); R. Brotbeck. …Spätwerk von Max Reger: fünf Diskurse (Wiesbaden, 1988); …Meyer. Die Orgelwerke Max Regers (Wilhelmshaven, 1989); …Sidenbach. Max Reger und seine Zeit (Laaber, 1991); H. Brauss. …Reger's Music for Solo Piano (Edmonton, 1994); Ю. Крейни… Макс Регер. Жизнь и творчество (М., 1991); Макс Регер. …му слова! Избранные эпистолярные и литературные про… …ения (Петрозаводск, 2004).

…тайм — см. *Рэгтайм.*

…к (Resnik), Регина (р. 30.8.1922, Нью-Йорк). Аме… …ская певица (сопрано и меццо-сопрано). Училась …ью-Йорке. В 1942 Ф. *Буш* пригласил ее на главную …скую роль в своей нью-йоркской постановке оперы …ди «Макбет». В 1944 Р. дебютировала в *Метрополи…-опера* (Леонора в «Трубадуре»), а с 1946 по 1985 бы… ла постоянной солисткой этого театра. Среди партий, исполненных Р. до середины 1950-х, — Леонора в «Фиделио», Донна Анна, Донна Эльвира, Зиглинда (роль ее дебюта в *Байройте*, 1953). С 1955 пела партии меццо-сопрано. Выступала на ведущих европейских и американских сценах, считалась непревзойденной Кармен и Клитемнестрой (ее превосходные в вокальном отношении и психологически убедительные интерпретации этих ролей зафиксированы в записях п/у, соответственно, Томаса Шиппперса [Schippers, 1930—1977] и *Шолти*). Среди других значительных работ Р. в амплуа меццо-сопрано — Брангена, Фрика, Азучена, Эболи, миссис Куикли в «Фальстафе», Графиня в «Пиковой даме». Известна также как оперный режиссер (дебютировала в 1971 постановками «Кармен» в Гамбурге и *«Электры»* в Венеции).

Рейнер — см. *Райнер.*

«Река кроншнепов» («Река Кёрлью», Curlew River). Первая из трех «притч для церковного исполнения» *Бриттена*, соч. 71, либретто Уильяма Плоумера (Plomer) на основе пьесы японского театра Но «Сумидагава» («Река Сумида», автор — Дзюро Мотомаса, начало XV в.). Либреттист перенес действие пьесы в раннесредневековую Англию и придал ей христианский колорит: произведение стилизовано в духе литургических драм, разыгрываемых монахами в храме. Выходя на сцену, все участники представления (монахи, прислужники и мирянеинструменталисты) унисонно поют григорианский гимн Te lucis ante terminum (из службы заутрени). Затем монахи (за исключением аббата, который остается в своей одежде и выполняет функцию рассказчика) переодеваются и перевоплощаются в действующих лиц драмы — Паромщика, Путешественника, Безумную женщину и паломников. Путешественник и Безумная собираются пересечь реку на пароме вместе с паломниками; Безумная ищет своего исчезнувшего год назад ребенка. Во время переправы Паромщик рассказывает о гибели мальчика, которого он перевозил ровно год назад: мальчик был украден из дома и, измученный и брошенный жестоким хозяином, умер, а его могила близ дороги, ведущей к часовне, почитается местными жителями как святое место. Безумная осознает, что речь идет о ее сыне. Вместе со своими попутчиками она молится на его могиле; когда голоса молящихся объединяются в духовном гимне, им вторит голос мальчика («Голос Луха»), обещая матери встречу на небесах. Безумие оставляет женщину, ее партия завершается широко распетым «Аминь», затем монахи вновь облачаются в свои одежды, аббат подводит моральный итог притчи, и персонажи удаляются под пение того же гимна, с которого она начиналась.

Инструментарий «Р. к.» составляют флейта (также пикколо), валторна, альт, контрабас, арфа, ударные (5 малых барабанов, 5 колокольчиков и гонг — 1 исполнитель) и орган-позитив. Флейта выступает «лейттембром» Безумной, валторна — Паромщика. Дирижер не требуется: по ходу исполнения роль руководителя ансамбля принимают на себя разные инструменталисты. Партии синхронизированы не полностью (элемент ограниченной *алеаторики*), т. е. местами исполнителям позволено играть в собственных темпах, не сообразуясь

друг с другом; пункты, где нужно восстановить синхронность, отмечены специальным знаком. Тематизм по большей части связан с начальной григорианской монодией, но встречаются интонационные и тембровые «отсылки» к японскому первоисточнику драмы (так, звучание позитива ассоциируется с губным органом сё, арфы — с цитрой кото; ориентальным колоритом наделены некоторые моменты партии ударных и «музыка переодевания» в начале и конце притчи). Партия Безумной, по сравнению с остальными, богаче широко распетыми, ариозными, патетическими эпизодами.

Премьера «Р. к.» состоялась 10 июня 1968 в Орфордской приходской церкви (близ *Олдбро*) под музыкальным руководством автора, в партии Безумной выступил *Пирс*, в партии Паромщика — *Ширли-Куирк*. Продолжительность — ок. 70 минут.

Реми — см. *Рэми*.

Репетитивная музыка — см. *Минимализм*.

Респиги (Respighi), Отторино (9.7.1879, Болонья, — 18.4.1936, Рим). Итальянский композитор. В 1891—1901 учился в Болонском музыкальном лицее, в т. ч. композиции у видного музыковеда Луиджи Торки (Torchi, 1858—1920) и ведущего итальянского симфониста рубежа веков Джузеппе Мартуччи (Martucci, 1856—1909). Будучи оркестровым альтистом, в 1900—03 дважды выезжал в Россию, где взял несколько уроков у Римского-Корсакова. В 1902 брал уроки также у авторитетного Макса Бруха (Bruch, 1838—1910) в Берлине. С 1913 жил в Риме, до 1935 преподавал в Лицее (впоследствии Консерватории и Академии) Санта-Чечилия. Наследие Р. обширно, эклектично и весьма неравноценно. Почетное место в истории музыки ему обеспечили живописные четырехчастные симфонические поэмы *«Фонтаны Рима»* и *«Пинии Рима»*, которые смело можно назвать абсолютными вершинами итальянской симфонической классики (третья поэма цикла, «Римские празднества», задумана с бóльшим размахом, но уступает двум первым по качеству музыкального материала). Если в своих «римских» поэмах Р. тяготеет к *импрессионизму* (их пышное и вместе с тем изысканное оркестровое письмо родственно письму *Равеля* и молодого *Стравинского*), то на основании целого ряда других произведений его следовало бы причислить скорее к *неоклассицизму*. Так, «Григорианский концерт» для скрипки с оркестром, «Дорийский квартет», оркестровая сюита «Церковные витражи» в значительной степени основаны на старинных церковных напевах и ладах, а юмористическая сюита для малого оркестра «Птицы» и три сюиты «Старинных танцев и арий» — на светской музыке XVI—XVIII вв. Присущие Р. оркестровая изобретательность и дар стилизатора с блеском проявились в партитуре «Лавки чудес» — балета, скомпилированного по заказу *Дягилева* из вокальных и фортепианных миниатюр Россини. К числу немногих других более или менее регулярно исполняемых опусов Р. принадлежат вокальная поэма «Закат» для голоса со струнными и оркестровый «Боттичеллиевский триптих» по картинам «Весна», «Поклонение волхвов» и «Рождение Венеры». Среди опер Р. наиболее интересной считается «Спящая красави… театра марионеток, среди других крупных вока… работ — кантата «Весна» на текст Костана З… стилизованный в духе архаической мистерии весе… обновления природы.

Его жена и ученица Эльза Оливьери Р., урожд. С… жакомо (Sangiacomo, 1894—1996) — композитор, …ца, автор книг о Р., организатор фонда имени Р.

Для театра: ок. 10 опер, в т. ч. «Король Энцо» (Re En… мич. опера в 3 актах, либр. А. Донини (1905, Болонья), …фагор» (Belfagor), лирич. комедия в 2 актах с пролого… логом, либр. К. Гуасталлы по Э. Л. Морзелли (1923, М… «Затонувший колокол» (La campana sommersa), в 4 акт… его же по Г. Гауптману (1927, Гамбург), «Мария Еги… (Maria egiziaca), мистерия в 3 эпизодах, либр. его же (19… нения), «Спящая красавица» (La bella dormente nel bosc… кольная опера в 3 актах, либр. Дж. Бистольфи по Ш. … (1933, Рим), «Пламя» (La fiamma), в 3 актах, либр. Гу… по Х. Вирс-Йенсену (1934, Рим), «Лукреция» (Lucrezia… акт., либр. его же по Шекспиру и Титу Ливию (1937, … ок. 10 балетов, в т. ч. «Лавка чудес» (La boutique fant… пьесам Россини (1919, Лондон) и др. произв. на основе … комп., «Балкис, царица Савская» (Belkis, regina di Sab… Гуасталлы (1932, Милан).

Орк. муз. (осн. произв.): «Концерт в старинном стиле» … certo all'antica), скр. и орк. (1908); «Фонтаны Рима» (… «Старинные танцы и арии для лютни» (Antiche danze ed a… liuto), 1-я сюита, мал. орк., на осн. пьес XVI в. (1917); «Б… гномоподобных» (Ballata delle gnomidi, 1919); Adagio со… zioni, влч. и орк. (1921); «Григорианский концерт» (С… gregoriano), скр. и орк. (1921); «Старинные танцы и а… лютни» (Antiche danze ed arie per liuto), 2-я сюита, на ос… XVI—XVII вв. (1923); «Пинии Рима» (Pini di Roma, 1924); … церт в миксолидийском ладу» (Concerto in modo misoli… и орк. (1925); «Осенняя поэма» (Poema autunnale), скр. … (1925); «Церковные витражи» (Vetrate di chiesa, 1926); «… челлиевский триптих» (Trittico botticelliano), мал. орк. … «Бразильские впечатления» (Impressioni brasiliane, 1928); … цы» (Gli uccelli), мал. орк. (1928); Токката для фп. с орк. … «Римские празднества» (Feste romane, 1928); «Старин… цы и арии для лютни» (Antiche danze ed arie per liuto), 3-… та, версия для стр. орк. (1931); «Концерт пяти» (Co… cinque), гоб., труба, скр., кб., фп., стр. орк. (1933).

Песни для гол. с фп.: свыше 70, в т. ч. «Пять песен в с… ном стиле» (Cinque canti all'antica, ок. 1906), «Шесть ме… (Sei melodie, 1906), 2 тетради по «Шесть стихотворен… liriche, 1909 и 1912), «Лесное божество» (Deità silv… А. Рубино (1917), «Пять стихотворений» (Cinque liriche, … «Четыре стихотворения» (Quattro liriche), сл. Г. Д'Ан… (1920), 4 песни на сл. арм. поэтов (1921), «Вокализы в … шем стиле» (Vocalizzi nello stile moderno), 3 пьесы (1930).

Др. вок. муз. (осн. произв.): «Персы» (I persiani), … 3 гол., муж. хор и орк., сл. Эсхила (1900, 2/1906); «Ар… (Aretusa), м.-сопр. и орк., сл. П. Б. Шелли (1911); «Зака… monto), м.-сопр. и стр. орк. или квартет, сл. его же (1914); … ствительная» (La sensitiva), м.-сопр. и орк., сл. его же (… «Весна» (La primavera), 6 гол., хор и орк., сл. К. Заряна (… 22); «Лауда на Рождество Господне» (Lauda per la nat… Signore), 3 гол., хор, 6 дер. дух., треугольник и фп. в 4 р… Якопоне да Тоди (1930); орк. версии песен для гол. с фп.; … обр. отрывков из опер.

для 2—7 инстр. (осн. произв.): Стр. квартет d (1909); Соната скр. и фп. h (1917); «Дорийский квартет» (Quartetto dorico), артет (1924); «Сюита табакерки» (Suite della tabacchiera), , 2 гоб., 2 фаг., фп. в 4 руки (1930); «Старинные танцы и для лютни» (Antiche danze ed arie per liuto), 3-я сюита, вер- для стр. квартета (1931).

есы и обр. собств. произв. для фп. в 2 и 4 руки; пьесы для

скриптии и обр. произв. композиторов XVII XX вв., в Монтеверди («Плач Ариадны» для гол. с орк., 1908, «Ор- с большим орк., 1934), Баха (оркестровки произв. для Россини (см. «Для театра»), *Рахманинова* (оркестровка ов-картин, 1930) и менее известных рус. комп.

т.: L. Bragaglia, E. Respighi. Il teatro di Respighi (Roma, G. Rostirolla, ed. Ottorino Respighi (Torino e Roma, 1985); era. Respighi (New York, 1986).

онсорий» (Répons). Произведение *Булеза* для ка- ого оркестра (9 деревянных духовых, 7 медных ых, 8 струнных), 6 солистов-инструменталистов ., арфа, вибрафон, колокольчики, цимбалы) и элек- ной аппаратуры, разработанной в *Институте му- ных и акустических исследований*. При исполне- «Р.» дирижер, оркестр и пульт управления электро- ой занимают центр зала, тогда как по периферии олагаются солисты, у каждого из которых есть свой ик. К электронной аппаратуре подключены толь- ирующие инструменты — клавишные, шипковый таллофоны с богатым обертоновым спектром и льно затухающим звучанием, — но не инструмен- ходящие в состав оркестра. Заглавие «Р.» отсылает ней практике «вопросно-ответного» церковного я, когда стихи или возглашения, произносимые нником или дьяконом, чередуются с хоровыми онсами (от лат. responsum — «ответ»). В данном слу- обмен «вопросами» и «ответами» осуществляется у оркестром и ансамблем солистов или между от- ыми солистами. В «Р.» эксплуатируется еще одна турная особенность средневекового респонсория: стание и усложнение в респонсе простого мотива, торый исполняется исходный стих. Функцию под- него усложнению мотива здесь выполняет аккорд реплика солиста; этот материал сразу подвергается ронному преобразованию, результат которого про- ется из динамиков в зал в виде многократно обога- ого «эха». Произведение существует в трех редак- : 1981 года (продолжительность ок. 20 минут), года (ок. 32 минут) и 1984 года (ок. 43 минут — са- линное произведение Булеза после *«Складки за кой»*). Эти редакции были впервые исполнены *Ан- ем Энтерконтампорен* п/у автора, соответственно, тября 1981 в Донауэшингене, 6 сентября 1982 в оне и 22 сентября 1984 в Турине. «Р.» во 2-й редак- состоит из восьми, в 3-й — из десяти разделов са; разделы контрастируют между собой по темпу, туре, динамическому профилю, преобладающему артикуляции, характеру взаимоотношений между ом, мелодией и гармонией. Первый раздел (интро- ция) поручен только камерному оркестру, послед- (кода) — только ансамблю солистов с электрони- ; в остальных разделах оркестр и солисты находятся в интенсивном «респонсорном» диалоге. Важнейшим источником гармонических структур в «Р.» служит комплекс (*гармоническое поле*) $b\text{-}d^1\text{-}g^1\text{-}a^1\text{-}c^2\text{-}f^2\text{-}h^2$.

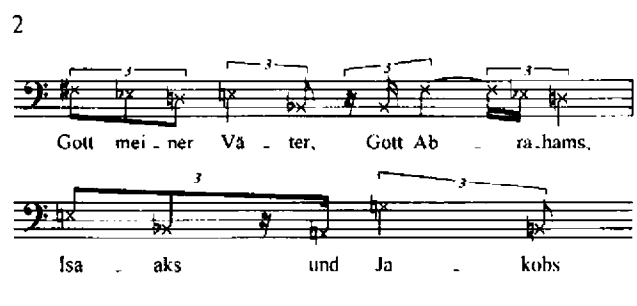
На материале «Р.» созданы две менее масштабные пьесы под общим названием «Дрейф» (Dérive, от франц. dériver — «отвлекать», «отводить в сторону»): «Дрейф-1» (Dérive I) для флейты, кларнета, фп., вибрафона, скрипки и виолончели (1-е исполнение — 31 января 1985, Лондон, оркестр *Лондон-симфониетта*, дирижер *Нассен*) и «Дрейф-2» (Dérive II) для 11 инструментов (1-е исполнение — 21 июня 1990, Милан, Ансамбль Энтерконтампорен, дирижер автор; 1-е исполнение новой редакции Dérive II — 7 февраля 1993, Лондон, те же).

Речевое пение (разговорное пение, шпрехгезанг, нем. Sprechgesang). Тип вокального исполнения, объединяющий признаки речи и пения. Вероятно, первым Р. п. использовал немецкий композитор Энгельберт Хумпердинк (Humperdinck, 1854—1921) в опере «Королевские дети» (1897), но особенно часто к нему прибегали *Шёнберг* и *Берг;* последний ввел для обозначения Р. п. термин «говорящий [певческий] голос» (Sprechstimme). В предисловии к партитуре *«Лунного Пьеро»* (1912) Шёнберг так описал суть Р. п.: «Если при обычном пении звук остается на взятой высоте, то при Р. п. звук берется точно по высоте, но затем сразу покидается движением голоса вниз или вверх; исполнитель обязан сделать так, чтобы Р. п. не было похоже на чтение текста нараспев». Р. п. чаще всего обозначается с помощью крестиков, помещаемых на штилях нот (пример 1 — «Лунный Пьеро») или заменяющих головки нот (пример 2 — Шёнберг, *«Моисей и Аарон»*). Позднее Шёнберг стал записывать Р. п. без нотных линеек, указывая лишь приблизительную высотную конфигурацию вокальной линии по отношению к условной оси (пример 3 — *«Уцелевший из Варшавы»*). Берг использовал в своих операх как Р. п. того же типа, что и в «Лунном Пьеро», так и особую разновидность Р. п., более близкую к пению, чем к речи (halb gesungen, т. е. «полупение», обозначается черточками,

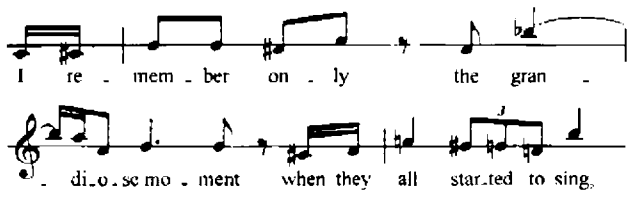
1



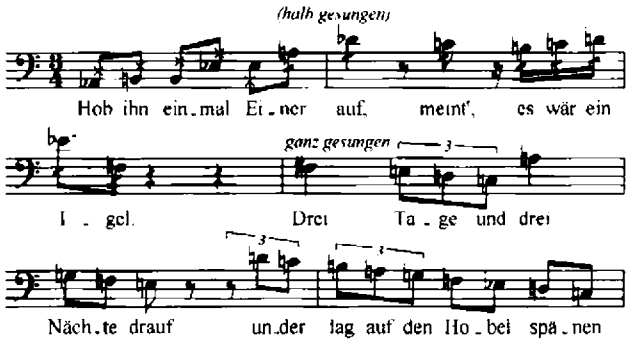
2



3



4



пересекающими штили; ср. показанный в примере 4 отрывок из *«Воццека»*, где осуществляется переход от Р. п. через «полупение» к полноценному пению [ganz gesungen]). Представители послевоенного *авангарда* (*Ноно, Булез, Берио, Буссотти*) ввели в употребление ряд специальных знаков, указывающих на еще более тонкие градации между пением и речью. Самый ранний образец хорового Р. п. — *«Счастливая рука»* Шёнберга (1913).

Лит.: Schönberg und der Sprechgesang // Musik-Konzepte, 112—113 (2001).

Ржевски, Рзевски — см. *Жевски.*

Риттер (Riegger), Уоллингфорд (Константин) (29.4.1885, Олбени, Джорджия, — 2.4.1961, Нью-Йорк). Американский композитор. Учился игре на виолончели и композиции в Институте музыкального искусства (НьюЙорк), в 1907—10 совершенствовался в Германии. В 1914—17 работал дирижером в различных городах Германии, затем вернулся в США. С 1928 жил и преподавал в Нью-Йорке, где у него учился, в частности, *Фелдман*. Начал серьезно заниматься композицией только ок. 1920. С 1926 разрабатывал свободно-атональный, резко диссонантный полифонический стиль, характерным образцом которого явилось «Исследование звучности» для одного или нескольких десятков скрипок. Позднее стал применять элементы *додекафонии*, преимущественно в виде мелодических линий из неповторяющихся звуков (примечательный ранний образец — «Дихотомия» для камерного оркестра). Один из самых радикальных американских «модернистов» своего времени, участвовал в деятельности ряда новых музыкальных организаций, в т. ч. в содружестве с *Кауэллом* и *Варезом*. В 1930-х много писал для различных американских коллективов современного танца, в т. ч. для знаменитой труппы Марты Грэм (Graham). После 1938 вернулся к сочинению музыки концертных жанров. К его наиболее значительным достижениям принадлежат масштабная, нас... ная полифонией и содержащая множество 12-то... тем четырехчастная 3-я симфония и «Музыка для ... медных». В своих новаторских устремлениях Р. не ... двинулся дальше жесткого хроматического письма ... систематически используемой додекафонии; пос... енные тенденции (многопараметровый *сериализм*, ... *торика*, *электронная музыка*) его никак не затро... Наряду с серьезными сложными партитурами до ... жизни писал также оркестровые пьесы в танцева... ритмах и обработки народных и рождественских ...

Осн. произв. конц. жанров для орк.: «Исследование з... сти» (Study in Sonority), 10 или неск. десятков скр. (1927); ... хотомия» (Dichotomy), кам. орк. (1932); Скерцо, ка... (1932); Канон и фуга d, стр. или симф. орк. (1941); Пасс... и фуга, дух. или симф. орк. (1942); 3-я симфония (1947); ... зыка для хора медных» (Music for Brass Choir, 1949); Но... медн. дух. (1951); «Музыка для оркестра» (Music for Orc... 1952); Вариации для фп. с орк. (1953); Сюита для юно... орк. (1953); «Танцевальные ритмы» (Dance Rhythms, ... 4-я симфония (1956); Вариации для скр. с орк. (1958); ... дольный джаз» (Quintuple Jazz, 1959); Симфониетта (19... эт для фп. с орк. (1960).

Танц. муз.: ок. 18 произв., в т. ч. «Новый танец» (New ... 1935), «С моими красными огнями» (With My Red Fires, ...

Др. инстр. муз.: Сюита, фл. (1929); 3 канона, дер. дух. ... 1-й стр. квартет (1939); «Новое и старое» (New and Old), ... для фп. (1944); 2-й стр. квартет (1948); Фп. квинтет; ... Квинтет для дер. дух. (1952); Концерт для фп. и дух. ка... (1953); «Движение» (Movement), 2 трубы, трбн. и фп. ... Интродукция и фуга, 4 влч. (1957); др. произв.

Вок. муз.: ок. 16 оригинальных произв.; свыше 700 ... родных и рождественских песен и церк. гимнов.

Лит.: S. Spackman. Wallingford Riegger: Two Essays in M... Biography (Brooklyn, 1982).

Риддербуш (Ridderbusch), Карл (29.5.1932, Рекли... зен, — 21.6.1997, Вельс). Немецкий певец (бас). У... в Эссене. Дебютировал в 1961 в Мюнстере. Пел ... мецкой опере на Рейне (Дюссельдорф) (с 1965), *Ба... те* и *Метрополитен-опера* (с 1967), *Венской гос.* ... (с 1968), *Ковент-Гарден* (с 1971). Обладал мощны... тым и вместе с тем подвижным, выровненным по... диапазону голосом, который особенно выразит... звучал в таких вагнеровских партиях, как король ... Ганс Закс, Погнер, Фафнер, Хаген. Среди други... ных ролей Р. — Командор, Рокко, Каспар, Банко в ... бете», Борис Годунов, барон Окс; он выступал ... кантатно-ораториальном и камерном репертуаре; ... ди выдающихся записей с участием Р. — «Стра... Матфею» Баха п/у *Арнонкура* (Р. непревзойден... полняет партию Иисуса Христа), Реквием Мо... п/у *Бёма*, «Торжественная месса» Бетховена п/у ... *ма*, «Майстерзингеры» (с Р. в роли Погнера), «К... нибелунга» и «Тристан и Изольда» п/у *Караяна*, а ... байройтские «Майстерзингеры» 1974 года п/у Св... Варвизо (Varviso, 1924—2006) с Р. в роли Закса.

Риз (Reese), Густав (29.11.1899, Нью-Йорк, — 7.9. ... Беркли, Калифорния). Американский музыковед. У... ся в Нью-Йоркском университете, с 1927 препо...

же, позднее и в других учебных заведениях США. ...ним из основателей (1934) Американского общества музыковедения, долгие годы состоял в его руководящих органах, редактировал музыкальные периодические издания, сотрудничал с крупными музыкальными ...ельствами в качестве главного редактора и консультанта. Известен прежде всего как автор фундаментальных обзоров музыки средних веков (1940) и Возрождения (1954). Книги Р. великолепно документированы, фактический материал в них представлен в ясной, ...ливо систематизированной форме, свидетельствующей об исключительно свободном владении огромным объему материалом. Р. поднял музыкальную медиевистику на принципиально новый уровень; его научное творчество способствовало оживлению интереса к ...ренней музыке в странах английского языка.

...труды (указ. год 1-го изд.): Music in the Middle Ages («Музыка в средние века») (New York, 1940); Music in the Renaissance («Музыка в эпоху Возрождения») (New York, 1954); ...ore Classics of Music Literature («80 классических образцов музыкальной литературы») (New York, 1970).

...: J. LaRue et al., eds. Aspects of Medieval and Renaissance ... a Birthday Offering to Gustave Reese (New York, 1966, ...).

...ек (Рюзанек, Rysanek), Леони (12.11.1926, Вена, — ...1998, там же). Австрийская певица (сопрано). Училась в Венской академии музыки. В 1949 дебютировала в ...бруке (Агата), на раннем этапе своей карьеры пела ... в Саарбрюккене. Широкая известность пришла к ...1951, когда она исполнила роль Зиглинды п/у *Караяна* ...первом после войны фестивале в *Байройте*. Дальнейшая карьера Р. была связана с *Баварской гос. оперой*, а ...54 — с *Венской гос. оперой*; Р. выступала на других ведущих европейских сценах, а после своего американского ...ота (1956, Сан-Франциско) регулярно пела также в ...А. Сильный голос богатого тембра и широкого диапазона и темпераментная актерская игра обеспечили Р. ...ельный успех прежде всего в партиях драматическо-героического плана. В репертуаре Р. особенно широко ...ла представлен *Штраус*; ее «коронными» ролями ...лись Саломея (с 1972), Хрисотемида в *«Электре»* и ...ратрица в *«Женщине без тени»*, но ей были подвластны также Арабелла, Ариадна, Маршальша, Электра ...м-опера п/у *Бёма*, 1981) и заглавные партии в редко ...няемых «Елене Египетской» и «Любви Данаи». Р. ...стала и в таких партиях, как Леонора («Фиделио»), ..., Елизавета («Тангейзер»), Эльза, Купдри, леди ...бет (роль дебюта Р. в *Метрополитен-опера*, где она ...пела *Каллас*, 1959), Амелия, Аида, Дездемона, Тоска, Турандот. Выступала до 1996, в последние годы перешла на амплуа характерного меццо-сопрано и контральто (Иродиада, Клитемнестра, Дьячиха в *«Енуфе»*, Кабаниха в *«Кате Кабановой»*, Графиня в «Пиковой даме»). ...и выдающихся оперных записей с участием Р. — ...елио» п/у *Фричая*, «Валькирия» п/у *Фуртвенглера* и ..., «Макбет» п/у *Лайнсдорфа* и «Отелло» п/у *Серафина*. ...ее партнерами Р. выступают *Викерс* и *Гобби*.

...инг (Rilling), Гельмут (р. 29.5.1933, Штутгарт). Немецкий дирижер, хормейстер, органист. Учился в Штутгарте, а также у известного органиста Фернандо Джермани (Germani, 1906—1998) в Италии и у *Бернстайна* в США; служил церковным органистом и кантором в Штутгарте. В 1954 основал хор Gächinger Kantorei, в 1965 — инструментальный ансамбль Bach-Collegium Stuttgart; поскольку Р. не привержен идее *аутентичного исполнения* во что бы то ни стало, музыканты этого ансамбля играют на современных инструментах. В 1969—85 — профессор Франкфуртской ВМШ, руководитель хора Frankfurter Kantorei. В 1970 при участии Р. был учрежден ежегодный летний баховский фестиваль в Юджине, шт. Орегон, США. В 1981 Р. основал Штутгартскую международную Баховскую академию (Internationale Bachakademie Stuttgart) — крупный концертный, научный и образовательный центр. Гастролирует со своими ансамблями и устраивает «баховские академии» (семинары и мастер-классы для молодых музыкантов) по всему миру. Будучи авторитетным интерпретатором Баха (записал все его кантаты и другие хоровые произведения), Р. исполняет и хоровую музыку других эпох. Под его управлением впервые прозвучали хоровые партитуры *Берио*, *Пендерецкого*, *Пярта*, завершенная *Денисовым* оратория Шуберта «Лазарь» (Lazarus) и др. По инициативе Р. 14 композиторов, представляющих страны, участвовавшие во 2-й мировой войне, сочинили к 50-летию со дня ее окончания коллективный «Реквием примирения» (Requiem der Versöhnung, состав авторов см. в Хронографе, с. 846—847); весной 1995 Р. продирижировал премьерой этого опуса в Штутгарте. В августе-сентябре 2000 там же была реализована другая крупная инициатива Р. — исполнение *Страстей* по всем четырем Евангелиям, заказанных представителям разных культур и конфессий: «Водяные Страсти по Матфею» сочинил *Тан Дун*, «Страсти по Марку» — аргентинский композитор иудейского вероисповедания Освальдо Голихов (Golijov, p. 1960), «Страсти по Луке» — *Рим*, «Страсти по Иоанну» — *Губайдулина* (Р. продирижировал премьерой «Страстей» Рима).

Рим (Rihm), Вольфганг (р. 13.3.1952, Карлсруэ). Немецкий композитор. Учился в Карлсруэ (1968—72), в т. ч. у *Фортнера* и *Сёрла*, затем в Дармштадте, Кёльне (у *Штокхаузена*, 1972—73) и во Фрайбурге (у *Хубера*, 1973—76). Карьера Р. развивалась стремительно; к середине 1970-х он уже был одной из самых заметных фигур в музыке ФРГ. С самого начала заявил о себе как художник с серьезными творческими устремлениями и разносторонними культурными интересами, далекий от умозрительного авангардного академизма и вместе с тем не склонный к *полистилистике* и другим проявлениям *постмодернизма*. Направление, представленное творчеством Р., было названо «новой простотой», однако это определение едва ли подходит к его музыке, достаточно сложной по языку и фактуре (в настоящее время термином *«новая простота»* принято обозначать принципиально иную тенденцию). Более точная характеристика стиля Р. — «новый *экспрессионизм*». Подобно экспрессионистам начала XX в., Р. сочиняет музыку с легко угадываемым (хотя и не поддающимся простой дешифровке) психологическим подтекстом, пользуясь преимущественно свободно-атональным, порой подчеркнуто

«неблагозвучным» языком и приберегая консонантность для моментов относительной разрядки; тяготеет к резким контрастам, импульсивным жестам, широким скачкам и наложениям разнородных элементов; избегает повторов, но нередко оживляет музыкальную ткань ритмическими остинато, которые могут ассоциироваться с теми или иными отдаленными жанровыми прототипами из области танцевальной, бытовой и фольклорной музыки. В соответствии с принципами экспрессионизма Р. больше заботится о непосредственной фиксации изменчивых состояний, едва заметных нюансов, внезапных сдвигов и потрясений, чем о цельности формы и ясности концепции. В благоприятных случаях результатом такого подхода становится поток останавливающих на себе внимание, запоминающихся, увлекательных звуковых событий, однако подлинные удачи у Р. сплошь и рядом перемежаются непомерно разросшимися, небрежно выполненными, но при этом достаточно претенциозными опусами. Так или иначе, в ряде произведений, особенно созданных после начала 1990-х, Р. вполне убедительно адаптирует язык «нового экспрессионизма» к воплощению оригинальных поэтических и композиционных идей и «вечных» тем. Его опера «Покорение Мексики», созданная по мотивам творчества французского реформатора театра Антонена Арто (Artaud, 1896—1948), снискала успех благодаря удачному сочетанию разнообразных типов музыкальной выразительности, ярким хоровым и оркестровым эффектам, энергично развивающемуся действию. К числу сравнительно недавних работ Р., свидетельствующих о его эволюции в сторону более связного, сдержанного, экономного и монументального письма, относятся «*Страсти* по Луке», в которых фрагменты евангельского рассказа (на немецком) и католических богослужебных песнопений (на латыни) удачно дополняются заключением на текст знаменитого трагического стихотворения Tenebrae («Потемки») немецкоязычного поэта еврейского происхождения Пауля Целана (Celan, 1920—1970).

Хотя список сочинений Р. уже сейчас кажется почти необъятным, многие из входящих в него партитур — лишь предварительные варианты реализации или составные части более крупных замыслов. Со временем заранее опробованный материал объединяется в масштабные циклы — такие, как Abgesangsszenen (возможный перевод — «Сцены-припевы»), «Звукоописания», «Шифры», «Погони и формы» (заглавие передает излюбленную Р. идею «погони» за недостижимой целостностью), «К симфонии-реке» (имеется в виду восходящая к Гераклиту идея вечного обновления) и др.

С 1978 Р. регулярно читает лекции в *Дармштадте*. С 1985 — профессор композиции ВМШ в Карлсруэ.

Для театра: «Фауст и Йорик» (Faust und Yorick), одноакт. кам. опера № 1, либр. Ф. Хаса по Ж. Тардьё (1976, пост. 1977, Мангейм); «Якоб Ленц» (Jakob Lenz), одноакт. кам. опера № 2, либр. М. Фрёлинга по Г. Бюхнеру (1978, пост. 1979, Гамбург); «Тутугури» (Tutuguri), хореогр. поэма по А. Арто (1982, Зап. Берлин); «Гамлет-машина» (Die Hamletmaschine), муз. театр в 5 частях, либр. Р. по Х. Мюллеру (1986, пост. 1987, Мангейм); «Эдип» (Oedipus), муз. театр, тексты Софокла (в пер. Ф. Гёльдерлина), Ф. Ницше и Х. Мюллера в адаптации Р. (1987, Зап. Берлин); «Покорение Мексики» (Die Eroberung von Mexico), муз. театр в 4 частях, либр. Р. по Арто (1992, Гамбург); «Сефим» (Séraphin), опыт театра для инстр. и гол. по Арто (1994, Франкфурт-на-Майне, 2/1996, Штутгарт); «В[illegible] (Das Gehege), одноакт. монодрама, текст Б. Штрауса (Мюнхен, в один вечер с «*Саломеей*» Штрауса).

Орк. муз.: Adagio, стр. (1969); 1-я симфония (1969); [illegible]nie, орк. и стр. квартет (1972—73); «Магма» (Magma, Dis-Kontur (1974); Sub-Kontur (1975); 2-я симфония; «Световолие» (Lichtzwang), скр. и орк., памяти Пауля (1976); «Разрезает и растворяет» (Cuts and Dissolves, 197[illegible]зыка углубляет небо» (La musique creuse la ciel), 2 фп. (1979); Abgesangsszene I (1979); Abgesangsszene V (1979, 2 гол. и орк. вошла в Abgesangsszenen, см. вок. муз.); двойная песнь» (Erster Doppelgesang), альт, влч. и орк. «Знаки-1 (Двойники)» (Zeichen I [Doubles]), бас. фл.-пикк.), контрабасовый клар. (тж. клар.-пикк.) группы (1981); пьесы к балету «Тутугури»: Tutuguri I, III Tutuguri II (1981—82), Tutuguri IV, с чтецом ad lib., сл. (1982); Концерт для альта с орк. (1979—83); «Вторая песнь» (Zweiter Doppelgesang), клар., влч. и орк. (1983); драма» (Monodram), влч. и орк. (1983); «Тень» (Schat 1984); «Предчувствия» (Vorgefühle, 1984); «След» (Spu «Отход» (Abkehr, 1985); «Набросок: сумерки и конту zeichnung: Dämmerung und Umriss, 1985; пьесы «Су «Контур» могут исполняться по отдельности); «Без ния-1» (Unbenannt I, 1986); «Звукоописание-1» (Klang bung I), 3 орк. группы (1982—87); «Звукоописание-3» beschreibung III, 1984—87); Compresenze (1985—87); звания-2» (Unbenannt II, 1987); «Танец (оркестров грамма)» (Danse [Ein Orchesterstenogramm], 1987); 3 (1979—88, орк. ред. фп. пьес); «Взгляд» (Blick, 1988); «В ченная встреча» (Schwebende Begegnung, 1989); «Без наз (Unbenannt III, 1990); «Ненаписанная картина» (Un Bild), 2 скр. и 3 уд. в отдалении, орк. (1990); «Обрамл мяти Луиджи *Ноно*, 4-я попытка)» (Umfassung [in Luigi Nono, vierter Versuch]), 2 орк. группы (1990); Ins (1990, 2/1992); «Траурная гондола/Ледяное море (па иджи Ноно, 5-я попытка)» (La lugubre gondola/Das Ei memoriam Luigi Nono, fünfter Versuch]), фп. и 2 орк. (1992, ред. для 2 фп. и 2 орк. групп 1994); «— Итак-2» (— II), дух. и уд., в т. ч. 2 трубы и 2 уд. в отдалении (1992); музыка для скрипки и оркестра» (Dritte Musik für Vi Orchester, 1993); «Музыка для гобоя и оркестра» (M Oboe und Orchester, 1994); «Сфера» (Sphere), фп., дух. т. ч. 2 трубы и 2 уд. в отдалении (1994); «К симфонии (Vers une Symphonie fleuve I), 2 трубы и 2 уд. в отдалени (1992—95); «К симфонии-реке-2» (Vers une Symph II), 2 трубы и 2 уд. в отдалении, орк. (1992—95); «К нии-реке-3» (Vers une Symphonie fleuve III), 2 трубы и 2 далении, орк. (1992—95); «Эпи-граф» (In-Schrift, 1995); гий напев» (1996, см. тж. вок. муз.); «Стикс и Лета» (Lethe), влч. и орк. (1997—98); «Марсий» (Marsyas), тр орк. (1998—99); Sotto voce, фп. и орк. (1999); «Му кларнета с оркестром (Над линией-2)» (Musik für Klar Orchester [Über die Linie II], 1999); «Зеркало и река» (Sp Fluss, 1999); «К симфонии-реке-4» (Vers une Sympho IV, 1997—2000); «В начале» (Im Anfang, 1998—2000); для стр. квартета и орк. «Дифирамб» (Dithyrambe, 20 концерт для альта с орк. «Над линией-4» (Über die L 2000—02); «Чтение письма» (Das Lesen der Schrift, 20 Канцона «Над линией-5» (Canzona per sonare 'Über die L

тромбон и 2 орк. группы (2002); «Превращение» (Ver-ung, 2002); «Без названия-4» (Unbenannt IV), орк. и орг. —04); «Третья двойная песнь» (Dritter Doppelgesang), альт и орк. (2004); «Две другие части» (Two Other Move-2004); «Превращение-2» (Verwandlung II, 2005).

больших инстр. анс. (11—29 исполн.): «Сегменты» (Seg-18 стр. (1971); «Ночной порядок» (Nachtordnung), 7 пьес, (1976); «Ленялер» (Ländler), 13 стр. (1979, ред. произв. .); «Натюрморт — все еще живой» (Nature-morte — still 13 стр. (1979—80); Gebild, выс. труба, уд. (1 исполн.) и от 21) (1982, 2/1997); «Шифр-2 (Отбивать тишину)» e II [Silence to be beaten]), 15 исполн. (1983); «Шифр-3» ffre III), 12 исполн. (1983); «Шифр-5» (Chiffre V), 17 ис-(1984); «Вспышки» (Fusées), 16 исполн. (1984); «Шифр-7» e VII), 17 исполн. (1985); «Нет небосвода» (Kein Firma-14 исполн. (1988); «Отвернувшись-1» (Abgewandt 1), олн. (1989); «Темная игра» (Dunkles Spiel), 20 исполн. —90); «Cantus firmus (памяти Луиджи Ноно, 1-я попыт-Cantus firmus [in memoriam Luigi Nono, erster Versuch]), олн. (1990); «Ричеркар (памяти Луиджи Ноно, 2-я по-» (Ricercare [in memoriam Luigi Nono, zweiter Versuch]), олн. (1990); «Отвернувшись-2 (памяти Луиджи Ноно, пытка)» (Abgewandt 2 [in memoriam Luigi Nono, dritter ch]), 14 исполн. (1990); «Этюд для „Серафима"» (Étude Séraphin'), 4 трбн., 4 тубы и 6 уд. (1992); «Пропетое время» genc Zeit), скр. и 25 исполн. (1992); «Форма/две формы» /Zwei Formen), 4 анс. по 5 исполн. (1993—94); «Полюс» 13 исполн. (1996, ред. пьесы для 6 исполн. [1995]); «Ядро» eus), 13 исполн. (1996); «Скрытые формы» (Verborgene n), 21 исполн. (1995—97); «Компактная форма» (Gedrängte), 14 исполн. (1995—98); «Погони и формы» (Jagden und n), 29 исполн. (1995—2001); «Пьесы певца» (Die Stücke gers), арфа и 21 исполн. (2000—01); «Загнанная форма» e Form), 25 исполн. (1995—2002); «Сфера вокруг сферы» um Sphäre), 11 исполн. (2002); «Пост-скриптум — » (Nach-Schrift — Eine Chiffre), 17 исполн. (1982—2004).

стр. муз. для 5—10 исполн.: Концерт для фп. и 7 инстр. ; «Видение (эскизы по Шуберту)» (Erscheinung [Skizze Schubert]), 9 стр. и фп. ad lib. (1978); Music-Hall-Suite, 2 сакс., труба, скр., кб., фп. и уд. (1979); «Кресты»), 6-я пьеса к балету «Тутугури» (Tutuguri VI), 6 уд.); «Шифр-1» (Chiffre 1), фп., клар., фаг., труба, трбн., и кб. (1982); «Картина (шифр)» (Bild [eine Chiffre]), влт., трбн., скр., влч., кб., фп. и 2 уд. (1984); «Шифр-6» VI), бас-клар. (тж. мал. клар.), к.-фаг., влт., стр. квар-кб. (1985); Sine nomine («Без названия»), влт., 2 трубы и (1985); «Прощальный марш» (Abschiedsmarsch), 4 тру-трбн. и уд. (1987); «Протокол, сон» (Protokoll, ein Traum), (1987); «Шифр-8» (Chiffre VIII), бас-клар., к.-фаг., влт., 2 влч., кб. и фп. (1985—88); «Фигура» (Figur), 4 к.-бас. арфа и уд. (1989); «Холодный» (Kalt), гоб., англ. рожок, , альт, влч., кб., фп. и уд. (1991); «Колхида» (Kolchis), ар-., кб., фп. и уд. (1991); «Полюс» (Pol), бас-клар., арфа, влч., кб. и уд. (1995, ред. для 13 исполн. 1996); «Под во-— памяти Курта Кохершайдта» (In Frage — in me-m Kurt Kocherscheidt), англ. рожок, бас-клар., арфа, альт, кб. и уд. (1999—2000); Bonus, англ. рожок, 2 трубы, трбн., (2001); «Сфера после этюда» (Sphäre nach Studie), арфа, фп. и 2 уд. (2002); «Лохмотья-3» (Fetzen 3), акрд. и стр. тет (2002); Interscriptum, фп. и стр. квартет (2002); «Раз за » (Male über Male), клар., 2 альта, влч. и 2 кб. (2003); Дух. квинтет (2003); «На открытом воздухе» (En plein air), фл., клар., арфа и стр. квартет (2004); «Лохмотья-5» (Fetzen 5), акрд. и стр. квартет (2004); «Лохмотья-6» (Fetzen 6), акрд. и стр. квартет (2004); «Лохмотья-7» (Fetzen 7), акрд. и стр. квартет (2004); «Лохмотья-8» (Fetzen 8), акрд. и стр. квартет (2004).

Инстр. муз. для 2—4 исполн.: Стр. квартет g (1966); Стр. квартет (1968); 1-й стр. квартет (1970); 2-й стр. квартет (1970); «Пьеса для фп.» (Klavierstück) № 3, в 4 руки (1970—71); «Печаль звезды» (Tristesse d'une étoile), стр. квартет (1971); Hekton, скр. и фп. (1972); «Парафраза» (Paraphrase), влч., фп. и уд. (1972); «Оплакивание» (Déploration), фл., влч. и уд. (1973); «Семикратный образ» (Siebengestalt), орг. и томтом (1974); 3-й стр. квартет «В глубине души» (Im Innersten, 1976); «Музыка для 3 струнных» (Musik für 3 Streicher), стр. трио (1977); 4-й стр. квартет (1979—81); «Канцона» (Canzona), 4 альта (1982); 5-й стр. квартет «Без названия» (Ohne Titel, 1981—83); «Чужие сцены» I—3 (Fremde Szenen I—III), фп. трио (1982—83); «Шифр-4» (Chiffre IV), бас-клар., влч. и фп. (1983—84); 6-й стр. квартет «Синяя книга» (Blaubuch, 1984); 7-й стр. квартет «Метаморфозы» (Veränderungen, 1985); «Маска» (Maske), 2 фп. (1985); Verzeichnung-Studie, альт, влч. и кб. (1986); «Несколько коротких вальсов» (Mehrere kurze Walzer), фп. в 4 руки (1979—88); 8-й стр. квартет (1988); «Пьеса» (Stück), 3 уд. (1989); Duomonolog, скр. и влч. (1989); «На горизонте» (Am Horizont), скр., влч. и акрд. (1991); «Между строк» (Zwischen den Zeilen), стр. квартет (1991); «Лик» (Antlitz), скр. и фп. (1993, ред. для влч. и фп. Von weit); 9-й стр. квартет «Пьеса для квартета» (Quartettsatz, 1993); «Фантом и эскапада» (Phantom und Eskapade), скр. и фп. (1993—94); «В ядре» (In nuce), альт, влч. и кб. (1994); 10-й стр. квартет (1997); «Лохмотья-1» (Fetzen 1), стр. квартет (1999); 12-й стр. квартет (2000—01); «Лохмотья-2» (Fetzen 2), стр. квартет (2002); «Над линией-6» (Über die Linie VI), альт. фл., скр. и влч. (1992—2003); «Над-пись» (Über-Schrift), 2 фп. (1992—2003); «Три вступления к одному острову» (Drei Vorspiele zu einer Insel), фл., скр. и уд. (2003); 11-й стр. квартет «Этюд для квартета» (Quartettstudie, 2003—04); «Лохмотья-4» (Fetzen 4), альт и акрд. (2004).

Инстр. муз. для 1 исполн.: «Размышление» (Contemplatio), орг. (1967); 3 фантазии памяти *Алена*, орг. (1967); Фантазия, орг. (1968); «Пьесы для фп.» (Klavierstücke) № 1 (1970), 2 (1971), 4 (1974), 5 «Гробница» (Tombeau, 1975), 6 «Багатели» (Bagatellen, 1977—78); «Ленялер» (Ländler), фп. (1979); «Изгнание, ночное гуляние» (Bann, Nachtschwärmerei), орг. (1980); «Пьеса для фп.» (Klavierstück) № 7 (1980); «Вальсы любви Брамса» (Brahmsliebewalzer), фп. (1986); «Следующий этюд» (Nachstudie), фп. (1992—94); «Диалог» (Zwiesprache), фп. (1999); «Над линией» (Über die Linie), влч. (1999); «Две линии» (Zwei Linien), фп. (1999); «На другом листке» (Auf einem anderen Blatt), фп. (2000); «Четыре раза» (Vier Male), клар. (2000).

Хор. муз.: Crucifixus, a cappella (1968); 3-я симфония, сопр., бар., хор и орк., сл. Ф. Ницше и А. Рембо (1976—77); «Гонимая, неприкаянная» (Umhergetrieben, aufgewirbelt), м.-сопр., бар., хор и фл., сл. Ницше (1981); «Закрытым ртом» (Mit geschlossenem Mund), вокализ, 8 гол. (1982); «День [гнева]» (Dies), оратория, 4 гол., 2 чтеца, смеш., дет. и говорящий хоры, орг. и орк., сл. из Градуала, лат. Библии и Леонардо да Винчи (1984); «Другие тени» (Andere Schatten), 3 гол., чтец, кам. хор и кам. орк., сл. Жан-Поля (1985); «Звукоописание-2 — Внутренняя граница» (Klangbeschreibung II — Innere Grenze), 4 жен. гол., 5 медн. дух. и 6 уд., сл. Ницше (1986—87); «Ночная стража» (Nachtwach), 8 гол., хор, 4 трбн., вудблок, сл. из Библии (1987—88); «Отъезд» (Départ), хор, говорящий хор и инстр. анс., сл.

Рембо (1988); «Секретный блокнот» (Geheimer Block), 4 гол., хор и орк., без сл. (1989); «Куда ты меня увлекаешь?» (Quo me rapis), двойной хор или 8 гол., сл. Горация (1990); «Нет образа/нет пути» (Bildlos/Weglos), 7 жен. гол. и орк., без сл. (1990, 2/1992); «Космическое око» (Raumauge), хор и 5 уд., сл. Эсхила в нем. пер. (1986—93, 2/1994); Communio I (Lux aeterna), к.-а., хор мальчиков, смеш. хор, инстр. анс., в т. ч. 4 уд. в отдалении (1995); Maximum est unum, 5 жен. гол., 2 хора, орг. и орк., сл. Мастера Экхарта и Николая Кузанского (1996); «Страсти по Луке» (Deus Passus, Passions-Stücke nach Lukas), 5 гол., хор и орк., сл. из Лк., католич. богослуж. тексты и стихи П. Целана (1999—2000); «Звездный (Над линией-3)» (Astralis [Über die Linie III]), кам. хор, влч. и 2 литавры, сл. Новалиса (2001); «Счастливый остров» (Insula felix), сопр., тен., кам. хор и кам. орк., сл. В. Штрабо (2003); «Память (3 отрывка Реквиема)» (Memoria [Drei Requiem-Bruchstücke]), дискант, к.-а., хор и орк. (1994—2004).

Др. вок. муз.: 2 песни, сл. О. Лёрке, сопр., 2 альта, 2 влч. и кб. (1968); песни на сл. Г. Тракля, Ш. Георге, Г. Хайма, Ф. Бюхлера, А. Штрамма, Ф. Гёльдерлина и Р. М. Рильке, гол. с фп. (1968—70); Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum («Как лань жаждет потоков воды»), сопр. и 8 инстр., сл. Эсхила (1970); «Четыре стихотворения из книги Целана „Возвращение дыхания“» (Vier Gedichte aus 'Atemwende' von Paul Celan), гол. с фп. (1973); «Вырисовавшееся в темноте» (Hervorgedunkelt), 5 стихотв. Целана, м.-сопр. и 7 инстр. (1974); «О Ночь» (O Notte), бар. и 10 инстр., сл. Микеланджело (1975); «Концертная ария (телепсихограмма)» (Konzertarie [Telepsychogramm]), м.-сопр. и орк., сл. Людвига II (1975); «Песни Александра» (Alexanderlieder), м.-сопр. и бар. с фп., сл. Э. Хербека (1975—76); «Фрагменты из Гёльдерлина» (Hölderlin-Fragmente), гол. с фп. или с орк. (1977); «Новые песни Александра» (Neue Alexanderlieder), бар. с фп., сл. Хербека (1979); «Фрагменты из Ленца» (Lenz-Fragmente), гол. с фп. или с орк. (1980); Abgesangsszenen, м.-сопр., бар. и орк., в 5 частях, сл. Ф. Ницше, П. Хухеля и Новалиса (1979—81, 1-я часть для орк., части могут исполняться по отдельности); «Книга песен на слова [А.] Вёльфли» (Wölfli-Liederbuch), бар., фп. и 2 больших барабана ad lib. (1980—81, орк. ред. под назв. «Песни на слова Вёльфли» [Wölfli-Lieder], 1981—82); Umsungen, бар. и 8 инстр., сл. Ницше (1984); «Но что же —» (Was aber —), 2 жен. гол. с орк., сл. Пиндара в пер. Гёльдерлина (1986); «Песни Лаури» (Lowry-Lieder), сопр. и орк., сл. В. Вондрачека (1982—87); «Моя смерть. Реквием памяти Джейн С.» (Mein Tod — Requiem in memoriam Jane S.), сопр. и орк., сл. его же (1988—89); «Женщина/Голос» (Frau/Stimme), 2 сопр. и орк., сл. Х. Мюллера (1989); «Красное» (Das Rot), 6 стихотв. К. фон Гюндероде, сопр. или тен. с фп. (1990); «Прощальные пьесы» (Abschiedsstücke), сопр. и 15 инстр., сл. Вондрачека (1993); «Четыре стихотворения Петера Хертлинга» (Vier Gedichte von Peter Härtling), гол. с фп. (1993); O, meine Seele war ein Wald, м.-сопр., к.-а., арфа, альт, влч. и кб., сл. Э. Ласкер-Шюлер (1994); «Строгий напев с песней» (Ernster Gesang mit Lied), бар. и орк., сл. Г. Бюхнера (1997, см. тж. орк. муз.); «Апокриф» (Apokryph), бар. с фп., сл. его же (1997); «Три стихотворения Моник Тонэ» (Drei Gedichte von Monique Thoné), гол. с фп. (1997); «Песня» (Lied), гол. и 21 инстр. (1997); «Респонсорий» (Responsorium), жен. гол., 8 медн. дух., арфа, кб. и 5 уд. (1997); «Немецкая пьеса с Гамлетом» (Deutsches Stück mit Hamlet), м.-сопр., бар. и орк., сл. Э. Мюзама, Гёте, Г. Гервега, Г. Фрейлиграта, Х. Мюллера, Гейне, Г. Бенна и Гёльдерлина (1997—98); Nebendraussen, гол. с фп., сл. Г. Ленца (1998); Trigon, жен. гол. и инстр. анс., (1993—99); «Три поздних стихотворения Хайнера М (Drei späte Gedichte von Heiner Müller), м.-сопр. и орк. 99); «На двойной глубине» (In doppelter Tiefe), м.-сопр., орк., сл. М. ван дер Люббе (1999); «Конец рукописи» (E Handschrift), вок. цикл, гол. с фп., сл. Х. Мюллера «...река-5 (всему свое время)» (...fleuve V [omnia tempus м.-сопр., бар. и орк., сл. из Библии (1997—2000); «Во памяти Курта Кохершайдта-2» (Frage — in memori Kocherscheidt II), сопр. и 9 инстр. (1999—2000); «Тихая (Stilles Stück), бар. и двойной стр. квартет, сл. Г. Ленц «Рильке: четыре стихотворения» (Rilke: Vier Gedichte), фп. или с орк. (2004); «Песни на слова [Кристины] (Lavant-Gesänge), к.-а. с фп. (2000—01); «Шесть сти ний Фридриха Ницше» (Sechs Gedichte von Friedrich che), бар. с фп. (2001); «Ария/Ариадна» (Aria/Ariadne), инстр. анс., сл. Ницше (2001); «Европа после послед дя» (Europa nach dem letzten Regen), 11 стихотв. Д. Гр сопр., к.-а., тен. и орк. (2003); «Портрет: Анакреон» (Anakreon), тен., клар., арфа, влч. и фп., сл. Э. Мёрик «Три стихотворения Гёльдерлина» (Drei Hölderlin-Ge гол. с фп. (2004); «Один и двойной. Пять песен из по (Eins und doppelt. Fünf Lieder aus dem Zwielicht), бар. с Гёте, Т. Фонтане и А. фон Арнима (2004); «Одинок и з (Solo e pensoso), 2 сонета Петрарки, муж. гол., арфа (2004); «Монолог Пентесилеи» (Penthesilea Monolog), орк., сл. Г. фон Клейста (2005).

Обр. произв. И. Штрауса и Шуберта.

Статьи и интервью, в т. ч. в сб. Wolfgang Rihm: ausge (Winterthur, 1997); Интервью с М. Гайкович // Трибуна менной музыки, 2006, 1.

Лит.: Der Komponist Wolfgang Rihm (Frankfurt, 1985); metzer. Wolfgang Rihm (Stuttgart, 1988); Wolfgang Rihm sik-Konzepte, 2004 (спец. вып.); М. Гайкович, А. С Вольфганг Рим. Попытка творческого портрета // Трибу временной музыки, 2006, 1.

Ритм-энд-блюз (rhythm and blues, сокр. R & B). 1949 и 1969 этим термином обозначался широкий с афроамериканских музыкальных стилей (после 19 лучил распространение другой термин — *соул-* Р.-э.-б. в более специальном смысле — тип афро канской массовой музыки, популярный с конца до 2-й половины 1950-х и объединяющий при *джаза* (непрерывный ритмический натиск, инстр товка для большого джазового ансамбля — биг- включающего ритмическую секцию и группу со ждающих солиста певцов и духовиков, иногда гитариста или органиста) и *блюза* (типичная 12- вая структура песен, эмоциональная манера пени криками, всхлипываниями, междометиями). М Р.-э.-б., как правило, мажорна (но с «блюзовыми ми») и выдержана в четырехдольном размере с д ческими акцентами на четных долях. Ведущие пре вители — Чак Берри (Chuck Berry, р. 1926), Бо Д (Bo Diddley, 1928—2008), Литтл Ричард (Little R р. 1932). «Белая» разновидность Р.-э.-б. — *рок-н-р* которого пошла *рок-музыка*.

«Ритуал памяти Бруно *Мадерны*» (Rituel: in me Bruno Maderna). Произведение *Булеза* для оркест

групп количественно увеличивающегося состава: го-, 2 кларнета, 3 флейты, 4 скрипки, духовой квинтет, ный секстет, септет деревянных духовых, 14 мед- (1974—75). Группы размещены в разных местах за- у каждой из них есть свой ударник, а у последней — арника (каждый ударник обслуживает целую бата- Партитура складывается из 15 разделов и построе- по характерному для архаических богослужебных нопений принципу alternatim (лат. «попеременно»), монодические версеты (от лат. versus — «стих») че- ются с полифоническими респонсами (лат. respon- — «ответ»). Эквивалентами версетов служат нечет- разделы (в темпе très lent, франц. «очень медленно») фонного склада, тогда как эквивалентами респон- — четные разделы (в темпе modéré, «умеренно»), вы- енные в технике ограниченной *алеаторики*, предус- ривающей неполную синхронизацию горизонталь- линий в многоголосной ткани. Тематическое ядро существу единственная мотивная идея) «Р.» — дол- нота с форшлагом и/или нахшлагом из одной или скольких тридцатьвторых; в версетах экспонируются нительно простые варианты этого мотива, в рес- ах он разрастается и усложняется. Звуковысотная ктура всего произведения выведена из семизвучно- мплекса d-as-b-es^1-e^1-f^1-a^1. Во всех версетах звучит ная группа, остальные группы добавляются посте- но, в разделах 13 и 15 фигурируют все группы; рес- сы также различаются по составу. Постоянное при- ствие ударных создает атмосферу погребального ри- («Р.» — одно из немногих произведений Булеза, ржащих длительные остинатные ритмы) и «цемен- ует» форму. Версеты выказывают тенденцию к уве- нию объема; 15-й раздел занимает треть всей пьесы ится на укорачивающиеся подразделы с умень- щимся числом тридцатьвторых в мотивах (такая овка ассоциируется с «Прощальной симфонией» на). Продолжительность «Р.» — 25 минут. Первое нение — 2 апреля 1975, Лондон, СО *Би-Би-Си*, ди- р автор.

кин (Rifkin), Джошуа (р. 22.4.1944, Нью-Йорк). риканский дирижер, пианист, клавесинист, музы- . В 1960-х учился в нью-йоркской Джульярдской ле, Нью-Йоркском университете (в т. ч. у *Риза*), тингене и Принстоне (в т. ч. у *Бэббитта*), работал руководством *Штокхаузена* в *Дармштадте* (1961, 5). Работал также в звукозаписывающей компании such, преподавал в Университете Брандейса и дру- учебных заведениях США; ныне профессор Бостон- о университета. В 1970-х приобрел широкую из- ность как исполнитель рэгтаймов *Джоплина* на фп.; рал значительную роль в возрождении интереса к му композитору. Автор серьезных исследований о ке Возрождения, творчестве Шютца и Баха. Исто- ские изыскания привели Р. к заключению, что хор, торым Бах исполнял свою духовную музыку, вклю- по одному певцу на каждую партию; в подтвержде- этой теории, вызвавшей острую полемику среди иалистов, Р. записал Мессу h-moll, Magnificat и ряд ат Баха со своим ансамблем Bach Ensemble (осно- в 1978). Свои представления об «идеальном» бахов- ском хоре обобщил в работе Bach's Choral Ideal (Дортмунд, 2002). В репертуаре Р. фигурируют и другие композиторы XVI—XVIII вв. (в частности, он дирижировал постановками опер Монтеверди в Базеле и опер Пёрселла и Генделя в Мюнхене), а также XX в. (*Стравинский, Веберн, Вайль, Шуллер* и др.). Опубликовал ряд статей по всевозможным проблемам ренессансной и барочной музыки. Автор музыкальных произведений и аранжировок.

Рифф (riff). В *джазе* и других формах популярной музыки (*блюзе, рок-музыке*) — остинатная мелодическая фигура, сопровождающая главный голос. По-видимому, происходит от повторяющихся респонсорных (вопросно-ответных) фраз, характерных для западноафриканской музыки.

Рихтер (Richter), Карл (15.10.1926, Плауэн, — 15.2.1981, Мюнхен). Немецкий органист, клавесинист, дирижер. Учился в Лейпциге, в т. ч. у кантора церкви св. Фомы Гюнтера Рамина (Ramin, 1898—1956). В 1949 был назначен органистом церкви св. Фомы. В 1951 переехал в Мюнхен, где занял пост кантора церкви св. Марка и преподавал в ВМШ. В 1953—54 основал Мюнхенский Баховский хор и Мюнхенский Баховский оркестр (Münchner Bach-Chor, Bach-Orchester); деятельность Р. способствовала превращению Мюнхена в один из крупнейших (наряду с Лейпцигом) баховских центров Германии. Будучи наследником лейпцигской исполнительской традиции, Р. трактовал музыку Баха, а также Генделя и других мастеров барокко, в приподнятой, патетической манере, пользуясь современным инструментарием и культивируя плотное, насыщенное звучание. Широко известны и постоянно переиздаются осуществленные им многочисленные записи произведений Баха, в т. ч. кантат и Страстей (с такими солистами, как *Матис, Хефлигер, Шрайер, Фишер-Дискау, Адам*), «Бранденбургских концертов» и оркестровых сюит, сонат для скрипки и клавира (с *Коганом*) и флейты и клавира (с *Николе*).

Рихтер, Святослав Теофилович (20.3.1915, Житомир, — 1.8.1997, Москва). Русский пианист с немецкими корнями. Детство и юность провел в Одессе, где учился у своего отца, пианиста и органиста, получившего образование в Вене, и работал концертмейстером оперного театра. Свой первый концерт дал в 1934. В возрасте 22 лет, формально будучи самоучкой, поступил в Московскую консерваторию, где учился у *Нейгауза*. В 1940 впервые публично выступил в Москве, исполнив 6-ю сонату *Прокофьева;* впоследствии стал первым исполнителем его 7-й и 9-й сонат (последняя посвящена Р.). В 1945 выиграл Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей. С первых же шагов на профессиональном поприще воспринимался как виртуоз и музыкант исключительного масштаба. В 1940—50-х годах власти не выпускали Р. за пределы СССР и стран советского блока; лишь в 1960 он сенсационно дебютировал в Финляндии и США, а в 1961—62 — в Великобритании, Франции, Италии и Австрии. По инициативе Р. были учреждены фестивали *Музыкальные празднества в Турени* (1964)

и *Декабрьские вечера* (1980), а также музыкальный фестиваль в Тарусе (проводится с 1993). Последние 10—15 лет Р. предпочитал выступать в небольших залах провинциальных городов. Последний концерт Р. состоялся в Любеке спустя 10 дней после его 80-летия.

Для нескольких поколений советских и российских музыкантов и любителей музыки Р. был не только выдающимся пианистом, но и носителем высочайшего артистического и нравственного авторитета, олицетворением современного универсального музыканта-просветителя. Огромный репертуар Р., расширявшийся вплоть до последних лет его активной жизни, включал музыку разных эпох, от «Хорошо темперированного клавира» Баха и сюит Генделя до Концерта *Гершвина*, Вариаций *Веберна* и *«Движений»* Стравинского. Во всех репертуарных сферах Р. проявил себя как уникальный художник, сочетающий абсолютную объективность подхода к нотному тексту (тщательное следование авторским указаниям, уверенный контроль над деталями, избегание риторических преувеличений) с необычайно высоким драматическим тонусом и духовной сосредоточенностью интерпретации. Высшие достижения Р.-солиста связаны с музыкой особенно любимых им Гайдна, Шуберта, Шопена, *Дебюсси* и Прокофьева, а также Моцарта (отдельные концерты и сонаты), Бетховена (1-й и 3-й концерты, ряд сонат, 15 вариаций с фугой Es-dur, «Диабелли-вариации»), Шумана (Концерт, «Абегг-вариации», Токката, «Симфонические этюды», Фантазия, Юмореска, «Ночные пьесы», «Венский карнавал», различные миниатюры), Листа (оба концерта, некоторые этюды, Соната h-moll и др.), Брамса (2-й концерт, сонаты, вариации, поздние пьесы), Мусоргского (непревзойденные «Картинки с выставки»), *Равеля, Бартока* (2-й концерт), *Шимановского, Хиндемита, Шостаковича* (прелюдии и фуги). Присущие Р. обостренное сознание ответственности перед искусством и способность к самоотдаче проявились и в его особой приверженности к ансамблевому исполнительству. На раннем этапе карьеры Р. его основными ансамблевыми партнерами были пианист, ученик Нейгауза Анатолий Ведерников (1920—1993), певица Нина Дорлиак (сопрано, жена Р., 1908—1998), скрипачка Галина Баринова (1910—2006), виолончелист *Шафран*, с 1949/50 до конца 1960-х — *Ростропович* (их в своем роде совершенная, подлинно классическая совместная работа — все виолончельные сонаты Бетховена). В 1960-х Р. выступал в фортепианном дуэте с *Бриттеном*, исполняя не только его музыку, но и произведения Моцарта, Шуберта, Шумана, Дебюсси. Среди певцов, которым он аккомпанировал в 1960—80-х, — *Фишер-Дискау* («Прекрасная Магелона» Брамса, песни Шуберта и Вольфа) и *Шрайер* («Зимний путь» Шуберта). В 1966 началось содружество Р. и *Ойстраха;* в 1969 они осуществили премьеру Скрипичной сонаты Шостаковича. Р. был частым партнером Квартета им. *Бородина* и охотно сотрудничал с музыкантами более молодого поколения, в т. ч. с *Каганом, Леонской, Гутман, Башметом, Кочишем*, пианистами Василием Лобановым (р. 1947) и Андреем Гавриловым (р. 1955). Искусство Р. как солиста и ансамблиста увековечено в огромном количестве студийных и концертных записей, сделанных с 1946 по 1994.

Лит.: Б. Монсенжон. Рихтер. Диалоги. Дневники (М., … Ю. Борисов. По направлению к Рихтеру (2/М., 2003); Е. … берджи. О Рихтере его словами (М., 2004); Святослав Р… музыке (М., 2007).

Рогг (Rogg), Лионель (р. 21.4.1936, Женева). Ш… ский органист и композитор. Учился в Женевской … серватории у Пьера Сегона (Segond, 1913—2000) (… и *Магалова* (фп.). В 1961 впервые дал в Женеве … 10 концертов, включавший всю органную музыку … в течение 1960-х записал ее дважды — на современ… историческом (зильбермановском) органе. Эти … принесли Р. славу ведущего интерпретатора Баха, … стящего виртуоза и мастера музыкальной архите… ки. Особенно широкой известностью пользовал… запись «Искусства фуги» (1970) с собственным … том завершения последней (тройной) фуги. Репер… охватывает всю органную классику; в его диско… фигурируют собрания органной музыки Букстеху… перена, Клерамбо, Брамса, произведения масте… панского барокко, Листа, Франка, Видора, *Регер*… Активную концертную деятельность он совмещает … подаванием (с 1960 — профессор Женевской кон… тории, преподает также в лондонской Королевско… демии музыки, дает классы высшего мастерства в … странах), а с 1983 и с композицией. Сочиняет прев… ственно для органа, в т. ч. с другими инструмент… пением и с оркестром; осуществил органные транс… ции опусов Листа, Брукнера (8-я симфония), … («Вариации на тему Гайдна», финал 4-й симфонии) …

Родзинский (Родзиньский, Rodziński, Rodzinski), … (1.1.1892, Спалато, ныне Сплит, — 27.11.1958, … тон). Американский дирижер польского проис… ния. Учился в Вене, в т. ч. композиции у Йозефа М… (Магх, 1882—1964) и *Шрекера* и дирижированию у … *ка*. С 1918 работал дирижером в Польше; на сцене … шавской оперы провел польские премьеры *«Испа… часа»* Равеля и *«Кавалера розы»* Штрауса. В 1926 ст… систентом *Стоковского* в *Филадельфийском орке…* С 1929 возглавлял ведущие оркестры США: *Лос-А… лесский ФО* (до 1933), *Кливлендский оркестр* (1933—… *Нью-Йоркский ФО* (1943—47) и *Чикагский СО* (19… 48). До прихода Р. эти коллективы пребывали в уп… под руководством Р. их исполнительский уровень … чительно вырос, программы стали разнообразнее, … разным причинам Р. оставался на своих постах не… Последние 10 лет широко гастролировал как пр… шенный дирижер (в частности, много работал в Л… ской Америке и Италии). В репертуаре Р. заметное … сто занимала новая музыка. Он первым в США ис… нил *«Леди Макбет Мценского уезда»* (1935, Клив… первым за пределами СССР — *«Войну и мир»* (1953, … ренция); под его управлением впервые прозвучали … сы *Шёнберга* (*«Ода Наполеону»*), *Хиндемита, Барт…* других композиторов США. Судя по записям (Ва… Мусоргский, Чайковский, Дворжак, *Малер* [*«Песнь о … ле»*], *Штраус, Скрябин* [*«Божественная поэма»*], *С… винский, Шимановский*, 10-я симфония Шостако… и др.), Р. был четким и энергичным, но не слиш… изысканным интерпретатором.

го (Rodrigo), Хоакин (22.11.1901, Сагунто, — 1999, Мадрид). Испанский композитор. В возрасте лишился зрения. Учился в Валенсии и у *Дюка* в Па- (с 1927); ранние опыты Р. удостоились высокой ки *Фальи*. Мировую известность ему принес напи- ый для *Сеговии* «Аранхуэсский концерт» (Concierto anjuez) для гитары с оркестром (1939) — мелодич- и элегантный образец модного испанского стиля. няя верность этому стилю, Р. написал другие кон- и концертные пьесы для гитары с оркестром (ча- других исполняется «Фантазия для благородного ны» [Fantasía para un Gentilhombre], 1954), кон- для скрипки, фп., виолончели, арфы, флейты с стром, ряд вокальных миниатюр, пьес для оркест- тары, фп. Был известен также как пианист, музы- ый критик, педагог.

ественский, Геннадий Николаевич (р. 4.5.1931, ква). Русский дирижер. Сын дирижера, профессора овской консерватории Николая Аносова (1900—) и певицы (сопрано) Натальи Рождественской —1997). Учился в Московской консерватории у о отца и у *Оборина* (фп.). В 1951, еще будучи сту- ом, дебютировал в качестве балетного дирижера ого театра. В Большом театре работал до 1970 (с — главный дирижер), в 1978—83 и в 2000—01 (худо- венный руководитель). С 1961 по 1974 возглавлял ной СО Всесоюзного радио и Центрального ТВ в кве; под руководством Р. этот коллектив освоил ог- ый репертуар, в значительной степени новый для ской публики. В 1973—85 был музыкальным руко- телем московского Камерного музыкального теат- В 1974—77 и 1991—95 возглавлял Стокгольмский в 1978—81 — СО *Би-Би-Си*, в 1981—82 — *Венский* В 1982 основал Гос. оркестр Министерства культу- СССР, просуществовавший под этим названием до Концертирует по всему миру как приглашенный жер. Энергичный, всесторонне эрудированный кант-просветитель с широкими взглядами на ис- во, а также с весьма выразительной, четкой и эко- ой мануальной техникой, исполняет музыку все- жных эпох, школ, стилей и жанров, часто объеди- в рамках одной программы подчеркнуто разнород- опусы, пропагандирует забытую или малоизвест- музыку прошлого и творчество современных ком- торов. Особенно привержен творчеству *Шнитке* ый исполнитель его симфоний № 1, 2 и 8, кантаты бодрствуйте, бдите...» и др.), осуществил также ьеры произведений *Денисова, Щедрина, Губайдули-* (чья симфония *«Слышу... умолкло...»* посвящена Р.), *нера* («Ахматова. Реквием») и др., возродил к кон- ной и театральной жизни многие партитуры *Про- ева, Мясковского, Шостаковича* (в т. ч. *«Нос»*, 1974), агандировал симфонии *Тертеряна*. Широко из- тная музыка в интерпретации Р. порой звучит не- ычно: он охотно обращается к менее употребитель- редакциям, гиперболизирует обычно малозамет- детали. Часто сопровождает свои концерты остро- ми и содержательными вступительными словами. тор трудов по искусству дирижирования, эссе о музы- аналитических работ по оркестровке. Выступает как пианист в дуэте со своей женой, пианисткой Викторией Постниковой (р. 1944). Преподает в Московской консерватории. В дискографии Р. представлены все сферы его необъятного репертуара, в т. ч. Моцарт, Гайдн, Мендельсон, Берлиоз, все симфонии Брукнера и Чайковского, классика XX в. (почти вся оркестровая музыка *Сибелиуса, Нильсена*, Прокофьева и Шостаковича, а также *Яначек, Малер, Штраус, Айвз, Равель, Барток, Шимановский, Стравинский, Мартину, Хиндемит, Бриттен*, представители *Новой венской школы* и *Шестерки* и др.), множество новых и редко исполняемых произведений. Лучшие работы Р. исключительны по ясности концепции и совершенству выполнения, но репертуарная «всеядность» иногда оборачивается у него известной небрежностью отделки.

Кн.: Дирижерская аппликатура (Л., 1974); Мысли о музыке (М., 1975); Преамбулы (М., 1989); Треугольники (М., 2001).

Лит.: В. Юзефович. С Рождественским о Рождественском // Муз. исполнительство, 10 (М., 1979).

Розбауд (Rosbaud), Ганс (22.7.1895, Грац, — 29.12.1962, Лугано). Австрийский дирижер. Учился игре на фп. и композиции во Франкфурте-на-Майне, там же в 1929—37 руководил оркестром радио. Зарекомендовал себя как стойкий приверженец и компетентный интерпретатор *Шёнберга* и его учеников, *Бартока, Стравинского, Хиндемита*, однако после прихода нацистов к власти (1933) был вынужден ограничить свой репертуар. Затем работал в Мюнстере, Страсбурге, Мюнхене (возглавлял Мюнхенский ФО первые годы после 2-й мировой войны). С 1948 до конца жизни был главным дирижером СО Юго-Западного радио в Баден-Баденс, а с 1957 — также главным дирижером цюрихского оркестра Тонхалле (Tonhalle). С успехом дирижировал операми Моцарта, Глюка и Рамо (в т. ч. на *Экс-ан-Прованских фестивалях*, 1948—1959), симфоническими произведениями венских классиков, Шуберта, Брукнера, *Малера* и др., однако его главные послевоенные достижения связаны с новой музыкой. Со своим баден-баденским оркестром регулярно выступал на *Донауэшингенских фестивалях современной музыки;* первым исполнил 2-ю симфонию *Гартмана, «Пробуждение птиц»* и *«Хронохромию»* Мессиана, ряд ключевых партитур европейского *авангарда* (Metastaseis *Ксенакиса, «Молоток без мастера»* и «Импровизации по Малларме» из *«Складки за складкой»* Булеза, «Атмосферы» *Лигети*, «Эпифании» *Берио* с *Берберян*), а также опусы *Ноно, Кастильони, Пендерецкого* и др. Провел концертную и сценическую премьеры оперы Шёнберга *«Моисей и Аарон»* (1954, 1957). Ему посвящены «Молоток без мастера» Булеза и *«Солдаты»* Б. А. *Циммермана*. Р. выступал также как пианист-аккомпаниатор, в т. ч. с певицами *Шварцкопф* и *Штих-Рандаль*.

Розен — см. *Роузен*.

Розенберг — см. *Русенберг*.

Рокберг — см. *Рочберг*.

Рок-музыка. Тип массовой музыки, ведущий свое происхождение от *блюза* и *рок-н-ролла*. Инструментарий Р.-м.

обычно состоит из электрогитары и ритмической секции, используется электронное усиление голоса и инструментов, характерен подчеркнуто регулярный, напористый ритм. Весь набор средств Р.-м. направлен на создание ритмического, динамического и тембрового напряжения («драйва», англ. drive), побуждающего слушателей к немедленной ответной реакции — пританцовыванию, подпеванию, выкрикам и т. п.

Исторически первые рок-группы — британские *Битлз, Роллинг Стоунз* и The Who, появившиеся в начале 1960-х. К середине 1960-х в странах английского языка сложилась целая рок-культура (или скорее «контркультура»), основными темами которой были протест молодежи против буржуазных ценностей и «цивилизованного» уклада жизни, галлюциногенные («психоделические») наркотики, сексуальная революция. Главным очагом раннего рока (как и молодежной контркультуры в целом) стала Калифорния, прежде всего Сан-Франциско. «Психоделические» калифорнийские рок-группы 2-й половины 1960-х — такие, как Grateful Dead, Jefferson Airplane, The Doors, — отказались от стандарта, согласно которому продолжительность песни должна была составлять ок. 3 минут, и исполняли обширные, свободные по форме композиции, часто с нарочито невразумительными «сюрреалистическими» текстами; элемент нарочитости присутствует и в вычурных названиях многих рок-групп. Для Р.-м. этого времени характерны эклектика, импровизация и эксперимент, нередко также пафос саморазрушения; наркомания и алкоголизм явились причиной ранней гибели таких идолов рок-культуры, как Джими Хендрикс (Hendrix, 1942—1970), Джейнис Джоплин (Joplin, 1943—1970), Джим Моррисон (Morrison, 1943—1971, лидер группы The Doors). Кульминацией эпохи 1960-х в истории рока стал грандиозный фестиваль в Вудстоке, шт. Нью-Йорк (август 1969), собравший аудиторию в 300 000 человек. В период с середины 1960-х до середины 1970-х начали (иногда также завершили) свою деятельность самые знаменитые и влиятельные рок-группы — такие, как британские The Yardbirds, Cream (лидер Эрик Клэптон [Clapton], р. 1945), Pink Floyd, Nirvana, Jethro Tull, Procol Harum, Deep Purple (лидер Иэн Гиллан [Gillan], р. 1945), Nazareth, Led Zeppelin, Black Sabbath (лидер Оззи Осборн [Osbourne], р. 1948), King Crimson, Judas Priest, Genesis (лидер Питер Гейбриэл [Gabriel], р. 1950), Yes, Queen (лидер Фредди Меркьюри [Mercury], 1946—1991), Sex Pistols, Motörhead, Iron Maiden, Rainbow, американские The Beach Boys, The Mothers of Invention (лидер Фрэнк Заппа [Zappa], 1940—1993), Velvet Underground, Santana (лидер Карлос Сантана, р. 1947), Steppenwolf, Iron Butterfly, Weather Report (основатель Джо Завинул [Zawinul], 1932—2007), Aerosmith, Van Halen, Talking Heads, австралийская AC/DC, ирландская U2, немецкие Scorpions и Kraftwerk. Среди ведущих рок-групп, появившихся в 1980-х, — американские Metallica, Bon Jovi (лидер Джон Бон Джови, р. 1962), Anthrax, Guns N'Roses.

Рок разделился на ряд направлений: тяжелый рок (hard rock, его «крайняя» разновидность известна как «тяжелый металл» [heavy metal]), претендующие на художественную изысканность арт-рок (art rock) и прогрессивный рок (progressive rock), относительно спокойный и мелодичный софт-рок (soft rock), нар… грубый и шумный панк-рок (punk rock), фолк-рок… rock), джаз-рок (jazz rock), новая волна (new wave)… Хотя социальный протест и эксперимент в роке … пали себя достаточно быстро, рок продолжает … цироваться от поп-индустрии. Принято считать… *поп-музыка,* по сравнению с Р.-м., в целом проще… лоннее и рассчитана на более широкую молодежн… диторию; если поп-музыка прежде всего развле… Р.-м. — возбуждает, будоражит, часто раздража… шокирует. Элементы Р.-м. проникли в академи… музыку (в т. ч. через посредничество *минимализ…* жанр *мюзикла* (характерны произведения *Ллойд-…ра*).

Последнее десятилетие существования СССР … отмечено расцветом т. н. русского рока, воплот… дух нонконформизма и нетерпеливую жажду пер… Духовная атмосфера этого периода в значительно… пени определялась творчеством таких рок-груп… Машина времени (лидер Андрей Макаревич, р. … Аквариум (лидер Борис Гребенщиков, р. 1953), … (лидер Юрий Шевчук, р. 1957), Алиса (лидер Ко… тин Кинчев, р. 1958) и Кино (лидер Виктор Цой, … 1990).

Лит.: R. Melzer. The Aesthetics of Rock (New York, 19… Bane. Who's Who in Rock (New York, 1982); R. Patti… Triumph of Vulgarity. Rock Music in the Mirror of Ro… (New York, 1987); А. Троицкий. Рок в Союзе: 60-е, 70-е… (М., 1991); T. Gracyk. Rhythm and Noise: an Aesthetics … (London, 1996); J. Covach, G. Boone, eds. Understandi… Essays in Musical Analysis (New York, 1997); В. Сыров. Ст… метаморфозы рока или путь к «третьей» музыке (Нижн… город, 1997).

Рок-н-ролл (рок-энд-ролл, rock'n'roll или rock a… англ. букв. «раскачивайся и крутись»). Стиль амер… ской массовой музыки, получивший распростран… середины 1950-х: «белый» вариант афроамерика… *ритм-энд-блюза.* Ведущие представители — Билл … (Bill Haley, 1925—1981) и его группа The Comets (… они записали первый «хит» стиля Р.-н.-р. Rock … the Clock), Элвис *Пресли,* Джин Винсент (Gene V… 1935—1971), Бадди Холли (Buddy Holly, 1936—… братья Дон и Фил Эверли (Everly Brothers, р. … 1939). Все они происходили из южных штатов, … воспитаны в традиции *кантри-мюзик,* но уже в р… юности освоили характерную афроамериканскую… ру. Главным аккомпанирующим инструментом в Р.-… обычно выступала электрогитара (этим Р.-н.-р. … чался от настоящих афроамериканских стилей, в … рых аналогичную роль чаще играли саксофон и … Стиль белых исполнителей, работавших в афро… канской манере, именовался также «рокабилли» (… billy, от rock и hillbilly [синоним кантри]). Р.-н.-р. … ро распространился по всему миру; в начале 1960-… танские группы *Битлз, Роллинг Стоунз* и The Wh… ширили его стилистические границы и, по сущ… создали самостоятельный род массовой музыки — … *музыку.*

Лит.: G. Marcus. Mystery Train: Images of Americ… Rock'n'Roll Music (New York, 1975); P. Friedlander. Rock …

a Social History (Boulder, CO, 1996); D. P. Szatmary. A Time ck: A Social History of Rock'n'Roll (New York, 1996).

нг Стоунз (The Rolling Stones, букв. «катящиеся », мн. ч. от rolling stone — «перекати-поле»). Анг- ская рок-группа, самый знаменитый ансамбль по- ого рода после *Битлз*. Возникла в 1962, существует не; бессменный лидер — Мик (собств. Майкл нип) Джаггер (Jagger, p. 1943, в 2003 удостоен титула). До 1993 Р. С. выступали впятером, затем вчетве- . С самого начала культивировали экстравагантную, ающую манеру; за несколько десятилетий их об- ъерошенных агрессивных гиперсексуальных мо- х людей не претерпел особых изменений. Значи- ая часть «хитов» Р. С. была создана Джаггером в ужестве с ритм-гитаристом группы Китом Ричар- (Richards, p. 1943). Феноменальный успех принес- песня Satisfaction (1965), затем последовали Get My Cloud (1965), 19th Nervous Breakdown и Paint it, (1966), Jumpin' Jack Flash (1968), Honky Tonk Women Can't Always Get What You Want (1969) и др. Второй нной 1960-х и началом 1970-х датируются самые ные альбомы группы, также с песнями Джаггера и рдса, — Aftermath (1967), Their Satanic Majesties' est и Beggars Banquet (оба 1968), Let it Bleed (1969), y Fingers (1971), Exile on Main St. (1972), Goats Head (1973). Славе Р. С. в этот период способствовали очисленные скандалы, в т. ч. связанные с пристра- участников группы к наркотикам. Хотя со време- Р. С. начали повторяться, на их популярности это не сказалось; в 1975—2007, т. е. уже после того как свет, по общему мнению, остался позади, они со- или 11 больших международных турне. На протя- и своей долгой карьеры участники группы вместе и иночке выступали с другими рок- и поп-музыкан- .

нс (Rollins), Сонни (собств. Теодор Уолтер), по ишу Ньюк (Newk) (р. 7.9.1930, Нью-Йорк). Аме- иский джазовый музыкант, исполнитель на те- саксофоне. В 1-й половине 1950-х записывался с зом *Дэвисом*, Телониусом *Монком* и другими веду- джазменами. С 1956 работает в основном с собст- ми бэндами. В 1956 вышел первый и, возможно, й популярный «авторский» альбом Р. — Saxophone ssus; здесь, как и в других записях 1956—58 годов, Р. онстрирует свой дар «тематической импровизации», объединения импровизационной раскованности с точно последовательной тематической работой. ку Р. этого периода принято считать характерней- проявлением стиля hard bop («тяжелый *боп*»), во- ившего подлинно афроамериканскую энергетику (в противовес более «расслабленному» стилю кул — «прохладный»], который сравнительно легко тировался белыми музыкантами). С середины 1959 онца 1961 Р. не выступал, затем стал работать в бо- «авангардной» манере, подолгу самозабвенно им- изируя a cappella. В 1969—71 вновь отошел от ак- ной деятельности, чтобы предаться йоге и медита- . С 1972 Р. работает в более коммерческом русле, то выступая во главе оснащенных электроникой мо- лодежных бэндов и рок-групп, но сохраняя верность высокой джазовой традиции в своих импровизациях.

Лит.: D. Baker. The Jazz Style of Sonny Rollins: a Musical and Historical Perspective (Lebanon, IN, 1980).

Ролф-Джонсон (Rolfe Johnson), Энтони (р. 5.11.1940, Такли, Оксфордшир). Английский певец (тенор). Начал серьезно учиться пению в 27 лет. Окончил Гилдхоллскую школу музыки и драмы (Лондон), совершенствовался под руководством известного тенора Ричарда Льюиса (Lewis, 1914—1990), *Пирса* и др. В 1974 дебютировал в *Глайндбёрне*, затем стал солистом Английской нац. оперы, позднее пел также в других театрах Великобритании (в *Ковент-Гарден* — с 1988), *Метрополитен-опера* и *Венской гос. опере* (с 1991) и др. Присущие Р.-Д. изысканная манера пения и блестящая техника делают его незаменимым исполнителем партий в произведениях Монтеверди и Пёрселла, операх и ораториях Генделя, Страстях и кантатах Баха, операх Моцарта; голос Р.-Д. звучит во многих записях ведущих мастеров *аутентичного исполнения* музыки XVII—XVIII вв. — *Арнонкура*, *Норрингтона*, *Гардинера*. В репертуаре Р.-Д. фигурируют также партии Флорестана, Ленского, Питера Граймса, Ашенбаха (*«Смерть в Венеции»* Бриттена), Эдипа (*«Царь Эдип»* Стравинского), Евмолпа (его же *«Персефона»*), Тома (*«Похождения повесы»*), песни Шуберта и других романтиков, британская камерно-вокальная музыка разных эпох.

Рольдан(-и-Гардес) (Roldán [y Gardes]), Амадео (12.7.1900, Париж, — 7.3.1939, Гавана). Кубинский композитор и дирижер. Окончил Мадридскую консерваторию как скрипач, брал уроки у видного испанского композитора и педагога Конрадо дель Кампо (Campo, 1878—1953). В 1921 обосновался в Гаване, где фактически возглавил музыкальную жизнь: работал с Гаванским ФО (главный дирижер с 1932), основал Гаванский струнный квартет (1927) и Национальную школу музыки (1931), преподавал композицию в Гаванской консерватории (директор с 1935). Как исполнитель пропагандировал новейшую музыку Европы и США. Творчество Р. вдохновлено мифологией и фольклором афрокубинцев. Его самая значительная работа — балет в 2 картинах «Ребамбарамба» (La rebambaramba) по сценарию выдающегося писателя Алехо Карпентьера (Carpentier, 1904—1980), созданный в 1927—28 для постановки в тюрьме, где Карпентьер отбывал срок как политзаключенный. Содержание балета — афрокубинская фиеста (праздник) в день Богоявления, действие происходит в середине XIX в. Фольклорные мотивы разработаны в достаточно изысканной манере, свидетельствующей о влиянии на Р. балетной музыки *Стравинского* и *Равеля;* в партитуре фигурирует ряд экзотических ударных инструментов. На сценарии Карпентьера основан и второй балет Р., «Чудо Анакилье» (El milagro de Anaquillé, 1928—31). Сравнительно широко исполняются пьесы Р. из цикла Rítmicas (всего 6, 1930); первые четыре из них предназначены для духового квинтета и фп., последние две — для ансамбля кубинских ударных. Созданные за год до того, как *Варез* завершил свою *«Ионизацию»*, Rítmicas № 5 и 6 формально с бóльшим основанием могут

считаться самыми ранними в западной музыке произведениями для одних ударных; эти двухминутные миниатюры значительно скромнее и проще партитуры Вареза, который хорошо знал Р. (последний был активным членом основанной при участии Вареза Панамериканской ассоциации композиторов) и, возможно, испытал его влияние. В Rítmicas Р. сохраняет верность своей обычной ориентации на фольклор; в отличие от автора «Ионизации», он не слишком интересуется тембровыми возможностями ансамбля ударных, уделяя преимущественное внимание ритмическому аспекту. Среди других произведений Р. — оркестровые миниатюры, романсы для голоса с фп., пьесы для фп.

«Ромео и Джульетта». Балет *Прокофьева* в 3 актах с эпилогом, соч. 64, либретто Сергея Рашлова, Адриана Пиотровского и композитора по Шекспиру. Первый опыт Прокофьева в жанре большого (на целый вечер) симфонического балета, состоит из 52 номеров (9 картин) общей продолжительностью около двух с половиной часов. Создавался в 1934—36 по заказу ленинградского Театра оперы и балета им. Кирова. Согласно первоначальному плану должен был иметь счастливый конец (впоследствии Прокофьев использовал соответствующий фрагмент музыки в качестве скерцо 5-й симфонии [1944]). Постановка «Р. и Д.» в СССР эпохи Большого террора (одной из жертв которого был Пиотровский) не состоялась. Мировая премьера «Р. и Д.», под музыкальным руководством Гвидо Арнольди (Arnoldi) и в хореографии Ивана Псоты (Psota), прошла 30 декабря 1938 на сцене оперного театра г. Брно (Чехословакия). Советская премьера (с изменениями музыки, осуществленными вопреки воле автора) — 11 января 1940, Ленинград, Театр им. Кирова, дирижер Исай Шерман, хореография Леонида Лавровского.

«Р. и Д.» — одна из центральных позиций мирового балетного репертуара. Популярнейшие номера вошли в оркестровые сюиты из «Р. и Д.». Первая сюита соч. 64-bis включает номера «Народный танец», «Улица просыпается», «Мадригал», «Менуэт (прибытие гостей)», «Маски», «Ромео и Джульетта» и «Смерть Тибальда»; 1-е исполнение — 24 ноября 1936, Москва, дирижер Георг Себастиан. Части 2-й сюиты соч. 64-ter: «Монтекки и Капулети», «Джульетта-девочка», «Патер Лоренцо», «Танец», «Ромео и Джульетта перед разлукой», «Танец антильских девушек» и «Ромео на могиле Джульетты»; 1-е исполнение — 15 апреля 1937, Ленинград, дирижер автор. Реже исполняется 3-я сюита соч. 101: «Ромео у фонтана», «Утренний танец», «Джульетта», «Кормилица», «Утренняя серенада» и «Смерть Джульетты» (1-е исполнение — 8 марта 1946, Москва, дирижер Владимир Дегтяренко). Еще одну сюиту из «Р. и Д.» Прокофьев составил для фп. (10 пьес соч. 75, 1937).

Ро́рем (Rorem), Нед (р. 23.10.1923, Ричмонд, Индиана). Американский композитор и литератор. Учился в Чикаго, филадельфийском Кёртис-институте, Нью-Йорке; на его профессиональное становление особенно серьезно повлияли *Томсон* (в 1944 Р. был его секретарем и переписчиком) и *Копленд*, чей класс в *Тэнглвуде* Р. посещал в 1946 и 1947. В 1949—51 путешествовал по Марокко, затем отправился в Париж, чтобы учиться у *О*[illegible]. В Париже прожил до 1958, общаясь с представ[ителями] литературной и музыкальной элиты, в т. ч. с *Пуленком*. По возвращении в США преподавал в [университетах] г. Буффало (1959—60) и шт. Юта (196[illegible]), а с 1980 — в Кёртис-институте. В 2000 был избран [членом] Американской академии искусств и литер[атуры]. Самая ценная часть композиторского наследия — песни и вокальные циклы для голоса с фп. или [камерным] ансамблем на слова американских и бр[итанских] поэтов. Подобно своему наставнику Томсону, Р. черпает для музыкального воплощения образцы [высокой] поэзии и заботится прежде всего об адекватном [вокальном] воплощении стиха. Придерживается [разговорного] языка, тяготеет к французской традиции [камерно-]вокальной лирики, основными качествами которой считает ясность декламации, прозрачность фа[ктуры], лаконизм и слегка подчеркнутый элемент чувственности (Томсон назвал Р. «американским Пуленком»). Всего Р. сочинил свыше 400 песен, а также 6 опер (наиболее значительная — «Фрекен Жюли» [Miss Julie] по [одноименной пьесе] А. Стриндберга, пост. 1965, Нью-Йорк), множество [хоров] a cappella и с сопровождением, 3 симфонии, [ряд] оркестровых пьес и концертов для различных инструментов с оркестром, а также разнообразных по составу камерно-инструментальных и фортепианных произведений. Р. известен не только и, возможно, не столько своей стилистически умеренной, добропорядочной музыкой, сколько своими литературными трудами — мемуарами и опубликованными дневниками (общ. ок. 15 томов), в которых он со всей откровенностью высказывается отнюдь не только на музыкальные темы. «Парижский дневник» (The Paris Diary, 1966), [нарушивший] табу на описание собственного гомосексуального опыта, принес Р. лавры героя движения за права сексуальных меньшинств.

Росбауд — см. *Розбауд*.

Ро́славец, Николай Андреевич (5.1.1881, Душатино [ныне] не Брянской области[?], — 23.8.1944, Москва). Р[усский] советский композитор. Происходил из крестьянской среды, в детстве овладел скрипкой, с 1902 по 191[illegible] учился в Московской консерватории, в т. ч. у видного [теоретика] и тогда композиции Сергея Василенко (1872—1956). [Работа,] представленная им на окончание консерватории оперное [либретто] по Байрону «Небо и земля» была удостоена [большой] серебряной медали. Дальнейшая творческая эволюция Р. проходила под влиянием французских импрессионистов и *Скрябина*; среди его ранних опусов [выделяются] отличительны утонченно оркестрованная, по-скрябински «полётная» симфоническая поэма «В часы новолуния» и более сдержанный Ноктюрн для 5 инструментов. Гармональный язык которого ассоциируется скорее со стилистикой *Дебюсси*. Ок. 1915 Р. разработал оригинальную технику письма на основе т. н. синтетаккорда — комплекса из 6—8 звуков, служащего источником всех вертикальных и горизонтальных звукосочетаний данной композиции (синтетаккорды Р. суть *гармонические* [комплексы], функционально аналогичные т. н. мистическому аккорду *«Прометея»* Скрябина и нередко сходные с ним

рвальному составу; идея синтетаккорда имеет точ- соприкосновения с идеей *серии,* к которой *Шёнберг* шел позднее). В тот же период сблизился с предста- ями радикальных течений в других видах искусств — уристами и супрематистами (дружил с Казимиром евичем, который усматривал в музыке Р. освобож- от «приятности» и других отживших атрибутов ого искусства и приближение к идеалу «беспред- ости»). Подобно многим «левым» деятелям предре- ционного искусства, принял советскую власть, по- 1917 несколько лет работал в ее структурах и был ак- м деятелем т. н. Пролеткульта — неправительст- ой организации, поставившей своей целью созда- новой, подлинно пролетарской культуры, свобод- от буржуазных влияний (Р. считал свою музыку, анную на технике синтетаккордов, в перспективе тной и доступной пролетарскому слушателю). Как из лидеров *АСМ* и представитель «модернистско- крыла *советской музыки,* до 2-й половины 1920-х ался заметной фигурой на культурной сцене СССР, выступал как музыкальный критик; кантата Р. тябрь» была включена в программу торжественно- концерта к 10-летию революции (1927) в качестве го из самых ярких образцов подлинно советского позиторского творчества (наряду с симфонией *«Ок- бре»* Шостаковича и фрагментами из балета «Сталь» *лова*). К этому же периоду относится его самое тельное произведение — трехчастный Скрипич- концерт, в котором принцип опоры на синтетак- трактуется свободнее, чем в более ранних камер- струментальных и фортепианных опусах. Эта мас- ная партитура, выполненная в традициях поздне- тического виртуозного «большого стиля» (от- ными мотивами и оборотами она напоминает 1-й церт *Шимановского*), со сложно построенной со- й первой частью, возвышенным срединным adagio ргичным рондо, оставалась практически неизвест- до 1989, когда была впервые исполнена в оркестро- редакции московского композитора Александра това. Опыты Р. в жанре массовой песни не убе- его от ожесточенных нападок со стороны догма- из *РАПМ*, и в 1931 он вынужденно переехал из вы в Узбекистан, где стал музыкальным руково- ем Ташкентского музыкального театра и сочинил ый узбекский балет. По возвращении в Москву 3) вел малозаметную жизнь. Многие произведения ряны.

произв. для орк.: «В часы новолуния» (ок. 1913); Кон- для скр. с орк. (1925); Камерная симфония (1926, не- , завершена Александром Раскатовым, 1989); «Комсо- ». с хором (1928).

произв. для хора, в т. ч. с солистами и орк.: «Небо и зем- ера-кантата по Байрону (1912); «Октябрь», сл. В. Алек- ского, В. Кириллова и С. Обрадовича (1927); массовые обр. революционных песен.

произв. для скр. и фп.: 1-я соната (1913); Композиция Поэма (1915); 2-я соната (1917); 4-я соната (1920); 3 тан- 23); 24 прелюдии (1941—42).

альта и фп.: 1-я соната (1926); 2-я соната (ок. 1930).

произв. для влч. и фп.: «Танцы белых дев» (1913); «Раз- (1921); 1-я соната (1921); 2-я соната (1922).

Осн. произв. для 3—5 инстр.: Ноктюрн, арфа, гоб., 2 альта, влч. (1913); 1-й стр. квартет (1913); 2-е фп. трио (1920); 3-й стр. квартет (1920); 3-е фп. трио (1921); 4-е фп. трио (1927); 5-й стр. квартет (1941).

Осн. произв. для фп.: 3 сочинения (1914); 1-я соната (1914); 3 этюда (1914); Прелюдия (1915); 2 сочинения (1915); Поэма (1916); 2-я соната (1916); 5 прелюдий (1919—22); 2 поэмы (1920); 5-я соната (1923).

Романсы для гол. с фп. на сл. К. Бальмонта, А. Белого, А. Блока, В. Брюсова, Д. Бурлюка, П. Верлена, М. Волошина, З. Гиппиус, В. Гнедова, Н. Гумилева, Е. Гуро, Вяч. Иванова, И. Северянина, Ф. Сологуба (всего ок. 30, 1909—20); др. песни и романсы.

Муз.-критич. ст., печатались в изд. «К новым берегам», «Современная музыка», «Муз. культура» и др., в т. ч. под псевдонимом Диалектик (1923—27).

Лит.: D. Gojowy. Nikolai Andreevič Roslavec, ein früher Zwölftonkomponist // Musikforschung, XXII (1969); D. Gojowy. Neue sowjetische Musik der 20er Jahre (Laaber, 1980, рус. пер.: Д. Гойови. Новая советская музыка 20-х годов [М., 2006]); L. Sitsky. Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900—1929 (Westport, CT, 1994); M. Lobanova. Nikolaj Andreevic Roslavec und die Kultur seiner Zeit (Frankfurt, 1997); Николай Рославец [собрание материалов] // Русский авангард и Брянщина (Брянск, 1998).

Российская ассоциация пролетарских музыкантов (РАПМ, именовалась также Всероссийской, ВАПМ). Организация, учрежденная в 1923 с целью развития новой музыкальной культуры, рожденной классовым сознанием пролетариата и противопоставленной т. н. буржуазному искусству, т. е., по существу, всему классическому музыкальному наследию, творчеству современных серьезных отечественных и западных композиторов и музыке легких жанров (последняя в РАПМовской литературе часто именовалась «нэпманской» музыкой, «фокстротчиной» и «цыганщиной»). Идеологи РАПМ (в т. ч. ее лидер, профессиональный чекист Лев Лебединский [1904—1992]) усматривали свой главный ориентир в творчестве образцового пролетарского поэта 1920-х, автора незатейливых сатирических и агитационных стихов Демьяна Бедного (1883—1945) и, соответственно, призывали к «одемьяниванию» музыки, т. е. к ограничению репертуара несложными, доступными для любительского хорового исполнения песенными формами с политически актуальными текстами. Из мастеров прошлого относительно приемлемыми для пролетариата были объявлены Бетховен и Мусоргский как носители взглядов, передовых с классовой точки зрения. Самыми видными деятелями «одемьяненной» музыки на раннем этапе истории РАПМ были *Кастальский* и его ученик Дмитрий Васильев-Буглай (1888—1956); в 1925 последний вступил в отколовшуюся от РАПМ Организацию революционных композиторов и музыкальных деятелей (ОРКиМД; в 1929 она воссоединилась с РАПМ). Влияние РАПМ резко возросло с 1928, когда в нее влилась группа молодых музыкантов из Производственного коллектива студентов-композиторов Московской консерватории (ПРОКОЛЛ), сформированного еще в 1925 для создания коллективной оратории «Путь Октября» к 10-летию большевистской революции. Лиде-

ром ПРОКОЛЛ и наиболее заметным композитором РАПМ был Александр Давиденко (1899—1934), известный своими хоровыми фресками, изображающими массовые движения (две из них — «На десятой версте» и «Улица волнуется» — вошли в «Путь Октября» и сравнительно часто исполнялись по отдельности), и агитационными песнями, одна из которых, «Нас побить, побить хотели» (о вооруженном конфликте с Китаем, 1929, слова Демьяна Бедного), стала главным советским «шлягером» конца 1920-х. Политическая конъюнктура конца 1920-х благоприятствовала усилению РАПМ и ослаблению ее главного конкурента — *АСМ* (см. *Советская музыка*). С 1929 единственным крупным музыкальным журналом СССР стал орган РАПМ «Пролетарский музыкант», тогда же под контроль РАПМ перешла Московская консерватория, ненадолго переименованная в Высшую музыкальную школу им. Феликса Кона (партийный деятель, 1864—1941). «Пролетарские» организации захватили ключевые позиции и в других сферах художественного творчества, оттеснив всех несогласных с их установками на периферию культурной жизни. Постановление ЦК ВКП(б) от 23.4.1932, постулировавшее необходимость создания единых творческих союзов, положило конец всевластию РАПМ и родственных организаций и привело к опале их руководителей. Впрочем, со временем некоторые ведущие деятели РАПМ, прежде всего композиторы Виктор Белый (1904—1983) и Мариан Коваль (1907—1971), заняли видное место в структурах *Союза композиторов СССР* и активно проявили себя в *ждановщину*.

Лит.: N. Edmunds. The Soviet Proletarian Music Movement (Oxford etc., 2000).

Ростропович, Мстислав Леопольдович (27.3.1927, Баку, — 27.4.2007, Москва). Русский виолончелист и дирижер. Первые уроки получил от своего отца Леопольда Витольдовича Р. (1892—1942), профессора виолончели в Бакинской консерватории, ученика Александра Верждбиловича (1850—1911) и *Касальса*. Окончил Московскую консерваторию по классу Семена Козолупова (1884—1961), занимался также по композиции у *Шебалина*. Выиграл Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей (1945) и международные конкурсы в Будапеште (1948) и Праге (1950). С 1948 преподавал в Московской консерватории (профессор с 1956); школу Р. прошли многие выдающиеся виртуозы, в т. ч. Наталья Шаховская (р. 1935), *Гутман*, Карине Георгиан (р. 1944), *Дю Пре*, Давид Герингас (р. 1946), *Майский*, Борис Пергаменщиков (1948—2004), Иван Монигетти (р. 1948). Уже в молодые годы Р. проявил себя как необычайно энергичный музыкант с сильной и многогранной артистической индивидуальностью и неиссякаемым интересом к новому. В конце 1940-х сблизился с *Прокофьевым* и первым (вместе со Святославом *Рихтером*) исполнил два его лучших поздних опуса — Сонату для виолончели и фп. и Симфонию-концерт для виолончели с оркестром. Среди советских музыкантов своего поколения (т. е. начавших профессиональную деятельность в годы «железного занавеса») одним из первых приобрел международную известность; в 1956 сенсационно дебютировал в Лондоне и Нью-Йорке, затем и в других крупных мировых центрах. Гастролировал по всему м[ир] конца 1960-х — также как оперный и симфонич[еский] дирижер; выступал и как пианист, аккомпанируя [своей] жене *Вишневской*). Был удостоен высших советск[их] ний и наград, однако власти СССР не прост[или] дружбу с писателем А. Солженицыным: в 1970 [его] сказали» запретом зарубежных гастролей, 4 года [спустя] Р. и Вишневская вынужденно покинули стран[у]; 1978 были лишены советского гражданства. В 19[78] Р. возглавлял Национальный СО (National Sym[phony] Orchestra) в Вашингтоне. С 1989/90 снова концер[тировал] в России и странах бывшего советского [блока]. С 2002 сосредоточился в основном на дирижиро[вании]. Свой последний концерт дал в Москве в день ст[о-летия] Шостаковича (25.9.2006). Был всемирно известен [также] как публичная фигура — правозащитник, мецен[ат], филантроп.

Р. сыграл неоценимую роль в расширении сов[ременно]го репертуара для виолончели. Его яркая лич[ность], феноменальное исполнительское мастерство [привле]кали композиторов разных стран, поколений и с[тили]стических направлений. Среди множества пр[оизведе]ний, созданных для Р.-солиста, — Соната для в[иолонче]ли и фп. *Мясковского*, два концерта *Шостако[вича]*, ната для виолончели и фп., Симфония для виоло[нчели] оркестром и три сюиты *Бриттена*, Соната для в[иолонче]чели и фп. *Кабалевского*, Концерт-рапсодия *Ха[чатурья]на*, Концерт Б. *Чайковского*, Pro et contra *Пярта*, «[Весь] мир вдали...» *Дютийё*, Концерт *Лютославского*, вращение „Сновидений“» *Берио*, Tenebrae *Ну[но]*, 2-й концерт *Пендерецкого*, «В темных и синих [сферах]» *Оаны*, 2-й концерт *Шнитке*, «Концерт четырех» *[Губа]на*, концерт Sotto voce *Щедрина*, Simi *Канчели*, К[онцерт] *Мак-Миллана*, «Песнь солнцу» *Губайдулиной*, «В[ерти]глава» *Кнайфеля*. Обращение Р. к дирижирова[нию] бютировал в 1963 с СО Горьковской филармони[и]. Ный дебют — «Евгений Онегин» в *Большом* [театре] 1968) также было обусловлено его ненасытным [музы]кальным «аппетитом». Со временем он достиг[ал] щихся результатов и в этой сфере. Первым [ис]ряд современных партитур концертных жанров [—] наиболее значительных — «Тембры, пространст[во], жение» Дютийё, Novelette Лютославского, «Па[ссио]реквием» Пендерецкого, «Стихира» Щедрина, [Сим]фония Шнитке, симфония «Бденис» Мак-Ми[ллана]. провел премьеры нескольких опер, в т. ч. «Ж[ивой] идиотом» и «Джезуальдо» Шнитке в Амстерда[ме], «Лолиты» Щедрина в Стокгольме и «Виде[ний] Грозного» С. *Слонимского* в Самаре. С неизмен[ным] пехом исполнял русскую симфоническую и [оперную] классику.

Р. был не только «всеяден», но и в высшей ст[епени] бок; его бурный темперамент умерялся безош[ибочным] чувством стиля. Об исключительных достоин[ствах] как виртуоза и интерпретатора свидетельствует [дис]графия, достаточно полно отражающая все бо[льшие] его репертуара и все этапы его творческой эв[олюции]. Среди лучших, поллинно классических записей [вио]лончелиста — сонаты Бетховена (с Рихтером), [Шу]и *Дебюсси* (с Бриттеном), Брамса (с *Серкиным*); [сон]ты Гайдна, Шумана, Дворжака, Сен-Санса, [Шо]

, «Вариации на тему рококо» Чайковского, «Дон Кихот» *Штрауса* с оркестрами п/у дирижеров-«звезд», в т. ч. *Караяна, Бернстайна, Рождественского, Озавы* и ; Симфония Бриттена и Концерт Лютославского авторов. Среди самых примечательных записей дирижера — оперы «Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Пиковая дама», *«Леди Макбет Мценского уезда»*, *«Война и мир»* (все — с участием Вишневской), симфонии и другие оркестровые опусы Чайковского, Прокофьева и Шостаковича.

Лит.: E. Wilson. Mstislav Rostropovich: the Legend of Class 19 (London, 2007).

(Rose), Леонард (Джозеф) (27.7.1918, Вашингтон — 16.11.1984, Уайт-Плейнс, шт. Нью-Йорк). Американский виолончелист. Учился в Майами, Нью-Йорке, Филадельфийском Кёртис-институте, в т. ч. у Феликса Сэлмонда (Salmond, 1888—1952). По окончании (1938) поступил в оркестр NBC п/у *Тосканини*, в 42—43 возглавлял группу виолончелей *Кливлендского оркестра*, в 1943—51 — *Нью-Йоркского ФО*. Концертировал как солист и ансамблист, в т. ч. в составе трио с пианистом Юджином Истоминым (Istomin, 1925—2003) и скрипачом (с 1961). Обладал насыщенным, сильным тембром, подходившим прежде всего для исполнения романтической музыки; среди значительных сольных работ Р. в этом репертуаре — «Дон Кихот» *Штрауса* и *Сэлла* (1945), концерты Лало, Сен-Санса, Дворжака, вариации на тему рококо» Чайковского п/у *Орманди*. Сохранившийся, весьма стильный исторический документ такого рода — сонаты Баха для виолы да гамба (виолончель) и клавира (фп.) в записи Р. и *Гулда*. Р. был авторитетным педагогом, преподавал в Джульярдской школе (1947) и Кёртис-институте (1951—62); среди его учеников — *Ма* и *Харрелл*.

(Розен, Rosen), Чарлз (Уэллес) (р. 5.5.1927, Нью-Йорк). Американский пианист и музыковед. Учился в Джульярдской школе (Нью-Йорк) и в Принстонском университете, брал частные уроки фп. у ученика Листа Морица Розенталя (Rosenthal, 1862—1946), в 1951 защитил диссертацию по французской филологии, тогда же концертировал как пианист. О выдающихся достоинствах пианиста — безотказной технике, точном расчете архитектонических пропорций, образцовой ясности голосведения — наиболее убедительно свидетельствуют зафиксированные на дисках интерпретации Баха («Гольдберг-вариации», «Искусство фуги») и Бетховена (клавирные сонаты среднего и особенно позднего периодов, «Диабелли-вариации»); звук Р. в Шопене, Шумане, Листе и *Дебюсси* может показаться чрезмерно академическим, лишенным тепла и чувственной привлекательности. В репертуаре Р. фигурирует и более поздняя музыка, в т. ч. *Шёнберг, Барток, Веберн, Стравинский, Картер* и *Булез*. С тремя последними Р. сотрудничал непосредственно: Стравинский записал с Р. свои «Впечатления», Картер сочинил для *Кёркпатрика* и Р. камерный концерт для клавесина, фп. и 2 камерных оркестров (1961), Булез ангажировал Р. в качестве солиста и аккомпаниатора для записи собрания музыки Веберна (1978). Р.-музыковед известен прежде всего как автор капитального, регулярно переиздаваемого исследования «Стиль классицизма», в котором подробно обсуждаются всевозможные аспекты творчества трех венских классиков. Как эта, так и другие, более поздние книги Р. (в т. ч. трактат о сонатной форме и собрание лекций о творчестве романтиков — Мендельсона, Шопена, Шумана и Листа) богаты оригинальными наблюдениями и сочетают интеллектуальную глубину и фундаментальность подхода с увлекательностью и литературным блеском изложения. Р. читает лекции в университетах США и Великобритании, выступает в печати в качестве книжного обозревателя; в круг его интересов помимо музыки входят математика, философия и литература.

Осн. труды: The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven («Стиль классицизма: Гайдн, Моцарт, Бетховен) (London and New York, 1971, 3/1997); Arnold Schoenberg (New York, 1975, 2/Chicago, 1996); Sonata Forms («Сонатные формы») (New York, 1980, 2/1988); The Musical Languages of Elliott Carter («Музыкальные языки Эллиотта Картера») (Washington, 1985); Plaisir de jouer, plaisir de penser («Удовольствие играть, удовольствие мыслить»), собрание интервью (Paris, 1993); The Frontiers of Meaning: Three Informal Lectures on Music («Границы смысла: три неофициальные лекции о музыке») (New York, 1994); The Romantic Generation («Романтическое поколение»), лекции (Cambridge, MA, 1995); Critical Entertainments: Music Old and New («Развлечения критика: старая и новая музыка») (Cambridge, MA, 2001); Piano Notes: The World of the Pianist («Фортепианные заметки: мир пианиста») (New York, 2002).

Рочберг (Рокберг, Rochberg), Джордж (5.7.1918, Патерсон, Нью-Джерси, — 29.5.2005, Филадельфия). Американский композитор. Учился в нью-йоркской высшей музыкальной Школе Маннеса (1939—42), затем, после прохождения военной службы, — в филадельфийском Кёртис-институте, в т. ч. у *Менотти* (1945—47), там же преподавал с 1948 по 1954. В 1951—60 работал главным редактором музыкального издательства Прессер (Presser), в 1960—83 преподавал композицию в Пенсильванском университете. Был удостоен множества наград, избран членом Американской академии искусств и литературы. Творчество Р. — образец последовательного и осознанного эпигонства. До начала 1950-х он писал бодрую ритмичную музыку в манере *Хиндемита* и *Бартока* (оркестровые пьесы 1948—49, впоследствии вошедшие в 1-ю симфонию [завершена в 1957]). В 1950, познакомившись в Риме с *Далланиккола*, увлекся *серийной техникой* и стал работать в экспансивной манере *Шёнберга* (Камерная симфония для 9 инструментов, 1953, кантата «Давид Псалмопевец» [David, the Psalmist], для тенора с оркестром, 1954, 2-я симфония, 1956). Затем переориентировался на более изысканную и детализированную манеру *Веберна* («Челтнемский концерт» [Cheltenham Concerto] для малого оркестра, 1958, 2-й струнный квартет с солирующим сопрано, слова Рильке, 1961, 1-е фортепианное трио, 1963) и стал пользоваться приемом наложения различных темпов в духе *Картера* (La bocca della verità [«Уста истины»] для гобоя и фп., 1959, «Промежуток времени-2» [Time-Span II] для оркестра, 1962). Семейная трагедия, пережитая в 1964, побудила Р. отказаться от серийной техники, которая, по его мнению, неоправданно ограничивает композитора и мешает его

полноценному самовыражению, поскольку не способна передать сильные чувства и искренние душевные движения, отчаяние и надежду. Музыка Р., созданная с середины 1960-х, в значительной степени основана на цитатах; апеллируя к мастерам прошлого (а иногда и настоящего), Р. стремился расширить эмоциональный спектр своей музыки и приумножить силу ее воздействия. Характерный ранний образец «синтетической» манеры Р. — Contra mortem et tempus («Против смерти и времени») для скрипки, флейты, кларнета и фп. (1965), где процитированы *Булез, Берио, Варез* и *Айвз*. В дальнейшем объектами цитирования для Р. становились Бах (Nach Bach [«После Баха»] для клавесина или фп., 1966), Бетховен, Малер, Стравинский и др. В таких партитурах, как струнные квартеты № 4—6 (1977—78), Струнный квинтет (1982), симфонии № 5 (1985) и 6 (1987) и др., Р. комбинирует цитаты из самых разных источников и аллюзии на самые разные музыкальные стили. По замыслу Р., получаемый в результате конгломерат, включающий как непритязательную диатонику, так и изощренную хроматику, со всеми промежуточными ступенями, отражает многогранность и внутреннюю противоречивость мира; один из его относительно часто звучащих оркестровых опусов так и называется — Imago mundi («Образ мира», 1973). Музыкальный мир, сотворенный Р., богат неоромантическими красивостями и не лишен привлекательности как для концертной аудитории, так и для исполнителей. Среди первых интерпретаторов музыки Р. — *Сэлл* (2-я симфония), *Стерн* (Скрипичный концерт, 1974), *Шолти* (5-я симфония), *Маазель* (6-я симфония), *Боз-Ар-трио* (2-е и 3-е фортепианные трио, 1986 и 1990), *Завалиш* (Концерт для кларнета с оркестром, 1996, солист Энтони Джильотти [Gigliotti]). Особым источником вдохновения для Р. была японская школа живописи и ксилографии укиё-э (ukiyo-e), под влиянием которой он создал триптих благозвучных созерцательных камерных пьес, как всегда, с философским подтекстом: «Картины изменчивого мира» (Pictures of the Floating World) для арфы (1973), «Медленные огни осени» (Slow Fires of Autumn) для флейты и арфы (1978) и «Между двумя мирами» (Between Two Worlds) для флейты и фп. (1982). Перу Р. принадлежит ряд музыкально-теоретических и критических работ.

Лит. работы: G. Rochberg. The Aesthetics of Survival («Эстетика выживания», сб. ст.) (Ann Arbor, MI, 1984).

Рубинштейн (Rubinstein), Артур (28.1.1887, Лодзь, — 20.12.1982, Женева). Польский и американский пианист. Выступал с 6 лет. В детстве обратил на себя внимание знаменитого скрипача и дирижера, ректора Берлинской ВМШ Йозефа Йоахима (Joachim, 1831—1907), при содействии которого в 1897 поступил в класс авторитетного берлинского профессора фп. Генриха Барта (Barth, 1847—1922). В 1900 выступил в Берлине с оркестром п/у Йоахима, исполнив, в частности, 2-й концерт Сен-Санса, который на многие десятилетия стал одной из самых эффектных позиций его репертуара. В 1903 совершенствовался в Швейцарии у *Падеревского*. Известность Р. росла быстро; в 1904 он дебютировал в Париже, в 1906 совершил турне по США, концертировал в городах Германии, Польши, России, Австрии, Италии, а в 1912 дебютировал в Лондоне. Годы 1-й мировой в[ойны] провел главным образом в Лондоне, гастролир[овал] Испании и Южной Америке. В программах моло[дого] преобладали Бетховен, Шопен, Лист, Брамс и д[ругие] романтики, но значительное место занимала и [новая] музыка, в т. ч. произведения *Альбениса, Дебюсси, Ф[алья], Гранадоса, Скрябина, Равеля, Фальи, Шимановского, Вил[а-Лобоса], Прокофьева, Пуленка*. Шимановский посв[ятил] 4-ю симфонию («Концертную») и несколько пьес, [Фалья] — «Серенаду Дон Жуана» из цикла «Маски», Фалья — [симфони]ческую фантазию», *Стравинский* — пьесу Piano-Rag-Music и «Три фрагмента из „*Петрушки*“» для фп., Пуленк — «Прогулки», Вила-Лобос — «Рудепоэма» (последняя задумана как музыкальный портрет Р.; заглавие поэмы образовано из его прозвища). Легкость ос[воения] нового репертуара, блестящая (хотя и, судя по р[анним] записям, несколько небрежная) техника, ярко з[аметная] артистичная, темпераментная манера игры обеспечили Р. популярность на всех континентах, однако с[ам] легкие успехи со временем перестали его удовлетворять, и во 2-й половине 1930-х он стал выступать реже, с[осредо]точившись на углубленном постижении музыки. В 1937 покинул Париж (где жил с 1925) и переехал в США. С этого времени начался новый этап творческой биографии Р.; его игра, сохраняя общий романтический тон, стала значительно более строгой, дисциплинированной и содержательной. Относясь к музицированию как к величайшему из всех жизненных удовольствий, до глубокой старости сохранил превосходную [пианис]тическую форму (он прекратил концертировать только в 1976 из-за полной потери зрения). На протяжении всей своей долгой карьеры охотно выступал в камерных ансамблях, в т. ч. с *Касальсом* и *Изаи* (в 1900—1903 — польским скрипачом Павлом Коханьским (Kochański, 1887—1934), *Фойерманом, Хейфецем, Пятигорским, Тибо[ром], Тосканини, Фурнье, Гуарнери-квартетом*. Ядро общепризнанной разнообразной дискографии Р. составляют записи почти всех произведений Шопена, чью музыку Р. исполнял в мужественном, лишенном сентиментальности ключе, сочетая поэзию с виртуозным блеском и элегантностью. Шопеновские интерпретации Р. стали эталоном для следующих поколений пианистов. Особую ценность имеют записи, сделанные с концертов Р.: на публике индивидуальность раскрывалась ярче и полнее, чем в студии. С 1974 в Израиле проводится международный конкурс пианистов им. Р.

Автобиогр.: My Young Years («Мои молодые годы») (N[ew York], 1973); My Many Years («Мои долгие годы») (London, 19[80]).

Лит.: H. Sachs. Arthur Rubinstein: a Life (New York, [1995]).

Русенберг (Rosenberg), Хильдинг (Константин) (21.[5].1892, Бушёклостер, — 19.5.1985, Стокгольм). Шведский композитор, дирижер, педагог. В 1915 поступил в Стокгольмскую консерваторию, где учился композиции у Эрнста Эльберга (Ellberg, 1868—1948), занимался фортепиано со *Стенхаммаром*. В 1920 совершил длительную ознакомительную поездку, в ходе которой углубил свое знакомство с новейшей европейской музыкой. Помимо сочинений шведских классиков *Нильсена* и *Сибелиуса* на творческое становление Р. существенно повлияли *Хиндемит* (ранний период, все еще тональный) *Шёнберг*. В Швеции 192[0-е]

…ался крайним «модернистом»; одной из самых за… …ых особенностей его почерка тех лет был изощрен… …контрапункт. В 1930-х стал писать в более ясной и …ичной, по преимуществу диатонической манере, …о пользуясь интонациями, заимствованными из …клора и традиционных церковных напевов, места… …е избегая напряженной тематической работы, а …е экскурсов в сферу расширенной тональности и …ительно смелых диссонантных гармоний; некото… …партитуры 1950-х свидетельствуют об интересе Р. к …фонии. Самыми значительными достижениями Р. …ются крупные вокально-оркестровые опусы 1930— … — рождественская оратория «Святая ночь» (Den …natten, 1936) и страстна́я оратория «Голгофа» (Hu…alleplats, 1938, обе на слова Я. Гульберга), 4-я сим… «Откровение Иоанна» (Johannes uppenbarelse) для …тона, хора и оркестра на библейский текст (1940) и … из четырех ораторий «Иосиф и его братья» (Josef …ans bröder) по одноименному роману-тетралогии …анна (1946—48). Перу Р. принадлежат оперы «Ма…етки» (Marionetter, по пьесе Х. Бенавенте, пост. …, Стокгольм), «Остров счастья» (Lycksalighetens ö, …раме шведского романтика П. Д. А. Аттербома, …1945, там же), «Портрет» (Porträttet, по Гоголю, …, Шведское радио), «Дом с двумя входами» (Hus …dubbel ingång, по пьесе П. Кальдерона, пост. 1970, …ольм) и др. Обширное наследие Р. включает бале… …симфоний (1917—74) и множество других крупных …ских произведений для оркестра, кантаты, песни, …, 12 струнных квартетов (1920—1959) и другие опу… …нцертных жанров, а также музыку к многочислен… …спектаклям (1926—52) и к нескольким фильмам …7—62).

…1930 Р. прошел курс дирижирования у *Шерхена*, в …2—34 работал дирижером Шведской королевской …ы, дирижировал также собственными произведе…, выступал и как пианист-ансамблист. Хотя Р. не …ел официальных постов в учебных заведениях, он …влиятельным педагогом; среди его известнейших …ков — датский композитор, пионер додекафонии …ской музыке Гуннар Берг (Berg, 1909—1989) и лиде… …едской музыки *Блумдаль*, Свен-Эрик Бек (Bäck, …—1994) и *Лидхольм*. У себя на родине Р. считается …альной фигурой XX в., но вне Скандинавии его …ка практически не звучит. Немногие относительно …ртуарные работы Р. — например, вокальный цикл …баритона с оркестром «Пастырь дней» (Dagdrivaren) …слова С. Альфонса (1962) — свидетельствуют о нем …запоздалом романтике с уравновешенным темпе…том, тонким чувством инструментального коло… …несомненным мелодическим даром.

…се (Rousset), Кристоф (р. 12.4.1961, Авиньон). Фран…ий клавесинист и дирижер. Учился в парижской …ia cantorum, в т. ч. у известной клавесинистки …т Дрейфус (Dreyfus, p. 1928), в 1980—83 продолжил …зование в Гаагской консерватории, где его педаго… …были, в частности, Боб ван Асперен (Asperen, …47), братья *Кёйкен*, *Леонхардт*. Совершенствовался …руководством *Гилберта*. Широкая известность при… …к Р. в 1983, после победы на международном кон…курсе клавесинистов в Брюгге. В 1986—91 был клавесинистом ансамбля Les Arts Florissants под руководством *Кристи*, затем основал собственный ансамбль Les Talens Lyriques, в репертуаре которого — вокальная и инструментальная музыка ведущих и менее известных мастеров XVII и XVIII вв., вплоть до опер Чимарозы и Моцарта. Р. много выступает и как солист; судя по записям (Куперен, Рамо, Скарлатти, Бах и др.), он обладает безотказной пальцевой техникой, тяготеет к ярким, блестящим краскам, оживленным темпам и ритмически четкой артикуляции. С 1991 преподает в Парижской консерватории.

Руссель (Roussel), Альбер (Шарль Поль Мари) (5.4.1869, Туркуэн, — 23.8.1937, Руайан). Французский композитор. Служил морским офицером, в 1894 вышел в отставку и начал серьезно заниматься композицией под руководством видного парижского композитора и органиста Эжена Жигу (Gigout, 1844—1925). В 1898 поступил в известное своим консерватизмом парижское учебное заведение Schola cantorum, где его педагогом был д'*Энди*. С 1902 (с перерывом) преподавал там же; среди его учеников — *Сати*, *Варез*, *Мартину*. Сохранив верность принципам школы д'Энди, который превыше всего ставил архитектоническую ясность и классическую логику формообразования и придавал большое значение контрапункту, Р. не остался равнодушен к новым, импрессионистским тенденциям. Об этом свидетельствует уже написанная вскоре по окончании Schola cantorum 1-я симфония (первоначальное заглавие — «Поэма о лесе») с ее преимущественно диатоническим тематизмом, обилием параллелизмов в гармонии, преобладанием светлых, мягких инструментальных красок. В 1909 Р. совершил путешествие в Индию и Индокитай; полученные впечатления отразились в двух ярко ориентальных по мелодическому и гармоническому языку опусах — программном симфоническом триптихе «Заклинания» (с хором и певцами-солистами в финале) и опере-балете «Падмавати» на сюжет индийской легенды. Вершина предвоенного творчества Р. и одна из его самых популярных партитур — одноактный балет «Пир паучихи», вдохновленный знаменитой книгой французского ученого Ж.-А. Фабра «Жизнь насекомых»; балет примечателен живостью музыкальных характеристик персонажей (мелких представителей животного царства) и изысканностью оркестрового письма (здесь Р. особенно близок *импрессионизму*). После начала 1-й мировой войны Р. отправился добровольцем в армию; в 1915—17 он служил на военном транспорте и практически не сочинял. За это время пересмотрел свои творческие установки и пришел к выводу о необходимости выработать более лаконичный и четкий стиль, свободный от описательных и иллюстративных моментов (Р. эволюционировал во многом параллельно *Равелю*). В задуманной еще в военные годы, несколько растянутой 2-й симфонии преобладает густая фактура, гармонический язык симфонии насыщен хроматизмами и местами приближается к *политональности*, однако в целом музыка Р. 1920-х скорее аскетична и суховата. Пристрастие Р. к энергичным ритмам, рельефно очерченным темам, прозрачной полифонической фактуре и интенсивной мо-

тивной работе может рассматриваться как развитие духа Schola cantorum. Тяготение к бодрому, не обремененному рефлексией *неоклассицизму* особенно сильно проявилось в позднем творчестве Р. концертных жанров (3-я и 4-я симфонии, Струнный квартет, Симфониетта). Самая значительная из поздних работ Р. для музыкального театра — живописный, богато инструментованный, не лишенный симфонического размаха балет «Вакх и Ариадна».

Для театра: «Торговец песком» (Le marchand de sable qui passe), музыка к пьесе Ж. Жана-Обри соч. 13 (1908); «Пир паучихи» (Le festin de l'araignée), одноакт. балет соч. 17 по Ж.-А. Фабру (1913, Париж); «Падмавати» (Padmâvati), опера-балет в 2 актах соч. 18 по инд. легенде (1913—18, пост. 1923, Париж); «Рождение лиры» (La naissance de la lyre), одноакт. лирич. сказка соч. 24 по Софоклу (1925, Париж); «Вакх и Ариадна» (Bacchus et Ariane), балет в 2 актах соч. 43 (1931, Париж); «Завещание тетушки Каролины» (Le testament de la tante Caroline), оперетта в 3 актах (1933, пост. 1936, Оломоуц); «Эней» (Aenéas), одноакт. балет с хором соч. 54 (1935, Брюссель); муз. отрывки к театр. предст.

Хор. муз.: «Заклинания» (Évocations) для к.-а., тен., бар., хора и орк. соч. 15, сл. М.-Д. Кальвокоресси (1911); Псалом 80 для тен., хора и орк. соч. 37 (1928); 3 произв. для хора a cappella.

Для орк.: «Воскресение» (Résurrection), симф. прелюд соч. 4 по Л. Толстому (1903); 1-я симфония соч. 7 «Поэма о лесе» (Le poème de la forêt, 1906); «Весеннему празднику» (Pour un fête de printemps), симф. поэма соч. 22 (1920); 2-я симфония соч. 23 B (1921); «Фанфара для языческого обряда» (Fanfare pour un sacre païen) для медн. дух. и барабанов (1921); Сюита соч. 33 F (1926); Концерт для мал. орк. соч. 34 (1927); Концерт для фп. с орк. соч. 36 G (1927); «Маленькая сюита» (Petite suite) соч. 39 (1929); 3-я симфония соч. 42 g (1930); «Славный день» (A Glorious Day) для дух. орк. соч. 48 (1932); Симфониетта для стр. орк. соч. 52 (1934); 4-я симфония соч. 53 A (1934); «Фламандская рапсодия» (Rapsodie flamande) соч. 56 (1936); Концертино для влч. с орк. соч. 57 (1936).

Для фп.: «Деревенские пьесы» (Rustiques), 3 пьесы соч. 5 (1906); Сюита соч. 14 fis (1910); Сонатина соч. 16 (1912); 3 пьесы соч. 49 (1933); Прелюдия и фуга соч. 46 (1934); др. пьесы.

Др. инстр. муз.: Фп. трио соч. 2 Es (1902); Дивертисмент для дух. квинтета и фп. соч. 6 (1906); 1-я соната для скр. и фп. соч. 11 d (1908); Экспромт для арфы соч. 21 (1919); «Флейтисты» (Joueurs de flûte), 4 пьесы для фл. и фп. соч. 27 (1924); 2-я соната для скр. и фп. соч. 28 A (1924); «Сеговия» (Segovia) для гит. соч. 29 (1925); Дуэт для фаг. и кб. (1925); Серенада для фл., арфы и стр. трио соч. 30 (1925); Трио для фл., альта и влч. соч. 40 (1929); Прелюдия и фугетта для орг. соч. 41 (1929); Стр. квартет соч. 45 D (1932); Andante и скерцо для фл. и фп. соч. 51 (1934); «Свирель» (Pipe) для флажолета и фп. (1934); Стр. трио соч. 58 (1937); Трио для гоб., клар. и фаг. (1937, неоконч.).

Романсы: ок. 40 для гол. и фп.; 2 для гол. и фл.

Лит.: A. Surchamp. Albert Roussel (Paris, 1967); Г. Филенко. Французская музыка 1-й половины XX в. (Л., 1983); N. Labelle, éd. Albert Roussel: lettres et écrits (Paris, 1987); D. Top. Albert Roussel (1869—1937): un marin musicien (Biarritz, 2000).

Русская музыка. В истории русской культуры первые полтора десятилетия XX в. — т. н. Серебряный век — были отмечены исключительно ярким, лихорадочным расцветом искусств, литературы, философской и гуманитарной мысли. Аспект Серебряного века, пре[ле]нный в музыке прежде всего творчеством *Ск*[ря]заключается в развитии эстетических и стилисти[че]принципов романтизма и символизма. Изощр[ен]гармонии позднего Скрябина, воспринятые его [по]женцами как средство передачи глубочайшего [му]зического содержания и предвосхищение искусс[тва] дущего, технически выводятся из хроматизмов [«бе]конечной мелодии» Вагнера и Листа. Одновреме[нно] кусство Скрябина продолжает субъективную, [ли]драматическую линию русской инструменталь[ной] зыки, которая традиционно ассоциируется с м[ос]ской школой (Чайковский, отчасти также *Танеев*; [ос]щие стилистически «умеренные» представите[ли] линии — соученики Скрябина *Рахманинов* и *Ме*[тнер].

Другой аспект музыки Серебряного века — р[ас]на «чувствительность» позднего романтизма и [ин]дентское» глубокомыслие символизма — воплощ[ен]творчестве *Стравинского* и *Прокофьева;* их преим[ущ]венно диатоническое (а в случае Стравинского — [ок]октатоническое, т. е. восьмиступенное) письмо — [ха]рактерный атрибут петербургской школы Рим[ского]Корсакова. В последние предреволюционные г[оды] зыка этого направления, тяготевшего прежде все[го] атру и живописной изобразительности (среди ст[ро]гих видных представителей — Николай *Черепн*[ин], Римского-Корсакова Максимилиан Штейнберг [1879—1946]), в значительной степени благодаря инициа[тиве] *Дягилева*, приобрела популярность за рубежом[, не] поколебала влияния Скрябина в России, где ис[ток] создателя *«Прометея»* оказалось особенно со[хра]широко распространенным мистическим и эсх[ато]ческим настроениям. В русле «скрябинизма» фор[ми]валась стилистика таких достаточно смелых (по [кра]ней мере на определенном этапе творчества) ко[мпо]торов, как *Рославец, Фейнберг, Обухов, Вышнег*[радский], *Лурье*. В период Серебряного века начинался [твор]ский путь *Мясковского*, чьи первые значительны[е] ты были связаны с музыкальным воплощением [сим]листской поэзии. Среди заметных, не лишенны[х ори]нальности, иногда все еще недооцениваемых ф[игур] ребряного века — Владимир Ребиков (1866—192[0]), эр, лидеры еврейского музыкального возрождени[я] сандр Крейн (1883—1951) и Михаил Гнесин (1883—[1957]), *Станчинский*.

С приходом к власти большевиков (конец 191[7] боде творчества и, соответственно, Серебряно[го] пришел конец. Дальнейшая история Р. м. XX [в.] 1980-х) описывается в статье *Советская музыка*. [Ос]ных композиторов-эмигрантов уже к концу 192[0-х] мя Р. м. продолжали поддерживать лишь очень [не]гие. Среди них не было Стравинского: в 1923 п[ре]кой *«Свадебки»* завершился его т. н. русский пе[рио]тогда же начался период космополитического [не]сицизма. Композиторская деятельность *Гречан[инова], Глазунова*, Н. Черепнина, Обухова, Лурье, Выш[не]ского либо практически прекратилась, либо ра[зви]валась на дальней периферии культурной жи[зни] стран, где они поселились. Метнер духовно и ст[или]чески остался в дореволюционном времени. Ве[сь] романтической стилистике, укорененной в Р. м.

нил и Рахманинов. Единственным крупным рус-
композитором, который, оказавшись после рево-
ции на Западе, не чувствовал себя привязанным к до-
ционному прошлому и вместе с тем не терял свя-
ской традицией (более того, активно способст-
развитию), был Прокофьев. После 1930 начал-
пенный процесс «врастания» Прокофьева в со-
музыкальную жизнь, завершившийся в 1936 го-
репатриацией.

Лит.: Т. Левая. Русская музыка XX века в художественном
контексте эпохи (М., 1991); М. Арановский, ред. Русская му-
ка XX век (М., 1997); D. Redepenning. Geschichte der
chen und der sowjetischen Musik. II (Laaber, 2008).

ские балеты (Русский балет Дягилева, Ballets Russes).
ральное предприятие, организованное *Дягилевым* и
вшее свою деятельность весной 1909 в Париже по-
овкой «Павильона Армиды» Николая *Черепнина*,
овецких плясок» Бородина и дивертисмента «Пир»
узыку русских композиторов в хореографии Ми-
Фокина и сценографии Александра Бенуа, Нико-
Рериха, Льва Бакста, Константина Коровина и Ива-
илибина. С 1910 труппа Дягилева базировалась в
ис-Карло: там проходили репетиции и подготовка
аклей, которые вначале, как правило, демонстри-
ись в Париже (в 1916—19 этот порядок был нару-
т. к. труппа работала преимущественно за предела-
Франции). Под руководством Дягилева в обсужде-
готовящихся спектаклей участвовали все основные
дники — композиторы, хореографы, сценографы
; конечная цель подобного метода работы заключа-
в достижении подлинного синтеза музыки, хорео-
и живописи. За 20 лет своего существования
способствовали обновлению искусства во всех этих
сферах. Хотя в репертуаре Р. б. фигурировали клас-
ские балеты (в т. ч. знаменитые «Лебединое озеро»
реографии Фокина и декорациях Бенуа [1911] и
шая красавица» в хореографии Николая Сергеева
орациях Бакста [1921]), дягилевское предприятие
о в историю прежде всего постановками на музы-
специально сочиненную для него современными
позиторами. Главный из них — *Стравинский*, напи-
ий для Р. б. *«Жар-птицу»* (1910, Фокин/Александр
овин и Бакст [здесь и далее косые скобки разделяют
а постановщиков и авторов сценического оформ-
]), *«Петрушку»* (1911, Фокин/Бенуа), *«Весну свя-
ую»* (1913, Вацлав Нижинский/Рерих), *«Соловья»*
, Александр Санин и Борис Романов/Бенуа), *«Пес-
овья»* (1920, Леонид Мясин/Анри Матисс), *«Пуль-
ду»* (1920, Мясин/Пабло Пикассо), *«Байку про Ли-
Петуха, Кота да Барана»* (1922, Бронислава Нижин-
Михаил Ларионов), *«Мавру»* (1922, Нижинская/Ле-
д Сюрваж) и *«Свадебку»* (1923, Нижинская/Ната-
Гончарова); последней совместной работой Стра-
ского и Р. б. стал *«Аполлон Мусагет»* (1928, Джордж
ичин/Андре Бошан). Для Р. б. писали также *Равель
фнис и Хлоя»*, 1912, Фокин/Бакст), *Дебюсси* (*«Игры»*,
, Нижинский/Бакст), *Штраус* («Легенда об Иосиф
, 1914, Фокин/Бакст), *Сати* (*«Парад»*, 1917, Мя-
Пикассо), *Фалья* (*«Треуголка»*, 1919, Мясин/Пикас-
, *Респиги* («Лавка чудес» на музыку Россини, 1919,
Мясин/Андре Дерен), *Прокофьев* (*«Шут»*, 1921, Тадеуш Славинский и Ларионов/Ларионов, *«Стальной скок»*, 1927, Мясин/Георгий Якулов, *«Блудный сын»*, 1929, Баланчин/Жорж Руо), *Пуленк* («Лани», 1924, Нижинская/Мари Лорансен), *Орик* («Докучные», 1924, Нижинская/Жорж Брак, «Матросы», 1925, Мясин/Педро Прюна), *Ламберт* («Ромео и Джульетта», 1926, Нижинская/Хуан Миро и Макс Эрнст) и др. Ярчайшими звездами Р. б., помимо дягилевских фаворитов Нижинского (в 1909—13), Мясина (в 1914—20 и с 1925) и Сергея Лифаря (с 1925), а также упомянутых Фокина, Нижинской, Славинского и Баланчина, были Тамара Карсавина, Лидия Лопухова, Вера Немчинова, Анна Павлова, Ида Рубинштейн, Ольга Спесивцева, Вера Фокина, Любовь Чернышева, Алольф Больм, Леон Войциковский, Станислав Идзиковский и выступавшие под русскими псевдонимами английские артисты Алисия Маркова, Лидия Соколова и Антон Долин. Среди ведущих дирижеров Р. б. — *Пьерне, Ансерме, Дезормьер, Монтё* и Гжегож Фительберг (Fitelberg, 1879—1953), первый исполнитель «Мавры».

С 1910 труппа Дягилева гастролировала во многих странах Европы (чаще всего и с особым успехом в Англии, где некоторыми ее спектаклями дирижировал *Бичем*), а в 1913 и 1916—17 — также в Новом Свете. Прекратила существование со смертью Дягилева (1929).

Лит. см. при ст. *Дягилев*.

Руффо (Ruffo), Титта, собств. Руффо Кафьеро Титта (Titta) (9.6.1877, Пиза, — 5.7.1953, Флоренция). Итальянский певец (баритон). В 1898 дебютировал в Риме. С 1900 регулярно выступал в Южной Америке, чаще всего в буэнос-айресском театре Колон (1908—31), гастролировал по всей Европе. Американский дебют Р. состоялся в 1912 (Филадельфия). В 1922—29 он был ведущим солистом *Метрополитен-опера*. Обладал голосом широкого диапазона, с мрачным, «демоническим» низким регистром и блестящими теноровыми верхами. Особенно выразительно, с характерным агрессивным напором, играя разнообразными тембровыми красками, исполнял драматические вердиевские партии (Риголетто, ди Луна, Ренато, Яго). «Коронными» ролями Р. были также Фигаро из «Севильского цирюльника», Демон, Скарпиа, Тонио из «Паяцев» и особенно Гамлет из одноименной оперы Амбруаза Тома.

Кн. La mia parabola (Milano, 1937, рус. пер.: Парабола моей жизни [3/М., 1990]).

Рысанек — см. *Ризанек*.

Рэгтайм (ragtime, от англ. ragged time — «рваный такт»). Стиль афроамериканской музыки (преимущественно для фп.), популярный с середины 1890-х до 1918. Характеризуется подчеркнутым ритмическим несовпадением мелодии и аккомпанемента: левая рука равномерно чередует бас и аккорд в ритме дву- или четырехдольного умеренно быстрого танца (польки, тустепа, экоссеза) или марша, а правая воспроизводит свободно синкопированную («рваную») мелодию. Поскольку в левой руке бас и аккорд регистрово удалены друг от друга, манера игры левой рукой в Р. именуется «страйд» (англ. stride —

«широкий шаг»). Р. складывается из трех или более самостоятельных периодов объемом в 16 тактов, а каждый период — из повторяющихся и варьируемых 4-тактовых фраз; возможны также вступления и вставные пассажи. Школа «классического» Р., главным представителем которой был *Джоплин*, достигла высокого уровня технической изощренности (в афроамериканской среде Р. часто воспринимался как достойная альтернатива серьезной «белой» музыке), однако популярностью пользовались главным образом более простые и доступные формы Р. (часто — популярные мелодии, «разорванные» синкопами и наложенные на «страйдовое» сопровождение). После 1-й мировой войны Р. уступил место *джазу*, причем поначалу различие между Р. и джазом было скорее терминологическим; многие мастера Р. (например, Джелли Ролл *Мортон*) просто стали называть себя джазовыми музыкантами. Р. с джазом объединяет возбуждающая синкопированная ритмика; важнейшее отличие классического джаза от Р. — т. н. блюзовые ноты (см. *Блюз*). Стилизованные Р. встречаются у *Сати* (в т. ч. в «*Параде*»), *Стравинского* (в т. ч. в «*Сказке о солдате*»), *Хиндемита*, *Мийо* и др.

Лит.: E. A. Berlin. Ragtime: A Musical and Cultural History (Berkeley, 1980, 2/1984); В. Конен. Рождение джаза (М., 1984); J. E. Hasse, ed. Ragtime: Its History, Composers, and Music (New York, 1985); E. A. Berlin. King of Ragtime: Scott Joplin and his Era (New York, 1994); H. Loring White. Ragging It: Getting Ragtime into History (and Some History into Ragtime) (Lincoln, NE, 2005).

Рэми (Ramey), Сэмюэл (Эдуард) (р. 28.3.1942, Колби, Канзас). Американский певец (бас). Учился в Уичите и Нью-Йорке. Дебютировал в 1973 ролью Цуниги («Кармен») в Нью-Йоркской городской опере. В 1981—82 впервые выступил на сценах *Ла Скала*, *Венской гос. оперы* и *Ковент-Гарден* (все 3 дебюта — Фигаро в «Свадьбе Фигаро»), 2 года спустя — в *Метрополитен-опера* (Аргант в «Ринальдо» Генделя). Один из самых востребованных певцов-актеров 1980—90-х, обладатель сильного голоса густого тембра, блестящей вокальной техники, эффектной внешности и незаурядного дара к перевоплощению, успешно проявил себя в партиях всевозможных амплуа, преимущественно из опер Генделя, Моцарта, итальянских и французских классиков. Среди его работ, увековеченных п/у дирижеров-«звезд», — Фигаро (*Шолти*), Дон Жуан (*Караян*), Лепорелло, Аттила в одноименной опере Верди, Филипп II, Мефистофель в одноименной опере Бойто (*Мути*), Зарастро (*Мэррин-ер*), Захария в «Набукко», Великий инквизитор, Эскамильо (*Ливайн*), четыре злодея из «Сказок Гофмана» (*Тэйт*), Скарпиа (*Синополи*). К «коронным» ролям Р. принадлежат также Дон Базилио в «Севильском цирюльнике», Мефистофель в «Осуждении Фауста» Берлиоза и в «Фаусте» Гуно. В репертуаре Р. фигури[руют] такие партии, как Борис Годунов и Пимен, Кут[узов] в «*Войне и мире*», Герцог в «*Замке герцога Синяя Бо[рода]*», Ник Шэдоу в «*Похождениях повесы*». Р. участвует в возобновлениях редко исполняемых опер, поет бас[овые] партии в мессах и ораториях, песни американских [композиторов] (*Айвза*, *Копленда* и др.) и легкую музыку.

Рэттл (Раттл, Rattle), сэр Саймон (Денис) (р. 19.1[.1955], Ливерпуль). Английский дирижер. Свой первый [симфо]нический концерт провел в 15 лет. После окон[чания] лондонской Королевской академии музыки (197[5]) играл дирижерский конкурс в Борнмуте и несколь[ко] выступил с Борнмутским СО. В 1975 стал помощ[ником] дирижера Ливерпульского королевского ФО и дал [свой] первый концерт с *Нэш-ансамблем*, в 1976 дебют[ировал] за пультом оркестра *Лондон-симфониетта*, в 1977 — *Глайндбёрне* («*Приключения лисички-плутовки*»), в 1[980] в США (с *Лос-Анджелесским ФО*). С 1980 по 199[8] главлял Бирмингемский городской СО, которы[й] чрезвычайно внимательным и демократичным ру[ководством] Р. достиг беспрецедентных высот мастер[ства]. Выступает с ведущими симфоническими и опер[ными] коллективами разных стран, в т. ч. регулярно с *Б[ерлинским] ФО*. С 2002 — главный дирижер *Берлинского ФО*. [Один] из самых артистичных и разносторонних совре[менных] музыкантов, одинаково уверенно чувствует себя [в] зыке барокко, классицизма (часто исполняет ее с [ор]страми аутентичных инструментов, в т. ч. с *Орке[стром] Века Просвещения*), романтизма и XX в. По сра[внению] со своими великими предшественниками в Берли[не] ФО — *Фуртвенглером*, *Караяном* и *Аббадо* — Р. раб[отает] более непосредственной, коммуникабельной, не [столь] монументальной манере, меньше склонен к тем[пово]и динамическим крайностям. Вместе с тем он бл[естяще] владеет искусством строить крупную форму, подд[ерживая] устойчиво высокий уровень внутреннего на[пряже]ния и в то же время с явным удовольствием вс[ем] должное интересным деталям. Быстро растущая [дискогра]фия Р. включает весьма удачные циклы сим[фоний] Бетховена, *Малера*, *Сибелиуса* и *Нильсена*, нес[колько] опер, в т. ч. выходящих за рамки «стандартного» [репер]туара («Идоменей», «*Король Рогер*» Шимановского, «*[Порги] и Бесс*»), произведения Рамо, Гайдна, Шуберта, [Шу]мана, Брамса, Дворжака и едва ли не всех клас[сиков] XX в. Р. — первый исполнитель опусов *Хенце*, *Та[вене]ра*, *Губайдулиной*, Н. М. *Дэвиса*, *Грубера*, *Адамса*, *[Ле]Саариахо*, *Дюсапена*, *Тан Дуна*, *Линдберга*, *Тёр[ле]Бенджамина*, английских композиторов Никол[аса] (Maw, 1935—2009) и Томаса Алеса (Adès, p. 1971) и [др.]

Рюзанек — см. *Ризанек*.

С

ниахо (Saariaho), Кайя (р. 14.10.1952, Хельсинки). ский композитор. Первоначально готовилась стать хницей. В 1976—81 училась в Хельсинкской акале музыки у одного из виднейших современных фин композиторов Пааво Хейнинена (Heininen, p. 1938), 81—82 совершенствовалась во Фрайбургской ВМШ *ихоу* и *Хубера* и на курсах компьютерной музыки в ском *Институте музыкальных и акустических ис ваний* (IRCAM). С 1982 живет в Париже. Раннее (до ала 1980-х) творчество С. — это преимущественно ьные и камерно-инструментальные пьесы, вы енные в умеренно «авангардной» манере. Далее, до ала 1990-х, С. работала в русле т. н. *спектральной му* , часто прибегая к нетрадиционным (на грани шу способам инструментального звукоизвлечения, со «живые» звучания с электронными и тем самым ваясь необычных, порой весьма богатых тембро эффектов. Среди ее значительных работ этого пе — оркестровый диптих, состоящий из 20-минут пьес «От кристалла» и «...к дыму» (могут исполнять ло отдельности), и бессюжетный одноактный балет ая». Обе партитуры вдохновлены внемузыкальны стимулами: в диптихе моделируются явления живой роды (его заглавие отсылает к труду современного нцузского биофизика и мыслителя Анри Атлана ап] «Между кристаллом и дымом: опыт о живом ор зме»), в балете — различные архетипические ситуа . К натурфилософии или к метафизике человече го бытия восходят и другие значительные концеп С. Со временем музыка С., оставаясь достаточно ренной в тембровом и гармоническом отношениях теряя стилистической однородности (С. далека от *мантизма* и *полистилистики*), стала более «комму бельной», в ней возросла роль выразительных ме ческих линий, диатоники, регулярных ритмов, чет черченных жестов и резких сдвигов. Новая тенден наметилась в масштабном, посвященном *Кремеру* частном скрипичном концерте «Замок Грааля»; его цепция вдохновлена интеллектуальными романами французского писателя Жака Рубо (Roubaud, p. 1932) на темы, почерпнутые из легенд о рыцарях Круглого стола. Другие ключевые, художественно впечатляющие опусы того же периода (середина 1990-х) — вокальный цикл «Замок души» на ведические (древнеиндийские) и древнеегипетские магические тексты и сольная вокальная поэма «После» (Lonh) на слова трубадура и крестоносца XII в. Джауфре Рюделя в провансальском оригинале. Оба они явились своего рода подготовительными эскизами к опере «Любовь издалека» на либретто другого видного современного французского писателя Амина Маалуфа (Maalouf, p. 1949). Основанная на легендарной истории любви Джауфре Рюделя к графине Триполитанской, опера С. стала сенсацией последнего в XX в. *Зальцбургского фестиваля*. Крупнейшие поздние работы С. посвящены трагическим судьбам женщин XX в.: героиней оратории «Страсти Симоны» выступает религиозная мыслительница, подвижница и мистик Симона Вейль (Weil, 1909—1943), еще при жизни окруженная ореолом святости, героиней оперы «Мать Адриана» — пережившая войну крестьянка из неназванной страны, в которой угадывается Босния. Полнокровная, динамичная, темброво и гармонически богатая и вместе с тем утонченная манера С. получает интересное развитие в таких «натурфилософских» оркестровых партитурах недавнего времени, как трехчастная симфоническая поэма «Орион» и пятичастный виолончельный концерт Notes on Light (возможный перевод — «Музыка о свете»), вдохновленный зрелищем северного сияния.

Муж С. — французский композитор, сотрудник IRCAM Жан-Батист Баррьер (Barrière, p. 1958).

Муз. театр: «Земля» (Maa), муз. для танца в 7 частях, 8 инстр. и электр. (1991, Хельсинки); «Любовь издалека» (L'amour de loin), опера в 5 актах, либр. А. Маалуфа по Джауфре Рюделю (2000, Зальцбург); «Мать Адриана» (Adriana Mater), опера в 7 картинах, либр. его же (2006, Париж).

Орк. муз.: «Ослепления» (Verblendungen), орк. и магн. (1982—84); «От кристалла» (Du cristal, 1989—90); «...к дыму» (...à la fumée), альт, фл., влч. (оба с электр. усилением) и орк. (1990);

«Театр Грааля» (Graal théâtre), концерт для скр. с орк. (1994, ред. с кам. орк. 1997); «Размышление о „Нимфее"» (Nymphea Reflection), стр. (2001); «Крыло сновидения» (Aile du songe), концерт для фл. и орк. (2001); «Орион» (Orion, 2002); Notes on Light, концерт для влч. с орк. (2006); миниатюры.

Др. инстр. муз.: «Полотно» (Canvas), фл. (1978); «В сновидении» (Im Traume), влч. и фп. (1980); «Лаконичность крыла» (Laconisme de l'aile), фл., с чтением текста Сен-Жон Перса (1982); «Тайный сад-2» (Jardin secret II), клав. и магн. (1984—86); «Вольтова дуга» (Lichtbogen), фл., арфа, фп., уд., стр. квартет, кб. и электр. (1985—86); «Ио» (Io), 16 инстр., магн. и электр. (1986—87); «Нимфея (Тайный сад-3)» (Nymphea [Jardin secret III]), стр. квартет и электр. (1987); «Лепестки» (Petals), влч., электр. ad lib. (1988); «Для луны» (Oi kuu), бас-клар. и влч. (1990, ред. для бас. фл. и влч. 1993); «Береговые ориентиры» (Amers), влч. с электр. усилением и 11 инстр. (1992); NoaNoa, фл. с электр. усилением (1992); «Вблизи» (Près), влч. с электр. усилением (1992); Solar, 12 инстр. (1993); «Три реки» (Trois rivières), 4 уд. и электр. (1993); «Ноктюрн» (Nocturne) памяти *Лютославского,* скр. (1994); «Шесть японских садов» (Six Japanese Gardens), уд. и электр. (1995); Folia, кб., электр. ad lib. (1995); Spins and Spells, влч. (1996); «Снега» (Neiges), 8 влч. (1998); «Цвета ветра» (Couleurs du vent), альт. фл. (1998); «Прах» (Cendres), альт. фл., влч. и фп. (1998); «Звездное небо» (Ciel étoilé), уд. и кб. (1999); «Семь бабочек» (Sept papillons), влч. (2000); «Три реки: Дельта» (Trois rivières: Delta), уд. и электр. (2001); «Земное» (Terrestre), фл., уд., арфа, скр. и влч. (2002); «Я ощущаю второе сердце» (Je sens un deuxième coeur), фп., альт и влч. (2003); «Сладкая мука» (Dolce tormento), фл.-пикк. (2004); «Ночной ветер» (Vent nocturne), альт с электр. усилением (2006); Terra Memoria, стр. квартет (2007); конц. версии фрагм. произв. для театра; разл. миниатюры.

Вок. муз. конц. жанров: «Невеста» (Bruden), вок. цикл, сопр., 2 фл. и 2 уд., сл. Э. Сёдерган (1977); «Цзинь» (Jing), сопр. и влч., сл. Ли Цинчжао (XII в.) в фин. пер. (1979); «Нет и не» (Nej och inte), 3 песни, 4 жен. гол. или жен. хор, сл. Г. Бьёрлинга (1979); «Прелюдия — признание — постлюдия» (Preludi—Tunnustus—Postludi), сопр. и подгот. фп., сл. М. Валтари (1980); «Этюд для жизни» (Study for Life), жен. гол. и магн., с танцем и светом, сл. Т. С. Элиота (1980); 3 прелюда, сопр. и орг., тексты из Библии (1980); «...гляди, птицы» (...sah den Vögeln), сопр., фл., гоб., влч., подгот. фп. и электр., коллаж текстов (1981); «Ты ушла, убежала» (Du gick, flög), сопр. и фп., сл. Г. Бьёрлинга (1982); «Прощание» (Adjö), сопр., фл. и гит., сл. С. фон Шульц (1982—85); «Из грамматики снов» (From the Grammar of Dreams), 2 жен. гол., сл. С. Плат (1988); «Грамматика снов» (Grammaire des rêves), 2 жен. гол., 2 фл., альт, влч. и арфа (1988); «Ночи, прощания» (Nuits, adieux), 4 гол. и электр., сл. Бальзака и Ж. Рубо (1991, версия для 4 гол. и хора 1996); «Панорама» (Die Aussicht), сопр., фл., гит., скр. и влч., сл. Ф. Гёльдерлина (1996); «Замок души» (Château de l'âme), сопр., 8 жен. гол. и орк., сл. из древнеинд. и древнеегип. поэзии во франц. пер. (1996); «После» (Lonh), сопр. и электр., сл. Джауфре Рюделя (1996); «За морем» (Outra mar), 7 прелюдий, хор и орк., сл. разных авторов (1998—99); «Четыре послания» (Quatre messages), 2 сопр., фл. и арфа (1999); «Послание для Жерара [*Гризе*]» (Message pour Gérard), м.-сопр. и 8 инстр. (2000); «День года» (Tag des Jahres), 6 гол. и электр., сл. Гёльдерлина (2001); «Изменчивый свет» (Changing Light), сопр. и скр., сл. из евр. молитвенника в англ. пер. (2002); «Четыре мгновения» (Quatre instants), сопр. с фп. или орк., сл. А. Маалуфа (2002); «Книга песен из „Бури"» (The Tempest Songbook), 5 песен, сопр., инстр. анс., сл. Шекспира (1992—2004); 3 песни на сл. Э. но, сопр. и фп. (2000—06); «Страсти Симоны» (La passi Simone), оратория («муз. путь в 15 остановках»), сопр., орк., сл. Маалуфа (2005—06); «Мираж» (Mirage), сопр., орк., сл. заклинания мексиканской целительницы в анг (2007); конц. обр. фрагм. произв. для театра; хор. мини миниатюры для 1 или неск. гол. с фп. и с др. инстр.

Прикладная муз.; электр. муз., в т. ч. «Тайный сад-1» secret I, 1985); «Натюрморт» (Stilleben, радиопьеса, 1987 «Дама с единорогом» (La dame à la licorne, 1993); «Пр (Prisma, 1997—99).

Сабалета (Zabaleta), Никанор (7.1.1907, Сан-Себ ян. — 31.3.1993, Сан-Хуан, Пуэрто-Рико). Испан (баскский) арфист. Учился в Мадридской консер рии и в Париже, где дебютировал как солист (Концертировал до 1992. Самый знаменитый арф виртуоз XX в. и музыкант с широкими художеств ми интересами, оказал большое влияние на арфов полнительство и способствовал расширению совре ного репертуара; для С. писали *Вила-Лобос, Мийо, нек, Родриго* (транскрипция «Аранхуэсского конц *Хинастера* и др.

Саваль (Savall), Жорди (р. 1.8.1941, Барселона). И ский гамбист и дирижер. Учился игре на виолон Барселонской консерватории, затем игре на бас виоле в Базеле у выдающегося инструменталиста рижера Августа Венцингера (Wenzinger, 1905— которого в 1973 сменил на посту профессора базе Schola cantorum. Рано завоевал репутацию гамбиста туоза, сыграл значительную роль в возрождении кого интереса к творчеству Марена Маре — фр ского композитора и гамбиста эпохи барокко; ин мент С. звучит в фонограмме выпущенного в 1992 ма о Маре «Все утра мира» (Tous les matins du mond жиссера Алена Корно́ (Corneau). В 1974 вместе со женой, певицей (сопрано) Монтсеррат Фигерас (F ras, р. 1948), основал международный ансамбль с ной музыки Hespèrion XX. По возвращении в Баро (1987) сформировал вокальный ансамбль Capella de Catalunya (Каталонская королевская капел 1989 — оркестр аутентичных инструментов Conc Nations (Концерт наций). С этими ансамблями записал множество памятников светской и ной, серьезной и развлекательной музыки сред ков, Возрождения, барокко и раннего классицизм Альфонса Мудрого (XIII в.) до Гайдна, Бетховена стящего, рано умершего испанского симфониста Крисостомо де Арриаги (Arriaga, 1806—1826). В стве С. следование принципу исторической то сочетается с агогической свободой и незаурядны гатством звуковых красок; показательна, в част запись «Вечерни Блаженной Девы» Монтеверди (pella Reial, 1988), исключительная по раскова ритма, яркости и изысканности внешней отделк

Сазерленд (Sutherland), дэйм Джоан (р. 7.11.1926, С ней). Австралийская певица (сопрано). Училась в С нее (где в 1947 состоялся ее сольный концертны

— оперный дебют), затем в лондонском Королевском музыкальном колледже. На сцене *Ковент-Гарден* выступала с 1952, однако настоящая слава пришла к ней только в 1959, когда она исполнила роль Лючии в спектакле, дирижером которого был *Серафин*, а режиссером — Франко Дзеффирелли. Этой же ролью С. успешно дебютировала в *Парижской опере* (1960), *Ла Скала* и *Метрополитен-опера* (1961). «Архитектором» своей карьеры С. считает своего мужа, австралийского дирижера Ричарда Бонинга (Bonynge, р. 29.9.1930, Сидней), который аккомпанировал ей как пианист, а с 1963 дирижировал спектаклями с ее участием; именно под руководством Бонинга, видного специалиста по опере XVIII и начала XIX в., С. совершенствовалась в репертуаре бельканто. Позднее деятельность С. и Бонинга протекала преимущественно в Австралии, где С. в 1965 основала собственную оперную труппу. Оставила сцену в 1990. В свои лучшие годы обладала великолепно отработанным голосом ясного, серебристого тембра и феноменальной колоратурной техникой (в Италии С. называли La Stupenda — «ошеломляющая»); в отличие от многих других представительниц амплуа колоратурного сопрано вносила в свое исполнение ярко выраженный элемент пафоса и драматизма. Неподражаемо пела Беллини и Доницетти; среди других «коронных» ролей С. — Донна Анна, Семирамида, Маргарита в «Гугенотах», Леонора в «Трубадуре», Виолетта, влюбленные героя в «Сказках Гофмана», Маргарита в «Фаусте», Лакме в одноименной опере Делиба. Значительную часть своего репертуара записала п/у Бонинга, в т. ч. с такими партнерами, как *Хорн, Корелли, Скиротти, Доминго*. Среди выдающихся записей, сделанных С. с другими дирижерами, — оратория Генделя «Мессия» п/у *Боулта*, «Дон Жуан» п/у *Джулини* (с Вехтер и Шварцкопф), «Травиата» п/у Джона Причарда (Pritchard, 1921—1989) (с *Бергонци* и *Мерриллом*), «*Тоска*» п/у *Мети* (С. поет заглавную партию, которую никогда не исполняла на сцене; ее партнеры — *Каррерас* и Паваротти).

Автобиогр. A Prima Donna's Progress («Карьера примадонны», London, 1997).

Лит.: B. Adams. La Stupenda (Hutchinson, 1980); N. Major. Sutherland (London, 1987, 2/1994).

Саллинен (Sallinen), Аулис (р. 9.4.1935, Салми). Финский композитор. В 1955—60 учился в Хельсинкской академии музыки у Арре Мерикanto (Merikanto, 1893—1958) и Йонаса Кокконена (1921—1996), там же преподает с 1965. Подобно многим композиторам своего поколения, в молодости прошел через увлечение *додекафонией, сонористикой*, микрохроматикой, а с середины 70-х переключился на сочинение тональной, мелодически, ритмически несложной, насыщенной тематическими преобразованиями музыки в духе *неоромантизма*, спорадически используя элементы авангардных приемов. В произведениях С. в той или иной пропорции сочетаются стилистические заимствования из классики XX в. — *Сибелиуса, Яначека, Штрауса, Орфа, Шостаковича*, встречаются и обороты легкой музыки. Сочиняет во всевозможных жанрах, в Европе и Америке известен прежде всего своими достаточно традиционными по форме, музыкально эклектичными и сценически эффектными операми. Две из них («Всадник» и «Красная линия») представляют события финской истории, в операх «Король отправляется во Францию» и «Дворец» выражен элемент политической аллегории и сатиры.

Оперы: «Всадник» (Ratsumies), в 3 актах, либр. П. Хаавикко (1975, Савонлинна); «Красная линия» (Punainen viiva), в 2 актах, либр. С. по И. Кианто (1978, Хельсинки); «Король отправляется во Францию» (Kuningas lähtee Ranskaan), в 3 актах, либр. Хаавикко (1984, Савонлинна); «Куллерво» (Kullervo), в 2 актах, либр. С. по А. Киви и «Калевале» (1992, Лос-Анджелес); «Дворец» (Palatsi), в 3 актах, либр. И. Дише и Г. М. Энценсбергера (1995, Савонлинна); «Король Лир» (Kuningas Lear), либр. С. по Шекспиру (2000, Хельсинки).

Симфонии: № 1 (1971); № 2 «Симфонический диалог» (Symphonic Dialogue), уд. и орк. (1972); № 3 (1975); № 4 (1979); № 5 «Вашингтонская мозаика» (Washington Mosaics, 1985); № 6 «Из новозеландского дневника» (From a New Zealand Diary, 1990); № 7 «Сон Гэндалфа» (The Dream of Gandalf, 1996); № 8 «Осенние фрагменты» (Autumnal Fragments, 2001).

Концерты: для кам. орк. (1960); для скр. с орк. (1968); для влч. с орк. (1976); для фл. с орк. «Арлекин» (Harlekiini, 1995); для влт. с орк. «Колокола и арии» (Campane ed Arie) (2002); Камерный концерт для скр., фп. и кам. орк. (2005); для клар., альта и кам. орк. (2007).

Серия «Камерная музыка» (Kamarimusiikki): № 1, стр. орк. (1975); № 2, альт. фл. и стр. орк. (1976); № 3 «Ночные танцы Дон Жуанкихота» (Don Juan-Quijotten yölliset tanssit), влч. и стр. орк. (1986); № 4, фп. и стр. орк. (1964—2000); № 5 «Варавва-вариации» (Barabbas Variations), аккордеон и стр. орк. (2000); № 6 «Три приглашения к путешествию» (Trois invitations au voyage), стр. квартет и стр. орк. (2006).

Др. произв. для орк., в т. ч. увертюры, отрывки из опер, балеты, конц. пьесы.

Произв. для хора (в т. ч. дет.) с сопров. и a cappella, в т. ч. Dies irae, сопр., бас, муж. хор и орк., сл. А. Туртиайнена (1978); «Песни жизни и смерти» (Elämän ja kuoleman lauluja), бар., хор и орк., сл. Л. Нумми (1994).

Др. вок. муз., в т. ч. «Диалоги Вараввы» (Barabbas dialogeja), чтец, 4 гол. и 7 инстр., сл. из Библии, Л. Нумми и С. (2004).

Произв. для инстр. соло и для инстр. анс., в т. ч. 5 стр. квартетов (1958, 1960, 1969, 1971, 1983), Квинтет для фп. и стр. (2004), Соната для влч. и фп. (2004).

«Саломея» (Salome). Одноактная опера *Штрауса* соч. 54 на текст одноименной франкоязычной пьесы Оскара Уайлда (опубл. 1894) в немецком переводе Хедвиг Лахман (Lachmann, 1865—1918). Создавалась в 1903—05. В основе сюжета — новозаветный рассказ о дочери Иродиады, танцевавшей на дне рождения своего отчима, тетрарха Иудеи Ирода, и в награду потребовавшей (по наущению матери) голову Иоанна Крестителя, заключенного Иродом в темницу (Мф. 14:3—11; Мк. 6:17—28). Уайлд переработал библейский рассказ в присущем ему духе «имморализма»: Саломея представлена невинной и вместе с тем гиперсексуальной юной особой (пользуясь более поздним термином — нимфеткой), к которой вожделеют все окружающие, включая отчима. Влюбленный в нее гвардеец Нарработ от отчаяния закалывается, но на Саломею это не производит никакого

впечатления. Она охвачена непреодолимым влечением к Иоанну Крестителю (Иоканаану); последний проповедует вещи, которые ей непонятны, но привлекает ее своей загадочностью и красотой своего тела. Прокляв Саломею, несгибаемый Иоканаан продолжает вещать из подземелья свои темные пророчества. Саломея исполняет перед Иродом танец, во время которого по очереди сбрасывает с себя семь покрывал. Распаленный страстью тетрарх готов удовлетворить любое ее желание, но отныне ей нужна только голова Иоканаана. Испытывая перед пророком мистический страх, смешанный с почтением, тетрарх не хочет его казнить, но в конце концов вынужден подчиниться. Получив требуемую голову, Саломея в эротическом упоении целует ее в губы; Ирод, не выдержав этого зрелища, приказывает убить падчерицу. Мать Саломеи Иродиада — по Библии главное действующее лицо эпизода (инициатива уничтожить Иоанна Крестителя исходит именно от нее, ибо пророк обличал ее в прелюбодеянии) — играет в пьесе и особенно в опере малозаметную роль. Сократив текст пьесы, Штраус заметно редуцировал и роль Ирода. Бóльшую часть первой половины оперы (сцены 1—3 и начало 4-й) занимают пророчества Иоканаана и его диалоги с Саломеей, бóльшую часть второй половины 4-й сцены — стилизованный в ориентальном духе оркестровый «Танец семи покрывал» и заключительный монолог Саломеи, держащей в руках серебряное блюдо с головой пророка (оба фрагмента популярны как эффектные концертные номера). Среди многочисленных второстепенных персонажей — иудеи, дискутирующие на религиозные темы, и назаретяне, рассказывающие о пришествии Мессии. Чтобы реализовать предоставляемые сюжетом богатые возможности для обрисовки чувственной атмосферы жаркой лунной ночи, Штраус пользуется средствами огромного оркестра (ок. 110 музыкантов), демонстрируя обычное для своего оркестрового письма сочетание роскоши с расчетливостью и охотно прибегая к иллюстративным эффектам, местами на грани натурализма (контрабасовые флажолеты во время казни Иоканаана, сочное диссонантное наложение аккордов в кульминационный момент поцелуя мертвой головы). От исполнительницы партии Саломеи, помимо мощного голоса с блестящими верхами (амплуа вагнеровского героического сопрано) и физической выносливости (заключительный монолог героини по объему и степени напряженности сопоставим с финальной сценой Брюнгильды из «Заката богов»), требуется умение выразить «нимфеточную» хрупкость; желательны также внешние и балетные данные, подходящие для того, чтобы убедительно исполнить танец с раздеванием. Продолжительность оперы (которую сам Штраус охарактеризовал как «скерцо с трагическим концом») — ок. 1 часа 40 минут.

Премьера «С.» состоялась 9 декабря 1905 в дрезденской Придворной опере, дирижировал Эрнст фон Шух (Schuch, 1846—1914), в ролях Саломеи, Иоканаана и Ирода выступили, соответственно, сопрано Мария Виттих (Wittich, 1868—1931), бас-баритон Карл Перрон (Perron, 1858—1928) и драматический тенор Карл Бурриан (Burrian, собств. Карел Буриан [Burian], 1870—1924). Сенсационная новинка быстро завоевала сцены Германии (берлинская премьера в 1906 прошла п/у авто[р] затем и других стран Европы. Кое-где «С.» была т[а]щена цензурой по моральным и религиозным со[о]жениям. Так, в императорской Вене, несмотря на с[и]ния *Малера*, ее поставить не удалось (премьера [в] *Венской гос. опере* состоялась только в 1947, дири[ж]вал К. *Краус*). В Англии опера поначалу попала [п]прет, изданный еще в 1890-х на пьесу Уайлда (пре[м]в *Ковент-Гарден* — 1910, дирижер *Бичем*). Пре[м]*Метрополитен-опера* (1907) вызвала скандал, и [ее] пришлось снять с репертуара после 5 спектаклей.

На сюжет о дочери Иродиады созданы также [о]актный балет *Шмитта* («Трагедия Саломеи» [La [T]die de Salomé] для 20 инструменталистов и женско[г]ра [без слов], 1907, в 1910 переработан в симфо[н]скую поэму для оркестра, 1-е исполнение — 8 [д]1911, Париж, дирижер *Пьерне*) и балет в 2 актах П. [Ш]*виса*, либретто Флемминга Флиндта (Flindt) (пр[е]ра — 10 ноября 1978, Копенгаген, дирижер Янош [Ф]Fürst], хореография Флиндта).

Салонен (Salonen), Эса-Пекка (р. 30.6.1958, Хельс[и]Финский дирижер и композитор. Учился в Хел[ь]ской академии музыки игре на валторне, позднее [к]позиции у *Раутавары* и дирижированию у ведуще[г]дагога Йормы Панулы (Panula, p. 1930), продолжи[л] чение в Италии у *Донатони* и *Кастильони*, посеща[л]ние курсы в *Дармштадте*. В конце 1970-х вместе с *[Л]бергом* и другими молодыми музыкантами развер[н]тивную деятельность по пропаганде *авангарда* в [Ф]ляндии; участвовал в создании общества новой м[у]Korvat auki! («Откройте уши!») и авангардного ан[с]Toimii («Действует»). Как дирижер дебютировал в [Ф]СО Финского радио. Был главным дирижером СО [Ф]ского радио (1985—94), главным приглашенным [д]жером ФО Осло и лондонского оркестра *Филар[м]* работал с оркестром *Лондон-симфониетта* и др. С[о]по 2008 возглавлял *Лос-Анджелесский ФО*. С 2008 — [г]ный дирижер лондонского оркестра *Филармония*. [Э]мичный, разносторонний музыкант с блестящей [т]альной техникой, известен прежде всего как инт[е]татор музыки XX в.; в своих программах охотно со[ч]новые произведения с признанной классикой. П[о] исполнитель партитур *Лигети* (в т. ч. 2-й редакц[и]ры *«Великий мертвиарх»*, 1997), *Щедрина*, *Так[е]Адамса*, *Тан Дуна*, *Тёрнейджа*, своих финских к[о]*Саариахо* и Линдберга и др. В дискографии С., п[о] большинства названных авторов, широко пред[с]ны скандинавские классики (Бервальд, *Сибелиус*, [Н]сен), *Малер*, *Дебюсси*, *Барток*, *Стравинский* и *Лю[т]ский*, назвавший дирижерский дар С. «феноменал[ь]Под конец 1990-х С. активизировал свою компо[з]скую деятельность. В его музыке — по преиму[щ]быстрой, громкой, ритмичной, эффектно инстру[м]ванной и несколько однообразной — ощутимо в[л]Стравинского, американского *минимализма*, воз[м]также *рок-музыки*.

Осн. произв. для орк.: Концерт для сакс. с орк. (1981[,] («Кружение», 1981, 2/1997); Mimo II, гоб. и орк. (1[9]«Л[ос]-А[нджелесские] вариации» (LA Variations, 1996); G[r] (1998); Mania, влч. и орк. (2000); «Чужие тела» (Foreign B[o]

«Бессонница» (Insomnia, 2002); «Крыло на крыле» (Wing ...ing), 2 сопр. и орк. (2004); «Стокгольмский дневник» (Stock- Diary), стр. (2004); «Спираль» (Helix, 2005).

Др. осн. произв.: Yta I, альт. фл. (1982); «Встреча» (Meeting), ... клав. (1982); Floof, сопр. и инстр. анс., сл. С. Лема 1990); Yta II, фп. (1985); Yta III, влч. (1986); «Вторая ... (Second Meeting), гоб. и фп. (1992); «Пять картин по ... Five Images after Sappho), сопр. и 14 инстр. (1999); Concert ..., влт. (2000); Dichotomie, фп. (2000); 2 хора a cappella, сл. ...елун (2000); «Разучившись смеяться» (Lachen verlernt), ...2); Memoria, дух. квинтет (2003).

...ьседо (Salzedo), Карлос (Леон) (6.4.1885, Аркашон, — ...1961, Уотервилл, Мэн). Американский арфист и композитор с испанскими корнями, родом из Франции. ...01 окончил Парижскую консерваторию. В 1909 ...основался в Нью-Йорке, до 1913 играл в оркестре ...рополитен-опера, затем выступал как солист и в со- ...е различных ансамблей, в т. ч. организованных им ...ом. В 1921 вместе с *Варезом* учредил Международ- ...гильдию композиторов (просуществовала до 1927). ...подавал в Джульярдской школе и в различных уни- ...ситетах США. Разработал собственную модель арфы ...ущена в производство в 1931). Сочинял преимуще- ...но для арфы, в т. ч. с оркестром, вокальными пар- ..., различными инструментами. Ранние (созданные ... во Франции) пьесы С. отмечены влиянием Форе и ...я. В США С. стал писать более диссонантным язы- ...: характерны «Три стихотворения Малларме» для ...но, арфы и фп. (1924), «Преамбула и игра» (Préam- ...eux) для арфы и камерного оркестра (1929), «Мер- ...» (Scintillation) для арфы соло (1936), 2-й концерт ... арфы с оркестром (1953). Создал также множество ...скрипций для арфы. Внес большой вклад в расши- ...е современного репертуара арфистов, обогатил ...нику игры на арфе рядом новых приемов и ввел сим- ...ы для их обозначения.

...осуд, Самуил Абрамович (14.5.1884, Тифлис, ныне ..., — 6.11.1964, Москва). Русский советский ди- ...ер. Учился в Тифлисе (где окончил консерваторию ... классу виолончели), Праге и Париже, в т. ч. у знаме- ...го Эдуара Колонна (Colonne, 1838—1910), и добил- ...ервых больших успехов, дирижируя в *Мариинском ...атре* спектаклями с участием *Шаляпина*. С 1918 по ... возглавлял петроградский/ленинградский Малый ...рный театр (МАЛЕГОТ), который под руководством ...снискал репутацию «лаборатории советской оперы». ...ь С. поставил, в частности, *«Нос»* и *«Леди Макбет ...ского уезда»* Шостаковича, а также «Тихий Дон» ...ржинского. Переехав в Москву, работал главным ди- ...ером *Большого театра* (1936—43) и Музыкального ...тра им. Станиславского и Немировича-Данченко ...43—50). В 1946 осуществил на сцене МАЛЕГОТ час- ...ую премьеру 2-й редакции *«Войны и мира»*. Помимо ...рных спектаклей дирижировал симфоническими кон- ...тами; в 1953—57 годах руководил оркестрами Мос- ...ской филармонии и Всесоюзного радио. Первый ис- ...нитель *«Ленинградской симфонии»* Шостаковича (1942) ... симфонии *Прокофьева* (1952); в 1956 году вернул к ...ертной жизни 8-ю симфонию Шостаковича, нахо- дившуюся под негласным запретом со времени *ждановщины*.

Сан-Францисский симфонический оркестр (San Francisco Symphony Orchestra). Американский оркестр, основан в 1911. Среди главных дирижеров — *Монтё* (1936—52), *Крипс* (1963—70), *Озава* (1970—76), *Де Ваарт* (1977—85; при нем утвердилась практика заказов новых произведений и была учреждена серия концертов «новой и необычной музыки»), шведский дирижер Герберт Блумстед (Blomstedt, p. 1927 [1985—95]), *Томас* (с 1995).

Сати (Satie), Эрик (Альфред Лесли) (17.5.1866, Онфлёр, — 1.7.1925, Париж). Французский композитор. С 1879 по 1886 был студентом Парижской консерватории, где ничем себя не проявил. После ухода из консерватории сочинил фортепианные триптихи «Сарабанды», «Гимнопедии» и «Гносьенны». Музыка последних двух циклов вдохновлена образами античности («Гимнопедии» — танцы нагих юношей в древней Спарте, «Гносьенны» — жительницы древнего критского города Кносс), подчеркнуто проста, выдержана в архаических ладах и однообразных размеренных ритмах, почти лишена развития. Все три цикла примечательны большой свободой в обращении с диссонансами. Скупость, даже бедность выразительных средств (как правило, дополнительно подчеркиваемая такими особенностями письма, как отсутствие тактовых черт и ключевых знаков) осталась неотъемлемой чертой стиля С. до конца его столь же бедной жизни (по отзывам современников, С. был беден «по убеждению»). В конце 1880-х С. поселился на Монмартре; зарабатывал на жизнь, играя на фп. в популярном кабаре «Черный кот» (Chat Noir) и других подобных заведениях. Примерно тогда же познакомился с *Дебюсси* (который позднее оркестровал две из «Гимнопедий») и увлекся новомодными мистическими учениями; в 1891 вступил в т. н. орден розенкрейцеров храма Грааля, основанный известным парижским литератором-оккультистом Жозефеном Сар-Пеладаном (Sâr Péladan), и был назначен официальным композитором ордена. До 1894 сочинил ряд музыкальных отрывков к розенкрейцерским мистериям. К тому же периоду относится фортепианная пьеса «Неприятности»: около 40 секунд музыки в обычном для С. суровом, аскетичном стиле, которые, согласно авторскому указанию, следует повторять 840 раз (здесь С. предвосхитил т. н. репетитивную музыку или *минимализм* 1960—70-х). Выйдя из ордена, С. основал «Соборную церковь искусства Иисуса Путеводного» (Église Métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur) и оставался ее единственным приверженцем. Самым значительным музыкальным выражением его религиозности стала «Месса бедняков». В 1898 С. обосновался в южном пригороде Парижа Аркёй-Кашане, жил затворником, но продолжал работать пианистом в монмартрских кабаре; снискал заметный коммерческий успех изящными песнями для популярных кафешантанных исполнителей Венсана Испá (Hyspa) и Полетт Дартй (Darty). В течение нескольких лет сочинял мало (в 1903 завершил *«Три пьесы в форме груши»*). В 1905, решив восполнить недостаток композиторской техники, вновь стал студентом и до 1912 учился в известном парижском

учебном заведении Schola cantorum у *Русселя* (контрапункт) и д'*Энди* (композиция, оркестровка). Наконец, в 1911, после того как *Равель* публично исполнил некоторые из ранних пьес С. для фп., его музыка была замечена серьезной критикой, что существенно стимулировало его творческую активность. За последующие несколько лет С. написал ряд фортепианных пьес в своем прежнем, нарочито бесхитростном стиле, с элементами ироничного переосмысления жанровых условностей и стилистических стереотипов традиционной музыки. Большинство этих пьес снабжено причудливыми заголовками и содержит экстравагантные указания для исполнителей. Самая значительная работа С. этого периода — сборник «Спорт и развлечения», изданный факсимильно в 1914 с рисунками Шарля Мартена (Martin) и забавными аннотациями самого композитора. В 1915 музыка С. обратила на себя внимание *Кокто*, который увидел в ней идеал «антиромантизма» и употребил свое влияние на то, чтобы ввести С. в круг парижской художественной элиты. На либретто Кокто С. написал балет *«Парад»*, скандальная премьера которого в исполнении труппы *Дягилева* с кубистскими декорациями и костюмами Пикассо укрепила репутацию С. как ведущего носителя модного «духа новизны» (esprit nouveau), предполагающего свободу от условностей старого искусства, избегание пафоса, чувствительности и расплывчатости, «реализм» (т. е. опору на бытовое, повседневное, «приземленное») и шоковые эффекты. Как в «Параде», так и в более поздних балетах «Эксцентричная красавица», «Меркурий» и *«Спектакля нет»*, С. опирался на свой опыт кафешантанного музыканта, широко используя ритмы и мотивы *джаза* и *рэгтайма*, в т. ч. заимствованные из собственных ранних песен. Тот же «реалистический» дух воплотился и в его «Обстановочной музыке»: по замыслу С., она служит таким же предметом обстановки, как мебель или обои, и не требует к себе специального внимания. Стремление С. к простоте и сдержанности, к свободе от украшений и от всяческой риторики достигает своего предела в его самом значительном позднем опусе — кантате («симфонической драме») *«Сократ»* на тексты из платоновских диалогов. Ровная ритмика и модальные гармонии придают музыке «Сократа» архаический колорит (сам С. назвал ее «белоснежной и чистой, как сама античность»).

Своеобразная личность и музыкальный стиль С. так или иначе повлияли на многих парижских композиторов его времени, от Дебюсси, Равеля и *Стравинского* до представителей *Шестерки*, для которых С. был эталонной фигурой. Под конец жизни С. вокруг него сложилась группа молодых музыкантов, называвших себя «аркёйской школой»; ее самые известные представители — *Дезормьер* и Анри Соге (Sauguet, 1901—1989), будущий автор балета «Кошка» (La chatte), поставленного труппой Дягилева в 1927. Влияние С. испытали также *Антейл*, *Кейдж*, американские и европейские «минималисты»; от идеи «обстановочной музыки» отталкивался английский музыкант Брайен Ино (Eno, b. 1948), разрабатывая в 1970-х т. н. стиль эмбиент (ambient, англ. «окружающий», «обтекающий»).

Оперетты (одноакт.): Pousse l'amour, либр. М. де Фероди и Ж. Кольба (1905, пост. 1907, 2-я ред. «Милашка» [Coco chéri], пост. 1913, в осн. утеряна); «Ловушка Медюза» (Le piège de Méduse), лирич. комедия, либр. С. (1913, пост. 1921).

Балеты: «Успуд» (Uspud), «христианский балет» в 3 [ч.], не оркестрован, либр. Ж.-П. Контамин де Латура и С. (1[9]..., пост. посмерт., 1979); «Марионетки танцуют» (Les pantins dansent), танц. поэма (1913); «Парад» (Parade), одноакт. «реалистический балет», либр. Кокто (1917); «Эксцентричная красавица» (La belle excentrique), «серьезная фантазия» в 3 танцах, ритурнелью, фп. в 4 руки (1920, пост. 1921); «Меркурий» (Mercure), балет в 3 карт., либр. Э. де Бомона, П. Пикассо и Л. Мясина (1924); «Спектакля нет» (Relâche), «моменталистический балет» в 2 актах, либр. Ф. Пикабиа (1924).

Др. муз. для театра: «Привет, знамя!» (Salut, drapeau), гол. с фп. к «романской драме» Ж. Сар-Пеладана «Принц Византии» (Le Prince du Byzance, 1891); 3 прелюдии для фп., арф к «халдейской вагнерии» Сар-Пеладана «Сын звезды» (Le fils des étoiles, 1891); 2 прелюдии для фп. к «эзотерической драме» А. Мазеля «Назарянин» (Le Nazaréen, 1892); прелюдия для фп. к пьесе неизв. авт. «Эгингард» (Eginhard, 1893); прелюдия для фп. к «эзотерической драме» Ж. Буа «Героические врата неба» (La porte héroïque du ciel, 1894); 3 пьесы для фп. к пантомиме Ж. Депаки «Попрыгунчик» (Jack-in-the-box, [1]..., пост. посмерт. как балет в оркестровке *Мийо*, 1926); «Жизнь Женевьева Брабантская» (Geneviève de Brabant), муз. для гол., [ч.] фп. к пьесе Ж.-П. Контамин де Латура для театра теней [1]... «Пять гримас к „Сну в летнюю ночь"» (Cinq grimaces pour le songe d'une nuit d'été'), муз. к пьесе Шекспира в адапт. Кокто (1915); «Обнаруженная статуя» (La statue retrouvée), увертисмент для трубы и орг., либр. Кокто (1923); речитативы к опере Гуно «Лекарь поневоле» (Le médecin malgré lui, 192[3]...

Для хора и орг.: «Месса бедняков» (Messe des pauvres, [1]... часть Gloria не сохранилась).

Симф. драма «Сократ» (Socrate) для 4 жен. гол. и кам. [о]... или для гол. с фп. в 3 частях, сл. Платона во франц. пер... (1918).

Для фп.: «Стрельчатые своды» (Ogives), 4 пьесы (1886); «Сарабанды» (Sarabandes), 3 пьесы (1887, 2/1911); «Гимнопедии» (Gymnopédies), 3 пьесы (1888); «Гносьенны» (Gnossiennes), 6 пьес (1889—97, в т. ч. 3 пьесы 1890—93); «Венгерская песня» (Chanson hongroise, 1889); «Праздник, данный норманнскими рыцарями в честь молодой барышни (XI век)» (Fête donnée par des chevaliers normandes en l'honneur d'une jeune demoiselle [XI siècle], ок. 1892); «Готические танцы» (Danses gothiques), [3]... (1893); «Неприятности» (Vexations, ок. 1893); «Холодные [пье]ски» (Pièces froides), 6 пьес (1897); «Светский и роскошный [ве]рсет» (Verset laïque et somptueux, 1900); «Сонная рыба» (Poisson Dreamy Fish), музыка к сказке Ж.-П. Контамин де [Л]... (1901); «Три пьесы в форме груши» (Trois morceaux en forme de poire), 7 пьес в 4 руки (1903); «Фуга-вальс» (Fugue-valse, [1]...; «Пассакалья» (Passacaille, 1906); «Обойная прелюдия» (Prélude en tapisserie, 1906); «Две вещи» (Deux choses): «Бесстыдство» (Effronterie) и «Поэзия» (Poésie) (ок. 1909); «Новые холодные куски» (Nouvelles pièces froides), 3 пьесы (1910); «В лошадиной одежде» (En habit de cheval), 4 пьесы в 4 руки (1911); «Неприятные замечания» (Aperçus désagréables), 3 пьесы в 4 [р]... (1908—12); «Дряблые прелюдии (для собаки)» (Préludes flasques [pour un chien]), 4 пьесы (1912); «Подлинные дряблые прелюдии (для собаки)» (Véritables préludes flasques [pour un ch...], 3 пьесы (1912); «Автоматические описания» (Descriptions automatiques), 3 пьесы (1913); «Засушенные эмбрионы» (Embryons desséchés), 3 пьесы (1913); «Наброски и назойливые жесты...

деревянного человечка» (Croquis et agaceries d'un gros ...nme en bois), 3 пьесы (1913); «Старые цехины и старые ...ки» (Vieux sequins et vieilles cuirasses), 3 пьесы (1913); «Гла...ревоворачиваемые куда угодно» (Chapitres tournés en tous ...3 пьесы (1913); «Детство Ко-Ко» (L'enfance de Ko-Quo), ...сы (1913); 3 [детские] пьесы (1913); «Мелкие детские вы...вания» (Menus propos enfantines), 3 пьесы (1913); «Коло...ие ребячества» (Enfantillages pittoresques), 3 пьесы (1913); ...чливые грешки» (Peccadilles importunes), 3 пьесы (1913); ...рт и развлечения» (Sports et divertissements), 21 пьеса (1914); ...вые и мгновенные часы» (Heures séculaires et instanta... 3 пьесы (1914); «Три изысканных вальса пресыщенного ...ечника» (Les trois valses distinguées du précieux dégoûté, ... Предпоследние мысли» (Avant-dernières pensées), 3 пье... ...мы Дебюсси, *Дюка* и Русселя (1915); «Бюрократиче...сонатина» (Sonatine bureaucratique) по Сонатине Клемен...т. 36 № 1 (1917); 5 ноктюрнов (1919, № 5 не окончен); ...ый менуэт» (Premier menuet, 1920); обр. собств. песен

...инстр. муз.: «Три фанфары Розы и Креста» (Trois son...de la Rose+Croix) для труб и арф (1892); «Вещи, увиден...права и слева (без очков)» (Choses vues à droite et à gauche ...unettes]), 3 пьесы для скр. и фп. (1914); «Обстановочная ...ка» (Musique d'ameublement), 2 пьесы для фл., клар., тру...стр. (1918); «Три маленькие конные пьесы» (Trois petites ...pontées) для орк. (1919); «Обстановочная музыка» (Mu...meublement), 2 антракта для 2 фп., 3 клар. и трбн. на те... и Сен-Санса (1920); «Фанфара, чтобы разбудить доб...ольшого обезьяньего короля» (Sonnerie pour réveiller le ...os roi des singes) для 2 труб (1921); «Обстановочная музы...Musique d'ameublement) для стр. орк. (1923); «Кино» (Ci..., симф. антракт к балету «Спектакля нет» (1924); обр. ...фп. пьес и песен.

...вок. муз. (для гол. с фп.): 3 романса, сл. Ж.-П. Контамин ...ура (1887); ок. 20 песен для кабаре (1899—1909), в т. ч. Je ... (1902), Tendrement (1902), La diva de l'empire (1904), ...de californienne (1905, использована в балете «Эксцен...ая красавица»); «Средневековая песня» (Chanson médié... сл. К. Мендеса (1906); «Три стихотворения о любви» ...mes d'amour), сл. С. (1914); 3 романса, сл. Л.-П. Фарга, ...дебской и Р. Шалю (1916); 4 маленьких романса, сл. ...артина, Кокто, анон. и Р. Радиге (1920); «Лицедеи» ...ons), 5 песен, сл. Фарга (1923).

...очерки, лекции (1888 – 1924), частично собраны в: O. Vol...E. Satie. Ecrits (Paris, 1977, 3/1990); O. Volta, ed. E. Satie. ...mmal's Notebook: Collected Writings of Erik Satie (London,

...: A. Rey. Erik Satie (Paris, 1974, 2/1995); Г. Филенко. ...узская музыка 1-й половины XX в. (Л., 1983); S. Sens. ...verte d'Erik Satie (Maulévrier, 1984); V. Lajoinie. Erik Satie ... 1985); O. Volta, ed. Satie, Seen Through his Letters (Lon...1989, 2/1994); R. Orledge. Satie the Composer (Cambridge, ...2/1992); R. Orledge. Satie Remembered (London, 1995); ...ta. Erik Satie (Paris, 1997); S. M. Whiting. Satie the Bohe...from Cabaret to Concert Hall (Oxford, 1999).

...граха» (Satyagraha, в пер. с санскр. — «сила прав...концепция ненасильственного сопротивления Ма... Ганди). Опера *Гласса* в 3 актах, либретто компо...а и Констанс Де Джонг (DeJong) по древнеиндий...религиозно-философской поэме Бхагавадгита, на санскрите. Вторая (после *«Эйнштейна на пляже»*) часть оперной трилогии Гласса о людях, «изменивших мир, в котором они жили, силой своих идей». Герой оперы — Махатма Ганди. В опере воспроизведены события раннего периода жизни Ганди (1893—1914), когда он боролся за расовое равноправие в Южной Африке. У каждого из актов есть свой символ — человек, близкий Ганди по духу. В 1-м акте это Лев Толстой, во 2-м — Рабиндранат Тагор, в 3-м — Мартин Лютер Кинг; все они, по замыслу авторов, наблюдают за происходящим на сцене свыше. Состав исполнителей — 6 певцов-солистов, большой хор, симфонический оркестр без медных духовых и ударных и с электрическим органом. Как и другие оперы трилогии, «С.» представляет собой ряд более или менее статичных картин с музыкой, основанной на обычной для Гласса «репетитивной» технике, т. е. на многократном повторении простейших мелодических ходов (часто — восходящих и нисходящих диатонических гамм) в размеренном ритме и на фоне подолгу не меняющейся диатонической гармонии (см. *Минимализм*). Вместе с тем «С.» ближе к обычной опере, чем «Эйнштейн...», поскольку требует участия профессиональных оперных вокалистов и содержит сольные, ансамблевые и хоровые эпизоды; вокальные партии в «С.» напевны, написаны с заботой о бельканто. Продолжительность каждого акта — ок. 40 минут. Премьера состоялась 5 сентября 1980 в Роттердаме, ансамблем Нидерландской оперы и Утрехтским симфоническим оркестром дирижировал Кристофер Кин (Keene, 1946—1995).

Сафонов, Василий Ильич (6.2.1852, станица Ицюрская, Северный Кавказ, — 27.2.1918, Кисловодск). Русский дирижер, пианист, педагог. Учился в Санкт-Петербурге у выдающегося пианиста Теодора Лешетицкого (Leschetizky, 1830—1915), продолжил учебу в Санкт-Петербургской консерватории, там же преподавал с 1880 по 1885, затем переехал в Москву, чтобы занять должность профессора консерватории по классу фп. Среди его многочисленных учеников — *Скрябин* и *Метнер*, а также выдающийся виртуоз Иосиф Левин (1874—1944, с 1906 жил за рубежом, прославился как Джозеф Левин [Lhévinne]), его жена Розина Левин (1880—1976, в будущем профессор Джульярдской школы), педагог *Клайберна* и *Ливайна*), Леонид Николаев (1878—1942, в будущем учитель *Юдиной, Софроницкого* и *Шостаковича*), Елена Бекман-Щербина (1882—1951). В 1889—1905 был также директором Московской консерватории и председателем московского отделения Императорского русского музыкального общества (ИРМО). В 1906—09 — главный дирижер *Нью-Йоркского ФО* и директор Нац. американской консерватории музыки; выступал также в Европе. По возвращении в Россию вновь принял на себя руководство концертами РМО в Москве. Влиятельнейший русский симфонический дирижер и авторитарный музыкальный деятель, центральная фигура музыкальной жизни Москвы рубежа веков, много сделал для пропаганды творчества своих современников — Чайковского, Римского-Корсакова, *Глазунова*, Скрябина, *Рахманинова* — за рубежом. Автор руководства по развитию фортепианной техники.

Лит.: В. И. Сафонов (1852—1918). К 150-летию со дня рождения: материалы научной конференции (М., 2003).

«Свадебка» (франц. Les noces). Произведение *Стравинского*: русские хореографические сцены с пением и музыкой для сопрано, меццо-сопрано, тенора, баса, смешанного хора, 4 фп. и ударных (6 исполнителей) на традиционные обрядовые тексты, взятые преимущественно из антологии Петра Киреевского (опубл. 1911). Произведение сочинялось в 1914—23 (клавир был закончен в 1914, инструментовка неоднократно пересматривалась между 1917 и 1923), посвящено *Дягилеву*. Премьера состоялась 13 июня 1923 в парижском театре Gaité lyrique (*Русские балеты* Дягилева, балетмейстер Бронислава Нижинская, художник Наталия Гончарова, дирижер *Ансерме*).

«С.» состоит из двух частей общей продолжительностью 23—25 минут. Первая, бóльшая по объему часть делится на три картины: «Коса», «У жениха» и «Проводы невесты». Во второй части одна картина — «Красный стол». Сценарий воспроизводит последовательность событий архаического свадебного обряда, от расплетания косы у невесты (с ее ритуальным плачем) и расчесывания кудрей у жениха до свадебного пира и проводов молодых в супружескую спальню; финальный монолог Жениха («Ах, ты, душка, жёнушка...») звучит из-за сцены под колокольный звон. Подобно написанной ранее *«Весне священной»*, «С.» в своей основе восходит к архаической мистерии плодородия, однако включает простонародно-христианский антураж. Соблюдая вневременнóй и внеличностный характер ритуала, Стравинский подчеркивает неполную тождественность действующих лиц самим себе. Так, исполнение слов Жениха поручается то тенору, то басу, а в одном месте 2-й картины (после ц. 50) — дуэту басов; с другой стороны, каждый из певцов-солистов по ходу действия принимает на себя роли самых разных участников обряда. При этом как у Жениха, так и у Невесты есть имя и отчество (Фетис Памфильевич и Настасья Тимофеевна). По замыслу композитора, при постановке «С.» певцы и инструменталисты в европейских концертных костюмах должны находиться на той же сцене, что и одетые по-русски артисты балета, параллельно разыгрывающие свадебный обряд средствами пантомимы. Контраст традиционно-русского и современного западного, «природного» и «культурного» начал проявляется и в других измерениях, в т. ч. в сопоставлении характерной русской, местами нарочито надрывной манеры пения с острыми, возбуждающими, подчеркнуто механическими ритмами в партиях ударных и фп. (последние также трактуются как ударные инструменты).

В тематизме «С.» запечатлены признаки народно-русской ладовой системы. Особенно существенную роль играют бесполутоновые мотивы в пределах чистой кварты, структурно родственные начальному мотиву «Прогулки» из «Картинок с выставки» Мусоргского — этому концентрированному воплощению народно-русского начала (modo russico; в этой ремарке Мусоргского, указывающей на характер музыки «Прогулки», каламбурно сочетаются слова russo [итал. «русский»] и rustico [итал. «деревенский»]). Встречаются также темы, имитирующие стилистику знаменного пения (упомянутый дуэт басов из 2-й картины). Если верить «Диалогам» Стравинского и *Крафтом*, в «С.» есть только одна подлинная народная мелодия (в 4-й картине). Между тем известный исполнитель и исследователь русского фольклора Дмитрий Покровский (1944—1996) обнаружил в партитуре Стравинского целый ряд заимствований из фольклора.

Помимо окончательной инструментальной редакции «С.» спорадически исполняется версия 1917 года для певцов-солистов и хора с симфоническим оркестром, гармонией, цимбалами, клавесином и фп. (1-е исполнение — 11 февраля 1973, Нью-Йорк, дирижер *Крафт*).

Лит.: R. Taruskin. Stravinsky and the Russian Tradition (Berkeley and Oxford, 1996).

Светланов, Евгений Федорович (6.9.1928, Москва — 3.5.2002, там же). Русский дирижер, пианист, композитор. Учился в Московском музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных и в Московской консерватории; среди педагогов — Михаил Гнесин (1883—1957), *Шапорин* (композиция), Александр Гаук (1893—1963) (дирижирование). В 1955—64 работал дирижером (с 1962 — главным дирижером) *Большого театра*. Значительная часть карьеры С. была связана с Гос. СО СССР (ныне Гос. СО России имени С.), которым он руководил с 1965 по 2000. С 1992 возглавлял также Residentie-Orkest (Residentie-Orkest) в Гааге. Снискал признание прежде всего как интерпретатор русской и советской музыки, а также произведений Брамса, *Элгара*. В искусстве С. мощь, напор и монументальность размах заметно превалировали над стилистическим разнообразием, ритмической гибкостью и тщательностью в отделке деталей. В обширной дискографии С. наиболее исчерпывающе представлена русская оркестровая музыка; С. первым записал все симфонии *Мясковского*, первым исполнил ряд произведений *Свиридова*, *Щедрина* и др. В репертуаре С.-пианиста видное место занимали *Рахманинов* и *Метнер*, существенно повлиявшие на творчество С.-композитора.

Лит.: П. Лукьянченко, ред. Евгений Светланов: дирижер, композитор, пианист (М., 1987).

«Свет: семь дней недели» (Licht: Die Sieben Tage der Woche). Цикл из семи опер *Штокхаузена*, названных по дням недели, своего рода «совокупное произведение искусства», где музыкальное исполнение, сценическое оформление и движение подчинены единой творческой воле. В реализации музыкального компонента участвуют певцы, акустические инструменты (в т. ч. с электронным усилением) и электроника. При жизни композитора оперы исполнялись только под его руководством. Ориентировочная суммарная продолжительность цикла — ок. 28 часов. Содержание гепталогии эзотерично; ближайшим источником выступает анонимная «Книга Мормонии» (опубл. 1955, США), трактующая о «последних вопросах» мироздания и воспринятая приверженцами некое откровение о Боге, Вселенной, происхождении, предназначении человека, судьбах мира и т. п. Персонажи — Михаил (Архангел), Люцифер и Ева — представляют, соответственно, божественное (созидательное), дьявольское (разрушительное) и человеческое (колеблющееся, слабое) начала. В основе музыки всех

лежит одна и та же сконструированная по принци- многопараметрового *сериализма* «суперформула», чающая темы Михаила, Люцифера и Евы. Партия ила поручена тенору, Люцифера — басу, Евы — рано. Каждому из персонажей соответствует свой струмент — труба (Михаил), тромбон (Люцифер) и сторн (Ева). Оперы сочинялись в следующем поряд- «Четверг» (Donnerstag, 1978—81, премьера 15 марта . Милан, *Ла Скала*), «Суббота» (Samstag, 1981—83, ьера 25 мая 1984, Милан, Дворец спорта), «Поне- ник» (Montag, 1984—88, премьера 7 мая 1988, Ла), «Вторник» (Dienstag, 1977, 1987—92, концерт- исполнение 10 мая 1992, Лиссабон, премьера 28 мая . Лейпцигская опера), «Пятница» (Freitag, 1991—94, ьера 12 сентября 1996, там же), «Среда» (Mittwoch, —98, не поставлена) и «Воскресенье» (Sonntag, —2003, не поставлена). Оперы, сочиненные раньше других, посвящены знакомству с протагонистами — илом («Четверг»), Люцифером («Суббота») и Евой недельник»). Каждый из них обрисовывается от- юмористическими красками, в т. ч. с привлечени- алий современной жизни. В опере «Вторник» про- ит сражение между Михаилом и Люцифером, в нице» — искушение Евы Люцифером, в «Среде» — ирение трех протагонистов, в «Воскресении» — ный брак Михаила и Евы (Люцифер сходит со сце- Отдельным дням соответствуют те или иные сим- ческие цвета, предметы, стихии, растения, живот- и т. п. (так, ключевой персонаж «Субботы» — кошка нка [Kathinka], названная в честь близкой Шток- ну флейтистки К. Пасвер [Pasveer]). Для постанов- ждой оперы (а тем более всего цикла) необходимы м образом устроенное помещение и громоздкий котехнологичный реквизит; фрагменты опер могут няться в концертах или в специальных «инсталля- » (так, исполнители нашумевшего «Вертолетного тета» из «Среды» размещаются в четырех летящих олетах).

етель из Варшавы» — см. *«Уцелевший из Варшавы»*.

— см. *Суинг*.

ридов, Георгий (Юрий) Васильевич (16.12.1915, Фа- ныне Курской области, — 5.1.1998, Москва). Рус- композитор. В 1932—36 учился в Ленинградском зыкальном техникуме у Михаила Юдина (композиция) и Исая Браудо (фп.), в 1936—41 — в Ленинградской серватории, где его педагогом композиции (с 1937) *Шостакович*. Еще будучи студентом техникума, де- тировал циклом из 6 романсов для голоса с фп. на а Пушкина, который доныне остается одним из его известных произведений. Большинство других усов С. довоенного периода погибло во время блока- Ленинграда.

Инструментальная музыка С. 1940-х — Соната для фп., Квинтет для фп. и струнных, две партиты для фп. и особенно Фортепианное трио — отмечена сильным влиянием Шостаковича. Зависимость от учителя почти полностью преодолевается в 11-частном вокальном цикле «Страна отцов» на слова А. Исаакяна. Здесь впервые в полной мере дают о себе знать качества, характерные для почерка зрелого С.: эмоциональная сдержанность, склонность к простым диатоническим мелодиям и гармониям и экономной гомофонной фактуре, естественный, лишенный аффектации способ интонирования поэтического текста. Композитор назвал свой цикл «поэмой», стремясь подчеркнуть его внутреннюю цельность; так же названы и некоторые последующие крупные опусы С.

Почти все произведения С. 1950—90-х связаны со словом. Исключение составляют «Музыка для камерного оркестра» (обработка раннего Квинтета), «Маленький триптих» для оркестра, трехчастный хоровой «Концерт памяти А. А. Юрлова», а также популярные оркестровые фрагменты из музыки к фильмам «Метель» и «Время, вперед!». Во 2-й половине 1950-х появились самые масштабные партитуры С., предназначенные для солистов, хора и большого оркестра: *«Поэма памяти Сергея Есенина»* и *«Патетическая оратория»*. «Поэма...» — по существу первый в *советской музыке* опыт воплощения ностальгии по ушедшему патриархальному крестьянскому миру; элемент «официального» оптимизма в финальном апофеозе не заслоняет, а скорее подчеркивает трагизм поэзии Есенина. «Патетическая оратория» на гражданские стихи Маяковского выполнена более прямолинейными, «плакатными» средствами и отнюдь не свободна от соцреалистического *китча*. В тот же период были написаны или завершены циклы романсов для голоса с фп. на стихи Бёрнса, Есенина («У меня отец — крестьянин») и Шекспира.

С 1964 в творчестве С. доминирующую роль начинают играть хоровые циклические жанры: «маленькая кантата» для хора и оркестра («Деревянная Русь», «Снег идет», «Грустные песни», «Весенняя кантата») и концерт для хора без сопровождения или с эпизодическим использованием инструментов (триптих духовных песнопений из музыки к трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», «Пушкинский венок», «Ночные облака», «Ладога», «Песни безвременья», «Гимны Родине» и др., в последнее десятилетие также новые духовные хоры). Все это время С. продолжал писать также для голоса или нескольких голосов с фп. (иногда с участием других инструментов); самые глубокие и сильные откровения С. сосредоточены в монументальных опусах на слова его любимых трагических поэтов Блока и Есенина — вокальных циклах (поэмах) «Петербургские песни» (в 8 частях), «Отчалившая Русь» (в 12 частях) и особенно «Петербург» (в 9 частях). Важнейшие исторические прототипы творчества С. — городской романс XIX — начала XX в., традиционные жанры русской хоровой музыки (партесный концерт, кант), мелодический стиль вокальной музыки Мусоргского («осмысленная/оправданная мелодия»), а также колокольные звоны, которые часто имитируются в фортепианном и оркестровом письме С. Особое место занимает кантата *«Курские песни»* для смешанного хора с оркестром — редкий у зрелого С. опыт ассимиляции подлинного крестьянского фольклора; здесь С. приближается к стилистике произведений *Стравинского* русского периода (архаические бесполутоновые лады, мелодии, складывающиеся из коротких «попевок»). «Курские песни»

послужили образцом для ряда аналогичных произведений других композиторов, положив начало т. н. новой фольклорной волне в русской музыке 1960—70-х. Свой творческий путь С. завершил собранием «Песнопений и молитв», предназначенных для концертного исполнения.

Благородная простота лучшей части искусства С., его приверженность исконным национальным ценностям и бережное отношение к поэзии снискали ему искреннюю любовь широкой аудитории в СССР и России. Власти также были благосклонны к С.; он был удостоен всевозможных официальных наград, в т. ч. Ленинской *премии* (1960, за «Патетическую ораторию»). С. не преподавал и, соответственно, не создал собственной школы, но у него были и есть последователи, развивающие его представления о том, какой должна быть национальная музыка; таковы, в частности, *Леденев, Гаврилин*, за пределами России — *Тормис*. На посмертной репутации С. неоднозначно сказалась публикация в 2002 его поздних дневников, свидетельствующих о том, что в вопросах литературы, искусства и общественной жизни он придерживался крайне реакционных, шовинистических и юдофобских взглядов.

Муз. комедии (оперетты): «Раскинулось море широко» (1943, Барнаул); «Огоньки» (1951, Киев).

Муз. для театра и кино: к пьесе Ф. Дюмануа и А. Деннери «Дон Сезар де Базан» (1946, включает 2 песни); к драме В. Гюго «Рюи Блаз» (1952, включает 2 песни); к фильму В. Басова «Метель» (1965, включает Вальс и Романс); к фильму М. Швейцера «Время, вперед!» (1967); к драме А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» (3 духовных хора a cappella, 1973); муз. к др. спект. и фильмам.

Для хора (в т. ч. с солистами) и орк.: «Братья, люди!», с басом соло, сл. Есенина (1955); «Поэма памяти Сергея Есенина», с тен. соло, сл. Есенина (1956); «Патетическая оратория», с басом и м.-сопр. соло, сл. Маяковского (1958); «Песня о Ленине» («Мы не верим!»), с басом соло, сл. Маяковского (1960); «Курские песни», сл. нар. (1964); «Деревянная Русь», маленькая кантата, тен., муж. хор, сл. Есенина (1964); «Грустные песни», маленькая кантата, м.-сопр., жен. хор, сл. Блока (1962—65, ред. для баса, жен. хора, стр. и уд. 1984); «Снег идет», маленькая кантата, жен. и дет. хоры, сл. Пастернака (1965); «Взвивайся, ленинское знамя», сл. А. Твардовского (1971); «Четыре народные песни» (1971); «Весенняя кантата», сл. Н. Некрасова (1972); «Светлый гость», кантата, с тен. и басом соло, сл. Есенина (1976); «Ода Ленину», с чтецом, сл. Р. Рождественского (1976).

Для хора (в т. ч. с солистами) a cappella или с эпизодич. использованием инстр.: 5 хоров на сл. рус. поэтов (Гоголя, Есенина [2], А. Прокофьева, С. Орлова) (1958); 2 хора на сл. Есенина (1967); 3 хора к драме А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», сл. древнерусских духовных песнопений (1973); «Концерт памяти Л. А. Юрлова», без сл. (1973); 3 миниатюры, сл. Блока и пар. (1975); 3 пьесы из «Альбома для детей», без сл. (1975); «Гимны Родине», сл. Ф. Сологуба (1978); «Пушкинский венок», концерт, с сопр. и басом соло, чел., арфой, фп. и уд., сл. Пушкина (1978); 3 стихотворения Пушкина (1978); «Ночные облака», кантата, с уд., чел. и фп., сл. Блока (1979); 2 хора на сл. Есенина (1980); «Ладога», поэма, с басом соло, сл. А. Прокофьева (1980); «Песни безвременья», с м.-сопр. соло и фисгарм. или эл.-орг., сл. Блока (1980); миниатюры (изд. 1983); «Песнопения и молитвы», хоры на богослуж[ебные] (1987—97).

Для гол. или неск. гол. с сопровождением: 6 романс[ов] Пушкина, гол. с фп. (1935); «Песни странника», поэ[ма] цикл), бас с орк., сл. ср.-век. кит. поэтов (1943); «Стр[ан]цов», поэма (вок. цикл), тен. и бас с фп., сл. А. Ис[а]ков (1950); 9 романсов на сл. Р. Бёрнса, бас с фп. (1955); «[Пе]отец — крестьянин», вок. цикл, тен. и бар. с фп., сл. Е[сенина] (1956); 8 романсов на сл. Лермонтова, гол. с фп. (1957, [час]но на материале ранних произв.); «Слободская лирика» [на]сен на сл. А. Прокофьева и М. Исаковского, гол. с фп. ([час]материале ранних произв.); «Из Шекспира», 7 песен, г[ол.] (1960, частично на материале ранних произв.); «Пе[сен]ские песни», поэма (вок. цикл), сопр., м.-сопр., бар., бас[ы], трио, сл. Блока (1961—69); «Барка жизни», кантата, м.-[сопр.], орк., сл. Блока (1974); «Отчалившая Русь», поэма (вок.-[сим]гол. с фп., сл. Есенина (1977); «Петербург», поэма (вок. [цикл], гол. с фп., сл. Блока (1995, в цикл вошли отд. более ран[ние] романсы, в т. ч. «Голос из хора», 1963, «Флюгер», 1972, [«Ста]бургская песенка» и «Невеста», 1975, «Ветер принес из[вестие]», 1977); отд. романсы и песни.

Др. произв.: 7 маленьких пьес, фп. (1934—35); Со[ната] фп. (1944); Фп. квинтет (1945, 2/1955); Фп. трио (1945, [ред.] 12 пьес, фп. (1946, 2/1957, 3/1960, под назв. Партита, ек[ре]фп. (1946, 2/1960, под назв. Партита, f); «Альбом для [де]фп. (1948); «Музыка для камерного оркестра», 16 стр., фп. (1964, на осн. Фп. квинтета, 1945); «Маленький тр[ио]орк. (1964); «Музыка к памятнику павшим на Курско[й дуге]орк. (1973); орк. сюиты из муз. к фильмам (в т. ч. к [фильму] «Метель», под назв. «Музыкальные иллюстрации к [повести] Пушкина „Метель“», 1974).

Неоконч. произв., в т. ч. оратории «Декабристы», сл. П[ес]на и поэтов-декабристов (1954—55) и «Пять песен о Р[оссии]» сл. Блока (1967—71), духовные хоры.

Утраченные произв., в т. ч. Концерт для фп. с орк. (1[9]исполнение 1937), Симфония для стр. орк. (1-е испо[лнение] 1940), Стр. квартет (1946, 1-е исполнение 1947).

Лит.: А. Сохор. Георгий Свиридов (М., 1972); А. З[ак]ред. Книга о Свиридове (М., 1983); А. Белоненко, ред. [Му]кальный мир Георгия Свиридова (М., 1990); М. Арка[дьев]рическая вселенная Свиридова // Русская музыка и [XX] (М., 1997); А. Белоненко, ред. Г. Свиридов. Музыка ка[к] (М., 2002).

«Святой Франциск Ассизский» (Saint François d'[Assise]) Опера («францисканские сцены» [scènes franciscaines]) *Мессиана* в 3 актах, 8 картинах, либретто компо[зитора] по средневековым житийным источникам. Сочи[нена] в 1975—83; премьера — 28 ноября 1983, *Парижская опера*, дирижер *Озава*, в заглавной роли *Ван Дам*.

В своей единственной опере Мессиан, по его [соб]венному признанию, стремился с наибольшей [пол]той выразить свою веру и синтезировать все [эле]своего музыкального языка. В качестве сюжетной [осно]вы он выбрал предание, заключающее в себе [все] новные мотивы христианской мистики. Подзаг[олов]«францисканские сцены» свидетельствует о том, [что] произведения нет цельной фабулы. По существу [оно] представляет собой серию музыкальных вопло[щений] отдельных эпизодов жития святого, выстроенных [так], чтобы высветить процесс преумножения благода[ти]

...ое. В либретто запечатлены следующие эпизоды, ...анные в памятниках францисканской литературы ...: диалог св. Франциска и брата Льва о любви Хри...ой и совершенной радости (картина 1 — «Крест» [La ... молитва св. Франциска о том, чтобы Бог ни...ему встречу с человеком, страдающим прока... и способность полюбить его (картина 2 — «Лауды» ... Laudes]); встреча и чудесное исцеление Прокажен... (картина 3 — «Поцелуй Прокаженного» [Le Baiser ...preux]); диалог братьев (монахов-францисканцев) ...елом, принявшим облик путешественника, о Пре...еделении (картина 4 — «Ангел-путешественник» ...ge Voyageur]; св. Франциск в ней не появляется); ...ние св. Франциску Ангела, играющего на виоле ...тина 5 — «Ангел-музыкант» [L'Ange Musicien]); про...ь св. Франциска птицам (картина 6 — «Проповедь ...ицам» [Le Prêche aux Oiseaux]); обретение св. Фран...ском стигматов — пяти знаков на теле по числу ран ...стовых (картина 7 — «Стигматы» [Les Stigmates]); ...ание св. Франциска с братьями и его смерть (кар... 8 — «Смерть и новая жизнь» [La Mort et la Nouvelle

...композиции отдельных картин Мессиан следует ...ему излюбленному «принципу витража»: целое скла...ется из отдельных музыкальных отрывков («бло...», различающихся по тематизму, оркестровке и дру... параметрам, причем внутри каждого отрывка тема...ское развитие заменено повторением и варьирова... одной музыкальной мысли или нескольких про... мотивов. Главный сквозной мотив оперы — лейт...в св. Франциска (см. нотный пример). В опере ...ставлены все основные атрибуты мессиановского ...: мелодии и гармонии на основе старинных цер...ных ладов и *ладов ограниченной транспозиции;* слож...ритмические фигуры, часто заимствованные из ан...ого и древнеиндийского арсенала (так, экстатиче... танец исцеленного Прокаженного в конце 3-й ...ины основан на пятисложной античной фигуре do...us: ⏑ – – ⏑ –); звучания металлических ударных ин...ментов, напоминающие индонезийский гамелан; ...изация птичьего пения у разных оркестровых инст...ентов и целых групп; полиритмические наложения, ...ами (например, в картине проповеди птицам) соз...ие впечатление хаоса. Партитура предусматривает ...ие 119 оркестрантов и 150 хористов, а также трех *Мартено* («лейттембр» Ангела). Продолжительность ...ания музыки — ок. 4 часов: акты 1 (картины 1—3) и ...ртины 7 и 8) занимают примерно по часу, акт 2 — ... часов. Действующие лица: св. Франциск (бари... Ангел (сопрано), Прокаженный (драматический ...р), несколько братьев. В партии главного героя Мес..., по его словам, стремился соединить «энергичность» ... с «декламационной торжественностью» Бориса ...нова. Впрочем, наиболее выразительный музыкаль... материал сосредоточен не в партиях певцов-солис... в хоровых фрагментах, оркестровых интерлюдиях ...туплениях к отдельным вокальным фразам; один из ...ментаторов (Paul Griffiths) уподобил чередование ор...ровых и сольных вокальных «блоков» в опере сти...ике оформления старинных книг с их богато укра...ными прописными буквами-маюскулами (их ана...логами выступают оркестровые вступления) и ровным, однотонным основным текстом (ему соответствуют вокальные фразы, по большей части размеренно-декламационного склада с аккордовым гоморитмическим сопровождением или вообще без сопровождения).



«Священное песнопение (во славу имени святого Марка)» (Canticum sacrum [ad honorem Sancti Marci nominis]). Произведение *Стравинского* для тенора, баритона, хора (дисканты, альты, тенора и басы), органа и оркестра (1.2+английский рожок.0.2+контрафагот. — 0.4.4.0. — арфа, орган. — альты и контрабасы) на латинские тексты из Библии. Сочинено в 1955, посвящено «городу Венеции во славу ее святого покровителя, благословенного Марка Апостола». Посвящение поется тенором и баритоном в сопровождении трех тромбонов перед началом собственно «С. п.» и выдержано в квази-ренессансном строгом стиле. Части «С. п.»: 1. Euntes in mundum («Идите по всему миру», Мк. 16:15); 2. Surge, Aquilo («Поднимись, ветер с севера», Песн. 4:16—5:1); 3. Ad Tres Virtutes Hortationes («Побуждения к трем добродетелям»), включает три раздела: Caritas («Любовь», Втор. 6:5, 1 Ин. 4:7), Spes («Надежда», Пс. 124:1, Пс. 129:5—6) и Fides («Вера», Пс. 115:1); 4. Brevis motus cantilenae («Краткая песнь», Мк. 9:23—24); 5. Illi autem profecti («А они пошли», Мк. 16:20). Число частей — пять — соответствует числу куполов венецианского собора св. Марка; целое, по аналогии с архитектоникой куполов, организовано по концентрическому принципу. Крайние, хоровые части, соотносящиеся как заповедь (Спаситель отправляет апостолов проповедовать Евангелие) и ее осуществление, взаимно симметричны: часть 5 — точный ракоход части 1. В концентрическую схему вписываются и части 2 и 4: они практически одинаковы по объему (длиннее крайних и короче средней) и предназначены для солистов (соответственно для тенора и для баритона, в части 4 участвует также хор). Концентрически построена также центральная, третья часть (подобно центральному куполу собора, она крупнее остальных): ее крайние разделы, выдержанные по преимуществу в канонической фактуре, поются хором, средний раздел — попеременно солистами и высокими голосами хора; каждый из разделов открывается органной ритурнелью, вся часть завершается той же ритурнелью у струнных. Части 1 и 5 тональны (основной тон b), в частях 2—4 использована *додекафония*. Исходная *серия* 2-й части — as-g-f-d-fis-e-es-des-b-c-h-a; исходная серия частей 3 и 4 — a-gis-b-c-cis-h-e-dis-fis-d-f-g (упомянутые четыре ритурнели — октавные изложения этой серии и ее транспонированных вариантов). В 3-й части правила додекафонии соблюдаются строже, чем в частях 2 и 4 (еще одно проявление концентричности). Партии тенора и облигатной флейты во 2-й и баритона в 4-й части украшены многочисленными фиоритурами, что, возможно, отражает представление Стравинского об «орнаментальном» византийском стиле, с которым ассоциируется собор св. Марка. С традициями собора

(конкретно — с произведениями соборных музыкантов Андреа и Джованни Габриели, 2-я половина XVI — начало XVII в.) ассоциируется и тембровая атмосфера «С. п.», в которой преобладают деревянные с двойной тростью и медные. Примерная продолжительность частей — 2, 3, 8, 3, 2 минуты (посвящение длится менее минуты). Первое исполнение — 13 сентября 1956, собор св. Марка (в рамках 19-го Венецианского биеннале современного искусства), дирижер автор, солисты Ричард Льюис (Lewis, 1914—1990) и *Сузе*.

Сегерстам (Segerstam), Лейф (Селим) (р. 2.3.1944, Ваasa). Финский дирижер и композитор. Учился в Хельсинкской академии музыки (1952—63) и в нью-йоркской Джульярдской школе (1963—65), в т. ч. композиции у Винсента Персикетти (Persichetti, 1915—1987) и Холла Овертона (Overton, 1920—1972). Свою дирижерскую деятельность начинал в оперных театрах Хельсинки и Стокгольма (позднее работал их музыкальным руководителем) и в западноберлинской *Немецкой опере*. Возглавлял СО Австрийского радио (1975—82) и Финского радио (1977—87), ФО земли Рейнланд-Пфальц (1983—89), СО Датского радио (1988—95). С 1996 — главный дирижер Хельсинкского ФО. Выступает с оперными и симфоническими коллективами всех континентов, исполняя разнообразный репертуар, прежде всего Вагнера и музыку XX в., особенно скандинавскую и австро-немецкую; провел премьеры произведений *Бергмана*, *Хенце*, *Нёргора*, *Шнитке* и др. Концертировал также как скрипач (в составе квартета своего имени) и как пианист. Композиторское творчество С. исключительно обильно (ок. 180 симфоний, ок. 30 струнных квартетов и т. п.). С. трактует его как своего рода поток музыкального сознания, где каждая отдельно взятая партитура воплощает некие психологические перипетии, происходящие на данном временно́м отрезке. Многие его симфонии (как правило, длящиеся 20—30 минут), части симфоний и другие произведения именуются также «листками из оркестрового дневника»; тем же стремлением запечатлеть в музыке отдельные мгновения, выхваченные из воображаемого непрерывного потока, продиктованы его многочисленные «Мысли», «Ноэмы» и «Эпизоды», предназначенные для различных инструментальных составов и инструментов соло. Еще одна многочисленная серия оркестровых опусов С. — «Цветочные букеты», посвященные разным людям или событиям. Свои партитуры С., как правило, записывает без тактовых черт, предоставляя музыкантам право свободно реализовать временны́е отношения: каждый участник исполнения выбирает собственный ритм пульсации. В отдельных работах С. даже отказывается от нотных знаков, ограничиваясь самыми общими инструкциями и рассчитывая на интуитивное взаимопонимание (органическую духовную взаимосвязь) между музыкантами. Исполнение большинства оркестровых партитур С., созданных с начала 1990-х, не предполагает участия дирижера. Ряд произведений С. существует в нескольких инструментальных версиях.

Сеговия (Segovia), Андрес, маркиз де Салобреньа (Salobreña) (21.2.1893, Линарес, — 2.6.1987, Мадрид). Испанский гитарист. Научился играть на гитаре самостоятельно, свой первый концерт дал в 15 лет, к сер 1910-х объездил с концертами всю Испанию, а з совершил турне по Латинской Америке. Между 1 1929 дебютировал в Париже, ряде других запад пейских стран, СССР, США и Японии. Крупне гитарист-виртуоз XX в., записывался до 1977, ко тировал по всему миру до последних месяцев ж Переложил для гитары множество произведени позиторов прошлого, в т. ч. Баха, Генделя, масте ринной лютневой музыки и испанских виуэлист самым в огромной степени способствовал возро интереса к гитаре как сольному инструменту для нения серьезного репертуара. Для С. писали *Фа рина*, популярный мексиканский композитор М Понсе (Ponce, 1882—1948), *Вила-Лобос*, *Каст Тедеско*, *Родриго* («Аранхуэсский концерт», «Ф для благородного мужчины») и др. С 1950-х вел высшего мастерства в Сиене и Сантьяго-де-Ко ла, преподавал также в США; школу С. прошли выдающиеся мастера, в т. ч. австралийский г Джон Уильямс (Williams, р. 1942) и американск ристка Шэрон Исбин (Isbin, p. 1956). В 1981 кор пании удостоил С. титула маркиза.

Лит.: R. C. Purcell. Andrés Segovia: Contributions to t of Guitar (New York, 1975); G. Wade. Maestro Segovia (L 1986); G. Wade and G. Garno. A New Look at Segovia, his Music (Pacific, MO, 1996).

Сёдерстрём(-Улов) (Söderström[-Olow]), (Анна) Б бет (р. 7.5.1927, Стокгольм). Шведская певица (со Училась в Стокгольмской академии музыки. С 1 солистка Шведской королевской оперы. Регул ла также на *Зальцбургских фестивалях*, в *Глай Метрополитен-опера*, *Ковент-Гарден* и др. О мягким голосом ясного, серебристого тембра, ш щенным средним регистром; была незаурядной сой. На оперной сцене выступала в самых разно ных амплуа (ей были подвластны Леонора из «Ф лио», Татьяна и все три главные роли в «*Кавалер* но не пела Верди и Вагнера. В концертном репер помимо произведений немецких, скандинавск танских, итальянских композиторов фигуриро мансы и песни Шопена, Чайковского, *Рахм* Участвовала в премьерах оперы Лигети «*Велик виарх*», оратории *Хенце* «Новые похвалы бесс му», произведений композиторов Скандинав вив сцену, занималась оперной режиссурой; в 1 была художественным руководителем оперны нов в Дротнингхольме — театре шведского ского дворца, где ставятся оперы XVIII в. Самы тельные работы С. в звукозаписи — Нерон в «К ции Поппеи» п/у *Арнонкура*, Графиня в «Свадьбе ро» п/у *Клемперера*, Мелизанда в «*Пеллеасе и Ме* п/у *Булеза*, центральные роли в операх Яначе фа», «*Катя Кабанова*» и «*Средство Макропулоса*» керраса, песни Шопена и *Сибелиуса* и романсы Ч ского и Рахманинова с *Ашкенази*.

«Секвенции» (Sequenze, ед. Sequenza). Серия про ний *Берио*. Каждая из «С.» — своего рода сольн

рассчитанный на виртуоза, владеющего как традиционными, так и современными исполнительскими приемами. Между 1958 и 2002 Берио создал 14 «С.»: Sequenza I для флейты (1958); Sequenza II для арфы (1963); Sequenza III для женского голоса, слова Маркуса Каттера (Kutter) (1965); Sequenza IV для фп. (1966); Sequenza V для тромбона (1966); Sequenza VI для альта (1967, версия для виолончели 1981); Sequenza VII для гобоя (1969, версия для сопрано-саксофона Клода Делангля [Delangle], 1993); Sequenza VIII для скрипки (1975—76); Sequenza IX для кларнета (1980, версия для альт-саксофона 1981, версия для бас-кларнета Рокко Паризи [Parisi] 1997); Sequenza X для трубы с фортепианным резонансом (1984); Sequenza XI для гитары (1988); Sequenza XII для фагота (1995); Sequenza XIII (Chanson [«Песня»]) для аккордеона (1995); Sequenza XIV для виолончели (2002). Продолжительность отдельных «С.» — от 6—7 минут (Sequenze I, V, XIII) до 20 минут (Sequenza XII). Среди первых исполнителей «С.» — *Гаццеллони, Берберян*, Х. *Холлигер*. В 1994—95 итальянский поэт, многолетний соавтор Берио Эдоардо Сангуинети (Sanguineti) написал для всех «С.» стихотворные эпиграфы. На основе некоторых «С.» Берио создал оркестровые или ансамблевые пьесы под общим названием Chemins («Пути»): Chemins I для арфы с оркестром по Sequenza II (1964); Chemins II для альта и 13 инструментов, Chemins III для альта, 9 инструментов и оркестра, Chemins IIb для малого оркестра и Chemins IIc для бас-кларнета и малого оркестра по Sequenza VI (1967, 1969, 1970, 1972); Chemins IV для гобоя и 11 струнных по Sequenza VII (1975); Chemins V для гитары и камерного оркестра по Sequenza XI (1992); Kol Od (Chemins VI) для арфы и камерного оркестра по Sequenza X (1996); Récit (Chemins VII) для альт-саксофона с оркестром по Sequenza IX (1996). На основе Sequenza VIII написана пьеса Corale («Хорал») для скрипки, 2 валторн и струнного оркестра (1981). В пьесах серий Chemins и в Corale текст соответствующих «С.» оставлен без изменений, но обогащен оркестровым (или ансамблевым) «комментарием».

«Секвенция» (Séquence). Произведение *Барраке* для сопрано и 9 инструменталистов (скрипка, виолончель, арфа, фп., челеста [также глокеншпиль], ксилофон [также вибрафон] и ударные без определенной высоты звука [3 исполнителя]) на стихи Фридриха Ницше во французском переводе Анри Альбера (Albert). Значительная часть материала «С.» взята из трех ранних (1950) вокальных пьес Барраке на слова из «Песни песней», Ш. Бодлера и А. Рембо. Первая и вторая пьесы основаны на различных 12-тоновых *сериях*, в третьей пьесе, по объему равной двум первым, серии объединяются. Под влиянием философа Мишеля Фуко (Foucault, 1926—84) композитор переработал эти пьесы в целостный цикл на тексты четырех стихотворений Ницше, добавив инструментальные интерлюдии между вокальными разделами. Самый значительный из использованных в «С.» текстов — «Жалоба Ариадны», выражающая центральную для мировоззрения Ницше представление о «дионисийском» как средоточии интенсивнейших переживаний, единстве страдания и экстаза, источнике высшего знания и духовности. Барраке, несомненно, разделявший «дионисийский» максимализм Ницше, объединил в «С.» два, казалось бы, несовместимых принципа: интенсивную сосредоточенность на отдельных моментах (к ней предрасполагает преобладающий в «С.» *пуантилизм* фактуры) и импульсивное движение, устремленное к экстатической кульминации перед разрядкой в коде и очень точно отражающее внутреннюю драматургию стихотворения Ницше. Партитура «С.» была закончена в 1955; 1-е исполнение — 10 марта 1956, Париж, солистка Этель Семсер (Semser), ансамбль *Домен мюзикаль*, дирижер Рудольф Альберт (Albert/Alberth). Продолжительность — 18—20 минут.

Селл — см. *Сэлл*.

«Семен Котко». Опера *Прокофьева* в 5 актах, соч. 81, либретто Валентина Катаева и композитора по роману Катаева «Я, сын трудового народа...» (опубл. 1937). Действие происходит в 1918 году. Герой, украинский крестьянин, демобилизованный солдат 1-й мировой войны, вернувшись домой, оказывается втянутым в борьбу между красными партизанами и немецкими интервентами. Его будущий тесть, кулак, переходит на сторону немцев. Партизаны, к которым примкнул Семен, отвоевывают деревню и казнят предателя-кулака; Семен и его невеста вместе с партизанским отрядом едут продолжать борьбу за торжество советской власти. Основная фабула обогащена побочными любовными линиями. Этот сюжет вдохновил Прокофьева на одну из его лучших опер, в значительной степени свободную от таких обычных недостатков прокофьевского оперного письма, как многословие, чрезмерная фрагментарность изложения, слишком явное преобладание речитатива над ариозо и диалогов над ансамблями. Особенно примечателен 3-й акт: масштабное, динамично развивающееся, подлинно симфоническое целое с идиллическим, красочно инструментованным ноктюрном в начале, центральными эпизодами нашествия, убийства и помешательства и финальной кульминацией — ансамблем всеобщего ужаса и смятения, основанным на беспрецедентно длительном мелодическом остинато. В музыке оперы заметен украинский колорит, словесный текст изобилует украинскими диалектизмами; погребальный хор по убитым революционерам в 4-м акте написан на стихи из «Завещания» Тараса Шевченко. Для музыкальной характеристики немцев использованы резко акцентированные маршевые ритмы.

Прокофьев начал работать над «С. К.» в 1938, рассчитывая на то, что опера будет поставлена Всеволодом Мейерхольдом. После ареста режиссера в июне 1939 задача поставить «С. К.» выпала на долю Серафимы Бирман. Премьера состоялась в московском Театре им. К. Станиславского 23 июня 1940 п/у Михаила Жукова (1901—1960). В связи с политической ситуацией, сложившейся в результате подписания пакта Молотова—Риббентропа, антинемецкие моменты при постановке «С. К.» были исключены; вместо немецких захватчиков на сцене фигурировали белогвардейцы. После нескольких спектаклей опера сошла с репертуара и при жизни композитора больше не исполнялась. Продолжительность музыки — ок. 2 часов 20 минут.

Семиотика музыки. Тенденция, получившая определенное распространение в музыковедении 2-й половины XX в. Семиотикой (или семиологией, от греч. σημειον — «знак») именуется учение о знаковых системах, сложившееся благодаря трудам американского философа Чарлза Сандерса Пирса (Peirce, 1839—1914) и швейцарского лингвиста Фердинана де Соссюра (Saussure, 1857—1913, ср. *Структурализм*). Согласно Пирсу, знак — «это нечто такое, зная которое, мы узнаем нечто большее». Семиотическое мышление основано на дихотомии знака (он же означающее, носитель информации о чем-то «большем», единица «плана выражения») и этого «большего» — означаемого (совокупность означаемых составляет «план содержания»). Знаки функционируют в составе знаковых (семиотических) систем, в связи с которыми выдвигается еще одна фундаментальная дихотомия — «язык—речь»: под языком подразумевается система как таковая (набор знаков и правил их взаимосвязи), а под речью — реализация этой системы в виде высказываний или текстов. В семиотической методологии утвердился ряд других фундаментальных дихотомий и трихотомий, структурирующих отношения как внутри самих знаковых систем, так и между знаками и внезнаковой реальностью. Среди важнейших — дихотомия парадигматики (отношений между знаками по родству или взаимной ассоциации) и синтагматики (отношений между знаками, соседствующими друг с другом в тексте или высказывании); трихотомия знаков согласно типологии их отношения к означаемым (различаются условные знаки-символы, форма которых никак не детерминирована природой означаемых, знаки-метонимии или индексы, связанные с означаемыми причинно-следственной или иной природной связью, и знаки-метафоры или йконы, похожие на свои означаемые внешне); трихотомия синтактики (внутрисистемных отношений между знаками — сюда включаются как парадигматика, так и синтагматика), семантики (отношений между знаками — будь то символы, индексы или иконы — и их означаемыми) и прагматики (отношений между знаками и теми, кто ими пользуется, т. е. участниками семиозиса — процесса порождения значений и интерпретации знаков).

С точки зрения семиотики вербальный язык — лишь одна из многих знаковых систем. Музыка, несомненно, также является знаковой системой, т. к. отвечает как критерию знаковости, так и критерию системности: любой музыкальный знак, что бы мы под ним ни подразумевали (мотив, тему, фразу, более или менее законченный фрагмент и т. п.), всегда указывает на нечто «большее», а его связи с другими знаками регулируются определенной совокупностью правил, присущих данному музыкальному языку. Вполне естественно, что в рамках музыкальной науки был осуществлен ряд опытов по адаптации семиотических понятий и категорий. Так, немало усилий было потрачено на то, чтобы выяснить место музыкальных знаков в типологической схеме «символ—индекс—икон», однако выводы разных авторов противоречат друг другу, и практический результат этих усилий неясен (в применении к композиторской музыке европейской традиции проще всего было бы решить проблему семиотической типологии примерно так: в общем случае музыкальный знак со[держ]ет в себе все три разновидности, тот или иной аспе[кт] ходит на первый план в зависимости от обстоя[тельств] семиозиса, т. е. семантика музыкального знака в с[ильной] ком высокой степени зависит от прагматики; соот[ветст]венно проблема типологии знака для музыки не ок[азы]гична и не представляет самостоятельного теоре[тиче]ского интереса). Опыты по преодолению главной [трудно]сти С. м. — недостаточной определенности, «[размы]вимости» музыкального означаемого — сплошь и [да] сводятся к вербализации плана содержания м[узыки] (иными словами, к пересказу того, «о чем» эта му[зыка]). Конечно, высокие методологические претензии [не] воздействуют на стилистику перевода музыкал[ьного] повествования («нарратива») в понятийные тер[мины], тем самым отчасти защищают музыкально-семи[отиче]ский дискурс от непритязательной «литературн[ости]», но не устраняют таких последствий подобного по[дхода], как схематизация музыкального семиозиса и дро[бление] нарратива на моменты, искусственно выхваче[нные из] живого потока музыкальной речи. Как показыва[ет опыт] музыкальной науки (не только той, которая пр[ямо] зиционирует себя как С. м.), названные после[дствия] практически неизбежны при любых попытках си[нтакси]тической трактовки музыкальных оборотов, мо[тивных] последований и т. п. конфигураций сквозь при[зму] или иных устойчивых семантических категорий [типа] го «модальность» (как у Э. Тараски [Tarasti 19[79], 2000], который применяет к музыкальному нар[ративу] систему лингвиста-«нарратолога» А. Греймаса [Gr[eimas]] включающую модальности «становления», «бы[тия]», «деяния», «господства», «подчинения» и т. п.), се[мантиче]ская «тема» или «топик» (как у Р. Хаттена [Hatten] 1994], систематизировавшего семантически от[дельные] ные «топики» у Бетховена) и др.

Модель С. м., разработанная Ж.-Ж. Натье (N[attiez]) использованием идей Ж. Молино (Molino) и неко[торых] других семиотиков-лингвистов, предполагает [дифф]ренциацию трех различных точек зрения на а[нализ] понимание музыкального текста, примерно соо[тветст]вующих трихотомии «семантика—синтактика—[праг]тика». Первая из этих точек зрения — «поэтическ[ая]» «поэтика», франц. poïétique) — заинтересована [в из]ружении процессов, вызвавших данный текст к [жизни]; вторая — «нейтральная» (neutre) — в описании [внут]ней организации текста, тогда как третья — «эст[ети]ческая» (esthésique) — в постижении процесса восп[риятия] художественного феномена. Анализ на нейтр[альном] уровне сводится к сегментации текста на языков[ые] ницы и описанию парадигматических и синтаг[матиче]ских связей между ними. По логике «нейтрально[го]» лиза (которая у Натье не получает полноценного [разви]тия), его задача должна заключаться в выявлен[ии] значимости (в терминологии Соссюра — valeur) е[диниц]. Показателем значимости единицы выступают ее [пара]дигматическая и синтагматическая позиции. Пе[рвая] это мера «узнаваемости» единицы, ее ассоциат[ивный] потенциал, вторая — мера инерционности ее по[зиции] в тексте. Так, звено секвенции в общем случае за[нимает] синтагматически сильную позицию, но каждое с[ледую]ное звено парадигматически слабее предыдуще[го].

тат снижения ассоциативного потенциала ввиду ционности повторов); с другой стороны, вводимая е цезуры яркая, рельефная новая тема занимает па-матически сильную, но синтагматически слабую цию. Музыкальный текст (любого объема, выходя-о за некоторые минимальные пределы), где все еди-занимали бы сильные позиции как на парадигма-ской, так и на синтагматической оси, принципи-о невозможен: упорядоченность на одной из осей ходимым образом уравновешивается свободой на ой. «Игра» значимостей (сильных и слабых пози-упорядоченности и свободы) — непрерывно дейст-ий фактор, организующий отношения между дис-ными единицами музыкального текста; динамика игры — важный стилистический показатель, и ее едование на конкретном материале, несомненно, о бы помочь более глубокому проникновению в соответствующего музыкального языка. Однако е в своих опытах по «нейтральному» анализу не за-так далеко, а его рассуждения в терминах поэтики тесики» достаточно произвольны.

озможно, семиотическая методология приводит к есным результатам при анализе этнической му-(в отношении которой существует реальная про-выявления системы связей между синтаксисом, тикой и прагматикой), но ее полезность в прило-и к западной академической музыке не кажется словной. Неустранимым дефектом семиотическо-хода следует признать отношение к объекту все-шь как к знаковой системе. В науках о языке и фи-фии языка такой подход утрачивает актуальность: ой язык — не столько знаковая система (он явля-преимущественно таковой только на самый по-ностный взгляд), сколько нечто бесконечно боль-«форма жизни» (Л. Витгенштейн), естественная бытия. Поскольку для музыковеда и читателя му-ведческих текстов западная музыка также, по идее, тся родным языком, ее трактовка сквозь призму отических категорий неизбежно отмечена печа-схематизации, не компенсируемой обретением нно нового, не лежащего на поверхности знания. умпция, согласно которой установление единства ду планом выражения и планом содержания по-т лучше понять музыку, представляется наивной. же наивна и нередко проскальзывающая в се-ических работах идея, будто понимание механиз-музыкального семиозиса способно обогатить наше риятие музыки и углубить получаемое от нее удо-ствие (между тем наш индивидуальный опыт, рав-как и многовековой опыт всего человечества, не ос-ет сомнения в том, что рациональное понимание лько не способствует удовольствию, но скорее по-ет его). Неудовлетворенность отчуждением С. м. непосредственного музыкального переживания по-ла влиятельного Э. Тарасти разработать новую цепцию «экзистенциальной семиотики», однако, по первым итогам (Tarasti 2000), она также не сво-от схематизма при систематизации теоретиче-категорий и от тенденции к искусственной, во что то ни стало, вербализации музыкального содержа-.

С. м. следует отличать от практики толкования внемузыкальных смыслов, интенционально вложенных в музыкальные структуры, т. е. внутренне присущих данной музыке, неотъемлемых от ее исконной природы. В отличие от С. м., такая практика — ее уместно было бы назвать герменевтикой музыки (от греч. ἑρμηνεύω — «разъясняю») — имеет многовековую историю. Одна из ее исторически сложившихся форм — барочное учение о музыкально-риторических фигурах (сюда же — разработанная *Швейцером* систематика богословски осмысленных конфигураций у Баха). С герменевтической точки зрения музыка есть «говорение звуками» (Musik als Klangrede — заглавие известной книги *Арнонкура*) на языке, родном для «целевой» аудитории композитора и, значит, понятном ей в своих многообразных коннотациях (но, возможно, впоследствии отчасти забытом и посему нуждающемся в толковании). Если С. м., в общем случае, нагружает музыку смыслами «от своего имени», исходя из априорных теоретических предпосылок, то герменевтика стремится разъяснить смыслы, имманентные музыке, и, следовательно, менее чревата схематизацией наличного музыкального материала и произвольными заключениями.

Лит.: N. Ruwet. Langage, musique, poésie (Paris, 1972); J. Molino. Fait musical et sémiologie de la musique // Musique en jeu, 17 (Paris, 1975); J.-J. Nattiez. Fondements d'une sémiologie de la musique (Paris, 1975); M. Imberty. Signification and Meaning in Music (Montreal, 1976); G. Stefani. Introduzione alla semiotica della musica (Palermo, 1976); T. Hawkes. Structuralism and Semiotics (London and Berkeley, 1977); F. Noske. The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi (The Hague, 1977); Б. Гаспаров. Некоторые дескриптивные проблемы музыкальной семантики // Уч. зап. ТГУ, вып. 411 (Тарту, 1977); E. Tarasti. Myth and Music. A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth in Music, especially that of Wagner, Sibelius and Stravinsky (Helsinki, 1978); R. Schneider. Semiotik der Musik: Darstellung und Kritik (München, 1980); C. L. Boilès. Processes of Musical Semiosis // Yearbook for Traditional Music, XIV (1982); Ч. Моррис. Основания теории знаков // Семиотика (М., 1983); J. Jiránek. Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik (Berlin, 1985); V. Karbusicky. Grundriss der musikalischen Semantik (Darmstadt, 1986); M. Gráboczi. Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt: influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales (Budapest, 1986); J.-J. Nattiez. Musicologie générale et sémiologie (Paris, 1987); J.-J. Nattiez. Music and Discourse (Princeton, 1990); R. Monelle. Music and the Peircian Trichotomies // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 22 (1991); V. K. Agawu. Playing with Signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music (Princeton, 1991); R. Monelle. Linguistics and Semiotics in Music (Chur, 1992); E. Tarasti. A Theory of Musical Semiotics (Bloomington, 1994); R. Hatten. Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation (Bloomington, 1994); E. Tarasti, ed. Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music (Berlin, 1995); R. Monelle, C. T. Gray, eds. Song and Signification: Studies in Music Semiotics (Edinburgh, 1995); A. van Baest, H. van Driel. The Semiotics of C. S. Peirce Applied to Music (Tilburg, 1995); Л. Акопян. Анализ глубинной структуры музыкального текста (М., 1995); E. Tarasti, ed. Musical Semiotics In Growth (Bloomington, 1996); В. Холопова. Икон. Индекс. Символ // Муз. академия, 1997, 4; E. Tarasti, G. Stefani, L. Marconi, eds. Musical Signification: Between

Rhetoric and Pragmatics (Bologna, 1998); R. Monelle. Theorizing Music: Text, Topic, Temporality (Bloomington, 1998); T. Turino. Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music // Ethnomusicology, 43 (1999); E. Tarasti. Existential Semiotics (Bloomington, 2000).

«Семь слов». Партита *Губайдулиной* для виолончели, баяна и струнных (5.4.3.2.1), в 7 частях продолжительностью 35—40 минут (1982). В заглавие каждой из частей вынесены слова, произнесенные Спасителем на кресте: 1. «Отче! прости им, ибо не знают, что делают» (Лк. 23:34); 2. «Жено! се, сын Твой [...] се, Матерь твоя!» (Ин. 19:26—27); 3. «Истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю» (Лк. 23:43); 4. «Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?» (Мф. 27:46, Мк. 15:34); 5. «Жажду» (Ин. 19:28); 6. «Совершилось!» (Ин. 19:30); 7. «Отче! в руки Твои предаю дух Мой» (Лк. 23:46). Насыщенная хроматизмами и микрохроматическими отклонениями музыка виолончели и баяна представляет картину крестных мук Христа, местами почти с театральной наглядностью, тогда как музыка струнного «хора», диатоническая и по преимуществу гетерофонная, ассоциируется с идеей спасения. Важнейшие сквозные мотивы цикла — узкоинтервальный «мотив распятия» (открытая струна виолончели символически «распинается» минимальными сдвигами вниз и вверх), октавный «мотив креста» и фигура, заимствованная из «Семи слов Иисуса Христа» Шютца (ок. 1660), где она соответствует слову «Жажду». В частях 1 и 3 шютцевская тема звучит полностью, в части 5 («Жажду») — замирает и обрывается. От 1-й части к 6-й происходит нарастание драматического напряжения, сопровождаемое все более и более глубоким взаимопроникновением (микро)хроматического и диатонического планов и расширением спектра исполнительских приемов у виолончели и баяна; особенно богата перипетиями срединная, 4-я часть, самая объемистая в цикле. Дуализм планов снимается в финале: оба солиста вливаются в ансамбль, музыка постепенно «дематериализуется». Первое исполнение — 20 октября 1982, Москва, солисты Владимир Тонха (р. 1941) и Фридрих Липс (р. 1948), камерный оркестр Ричеркар, дирижер Юрий Николаевский (1925—2003).

Серафин (Serafin). Туллио (1.9.1878, Ронтанова, — 2.2.1968, Рим). Итальянский дирижер. Учился в Миланской консерватории. Дебютировал в 1898 в Ферраре. В 1909—14 и 1917—18 был главным дирижером театра *Ла Скала*, где под его руководством ставились как итальянские оперы, так и произведения Римского-Корсакова, *Штрауса*, *Дюка*. Будучи главным дирижером *Метрополитен-опера* (1924—34), провел премьеры нескольких американских опер. В 1934—43 занимал должность художественного руководителя Римской оперы (Teatro Reale), на сцене которой осуществил выдающиеся постановки «Кольца нибелунга» и *«Воццека»* с *Гобби* в заглавной роли. После войны вернулся к работе в Ла Скала (где одной из его первых постановок стала итальянская премьера *«Питера Граймса»*) и Римской опере. Работал также в других театрах Италии, Чикагской опере (1956—58), *Ковент-Гарден* и др. Славился прежде всего как интерпретатор итальянской оперной классики, много сделал для возрождения интереса публики к т[в]ству Беллини и Доницетти. Пользовался непре[ре]мым авторитетом как воспитатель молодых певцо[в], ди тех, кого он ориентировал в выборе амплуа и р[е]туара, — *Каллас*, осуществившая п/у С. многие из [с]лучших записей.

«Серенада» (Serenade). (1) Вокальный цикл *Бр[и]* для тенора, валторны и струнного оркестра соч. [3]стихи английских поэтов XV—XIX вв., посвяще[н]вечеру и ночи, в 6 частях: 1. «Пастораль» (Pastoral) (Ч[а]тон); 2. «Ноктюрн» (Nocturne) (А. Теннисон); 3. [«Э]гия» (Elegy) (У. Блейк); 4. «Погребальная песнь» (Д[ж]. (неизвестный автор XV в.); 5. «Гимн» (Hymn) (Б. Д[жо]сон); 6. «Сонет» (Sonnet) (Дж. Китс). Цикл откр[ы]прологом (соло валторны, начало показано в н[от]примере) и завершается идентичным ему эпилого[м], доносящимся из-за сцены. Заданный прологом умир[от]ренно-пасторальный импульс постепенно рассе[и]в частях 1—4. Каждая очередная часть в этом ряду [ка]ренне напряженнее предыдущей; на «Погребал[ь]песнь», где остинатная партия голоса сочетается [со]степенно усложняющейся (вплоть до точки золот[ого]чения) фактурой аккомпанемента, приходится [ди]тическая кульминация цикла. Посвященный б[ог]Диане «Гимн» знаменует сдвиг в скерцозную о[бр]валторна здесь ассоциируется с охотой, что соотве[т]ет ее исконной функции. «Сонет», написанный [на]хотворение Китса «К сну» (единственная часть, [в]торна молчит), возвращает к сдержанному тем[пу] вых частей и завершается на умиротворенной [но]плавно переходящей в эпилог. Произведение со[зд]лось в 1943; партия тенора написана для *Пирса*, [об]облигатной валторны — для молодого *Брейна*. Пре[мь]«С.» с их участием состоялась 15 октября 1943 в Л[он]не, оркестром дирижировал Вальтер Гёр (Goehr, [Ал]1960). Продолжительность — ок. 23 минут.



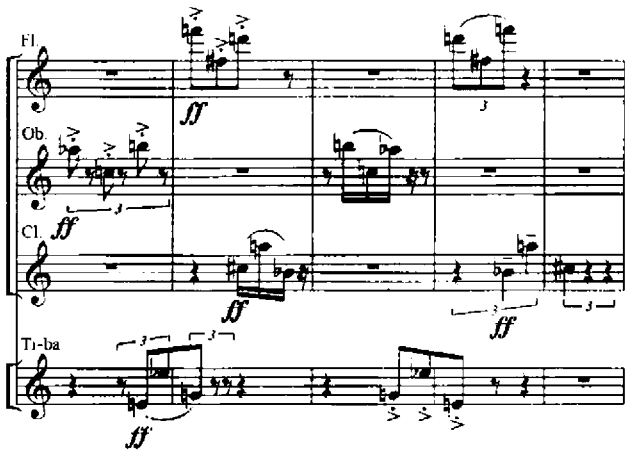
(2) Произведение *Бернстайна* для скрипки, стр[ун]го оркестра, арфы и ударных по «Пиру» Плат[он]5 частях, озаглавленных именами участников [пи]1. «Федр — Павсаний» (Lento — Allegro marcato); 2. [«Ар]стофан» (Allegretto); 3. «Эриксимах» (Presto); 4. [«Аг]фон» (Adagio); 5. «Сократ — Алкивиад» (Molto te[mp]Allegro molto vivace). Создавалось по заказу фонда [Ко]*вицкого*, посвящено памяти С. и Н. Кусевицких, [и]шено летом 1954. По мысли автора, его «С.», по[до]«Пиру», также состоит из «взаимосвязанных выс[ка]ваний в похвалу любви». В отличие от большинст[ва] бот Бернстайна-композитора, «С.» в основном с[во]на от джазовых элементов; нечто джазовое прос[ка]

лишь в финале, рисующем «пир» в разгаре веселья. ос исполнение — 12 сентября, Венеция, солист ин, *Израильский ФО* п/у автора. Продолжитель- — ок. 30 минут.

XX в. появилось множество серенад, более непо- ственно развивающих традицию жанра в двух клас- ских вариантах: как песни, исполняемой под окна- озлюбленной, и как многочастной инструменталь- композиции сравнительно легкого, «дивертисмент- характера. Одно из самых своеобразных произве- второго типа — Серенада *Шёнберга* для кларнета, ларнета, мандолины, гитары, скрипки, альта и ончели соч. 24, в 7 частях (Марш, Менуэт, Вариа- , Сонет, Танцевальная сцена, Песня и Финал), с со- ритона в 4-й части (текст — Сонет 217 [256] Пет- в немецком переводе К. А. Фёрстера). Созданная 0—23, на начальном этапе разработки *додекафонии*, уманная как аргумент в пользу того, что новая тех- пригодна для любых музыкальных жанров, Сере- Шёнберга впервые прозвучала п/у автора 20 июля на *Донауэшингенском фестивале современной музы-* ее продолжительность — 30—32 минуты. К иском- анровой традиции примыкает и написанная в 1925 пианная Серенада in A Стравинского, в 4 частях: n, Romanza, Rondoletto, Cadenza finale. Каждая часть ся 2,5—3 минуты, что соответствует времени звуча- одной стороны пластинки на 78 об/мин (Стравин- предназначал пьесу для записи на 2 пластинках). ос публичное (авторское) исполнение — 24 ноября 5, Франкфурт-на-Майне. Среди других известных оклассических» серенад — трехчастная Серенада еля для флейты, арфы и струнного трио соч. 30 5).

ализм. Тип *серийной техники:* распространение ципа *серии* на иные, помимо *звуковысотных класси-* параметры музыки, поддающиеся структурной ор- ации. В качестве таковых могут выступать темп, , динамика, артикуляция, тембр (параметры пере- ены в порядке убывания структурности, т. е. точ- измеримости в абсолютных единицах; высота в ряду, естественно, должна занять первое место). В ниях тотального С. различные длительности (на- мер, 𝅗𝅥, ♩, ♪, 𝅘𝅥𝅯, 𝅘𝅥𝅰, 𝅝, 𝅘𝅥𝅱, 𝅘𝅥𝅲 и т. д.), способы артикуляции ccato, portato, legato, более острое staccato и т. д.), ди- ческие оттенки (pppp, ff, mf, fff и т. д.), метрономи- ские обозначения, инструментальные краски тракту- аналогично серийно организованным звуковысот- классам, т. е. как дискретные единицы, располага- ые в определенном порядке, который по ходу ком- ции постоянно воспроизводится в исходном и рованном виде. Предвосхищение С. иногда усмат- ется в творчестве отдельных малоизвестных адеп- серийной или квази-серийной техники, например ника Шёнберга и *Берга* Фрица Генриха Кляйна in, 1892—1977) или Кроуфорд-*Сигер*. Путь к «сериа- ции» сразу нескольких параметров музыки намеча- у позднего *Веберна*, где проведения сегментов пол- 12-тоновой серии («микросерий») часто различа- по ритму и артикуляции, иногда также по тембру. актерен фрагмент (такты 63—67) 1-й части Концер- та для 9 инструментов соч. 24, включающий два проведения серии, составленной из четырех трехзвучных «микросерий» (нотный пример 1). Это один из тех достаточно обычных для Веберна случаев, которые указывают на возможность трактовки ритмических конфигураций (здесь — ♩ ♪ ♪. 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯. 𝅘𝅥𝅰 𝅘𝅥𝅰. 𝅘𝅥𝅱 𝅘𝅥𝅱.), тембров (гобой, труба, флейта, кларнет) и способов инструментальной артикуляции (акцентированное staccato, legato, portato) как дискретных единиц, потенциально поддающихся серийному упорядочению; так, 2-я половина фрагмента идентична 1-й по расположению тембровых «микросерий», но представляет собой ее ракоход с точки зрения ритма и (отчасти) артикуляции.

1



Во 2-й половине 1940-х к идее многопараметрового последовательно реализуемого С. независимо друг от друга вплотную приблизились *Бэббитт* в США и *Мессиан* во Франции. Бэббитт остался адептом С. на всю жизнь, тогда как Мессиан ограничился несколькими экспериментальными пьесами для фп., самая известная из которых — «Лад длительностей и интенсивностей» из «Четырех исследований ритма» (1949). В ней действуют квази-серийные ряды четырех родов: звуковысотного (три 12-тоновых ряда — для высокого, среднего и низкого регистров инструмента), ритмического (ряд из 36 длительностей между 𝅘𝅥𝅯 и 𝅝), артикуляционного (12 способов звукоизвлечения) и динамического (7 оттенков между ppp и fff). За каждым звуком каждого из трех звуковысотных рядов закреплены определенные длительность, артикуляционный штрих и динамический нюанс (исходная система показана в нотном примере 2). При проведении рядов возможны произвольные пропуски отдельных звуков и их групп, т. е. ряды функционируют не совсем как «настоящие» серии: письмо Мессиана допускает известный уровень энтропии. Более строго, с минимальной энтропией идея С. реализована в созданных несколько позже работах молодого *Булеза*, впоследствии фактически дезавуированных автором, очевидно, ввиду их чисто экспериментального и схематического характера. Одна из них — 1-я книга «Структур» для 2 фп. (1952), где использованы 12-тоновая высотная серия (позаимствовав для своих

2



целей один из трех упомянутых рядов Мессиана, Булез трактует его согласно канонам классической серийной техники), 12-компонентные ряды длительностей и динамических нюансов и 10-компонентный ряд артикуляционных штрихов. Соответствие между четырьмя серийно организованными параметрами звука устанавливается правилами, выраженными в виде диаграммы, не допускающими исключений и редуцирующими письмо до почти полностью автоматической процедуры. Сравнительно гибкую, художественно более привлекательную форму принимает С. в созданных тогда же опусах *Штокхаузена,* прежде всего в «*Контра-пунктах*» (1952). Технику С. так или иначе испытывали и другие представители послевоенного *авангарда,* в т. ч. *Мадерна, Гуйвартс, Ноно* (в т. ч. в отдельных частях «*Прерванной песни*»), *Берио, Донатони* и *Пуссёр.* Идея «сериализации» параметров, наименее поддающихся структурированию, т. е. динамики, артикуляции и тембра, не получила сколько-нибудь широкого распространения ввиду своей очевидной утопичности. Вместе с тем трактовка динамических оттенков, артикуляционных штрихов и звуковых красок как дискретных самодовлеющих событий стала неотъемлемой особенностью серийной поэтики (см. следующую статью, ср. также *Пуантилизм*). Выдающийся пример параллельной «сериализации» высоты и темпа — «*Группы*» Штокхаузена.

Лит.: P. Boulez. Penser la musique aujourd'hui (Paris, 1963, неоднокр. переизд.); R. Smith Brindle. Serial Composition (London, 1966); A. Hodeir. Serialism and Developments in Western Music since Webern // Twentieth Century Music (London, 1968); D. et J.-Y. Bosseur. Révolutions musicales (Paris, 1979); [Ю. Холопов, В. Ценова.] Двенадцатитоновые техники: серийность, сериализм, постсериализм // Теория современной композиции (М., 2005).

Серийная техника. Метод композиции, предполагающий использование *серий* для структурной организации одного или нескольких параметров музыки. Чаще всего серийной организации подвергаются 12 различающихся по высоте звуков (точнее *звуковысотных классов*) равномерно темперированного звукоряда. Этот тип С. т. — *додекафония* — был открыт в начале 1920-х *Шёнбергом,* первоначально применялся главным образом им самим и его учениками — представителями *Новой венской школы,* а с 1930-х также *Даллапикколой* и *Крженеком.* В творчестве названных композиторов утвердились стандартные формы преобразования серии, почерпнутые из практики старинной полифонии: инверсия (замена восходящих интервалов идентичными нисходящими и наоборот), ракоход (изложение серии от конца к началу) и инверсия ракохода. Из менее типичных способов работы с сериями уже на сравнительно ранних этапах истории С. т. утвердились ротация (перенос начального звука серии в конец или наоборот), пермутация («перетасовывание» звуков внутри серии) и получение из исходной серии производных вариантов на основе различных ad hoc алгоритмов. Шёнберг и другие пионеры С. т. трактовали серию как целостную структурную единицу, всякое проведение которой должно быть полным, исключающим как «выпадение» отдельных звуков, так и подчеркивание значимости одних звуков за счет других. Специфическая структура поздних серий Веберна позволяла ему, не нарушая принципа целостности «большой» серии, работать с ее сегментами («микросериями»), преобразуя их упомянутыми стандартными способами.

Все ранние адепты С. т., за исключением Веберна, лишь постепенно и не всегда до конца избавлялись от реликтов тонального мышления и от принципов формообразования, унаследованных от классико-романтической эпохи. Веберн же достаточно рано сделал из идеи «серийности» радикальный для своего времени вывод: С. т., как альтернатива *тональности,* предполагает не столько к активной, плотной и целенаправленной тематической работе и к фактуре, традиционно разделенной на главные и второстепенные голоса (сколько к относительно диффузному распределению устойчивых структурных элементов и к такой фактуре, которая складывается из отъединенных, до известной степени равноценных звуковых событий, тем самым выявляя принципиальную неиерархичность серийного порядка (ср. *Пуантилизм*). Зрелое веберновское творчество явилось важнейшим ориентиром для *Булеза, Штокхаузена* — ведущих «сериалистов» нового поколения, заявившего о себе в первые годы после 2-й мировой войны. В творчестве этих и других представителей молодого *авангарда,* в т. ч. *Мадерны, Гуйваартса* и *Ноно,* получила законченное развитие эзотерическая этика (в терминах Булеза — «риторика») серийности, в целом чуждая Шёнбергу и Бергу и по-настоящему жившаяся лишь у Веберна. Эта поэтика строится на избегании любых оборотов, которые могли бы показаться допустимыми в рамках тонального текста, любых проявлений регулярности в процессе развертывания музыкальной ткани и буквализма при возвращениях к тому, что уже отзвучало (у Веберна реликтовые проявления такого рода еще встречаются), на исключении любой приблизительности или неточности при установлении параметров каждого отдельно взятого события. Диффузность («разбросанность», «распыленность») структурных элементов сохраняется и даже усугубляется, сами элементы уже не так однородны: если у Веберна микросерии одинаковы по числу звуков и имеют один и тот же интервальный состав, то для его последователей

е характерно членение серий на сегменты различ- объема и состава. Соответственно «зрелый» (т. е. не ворочащий нормам новой риторики) серийный — это совокупность более или менее автономных кальных событий или их конгломератов («жес-). Наличие серии (или нескольких самостоятель- серий, или множества конфигураций, полученных ходной серии сколь угодно замысловатыми путя- порядочивает эту совокупность, но лишь отчасти рализует фактор раздробленности формы на от- ные «моменты»; риторика серийности закономер- двигает этот фактор на первый план, т. к. последо- льно отрефлексированный принцип серийности местим со связным движением и поступательным тием. Стремясь избежать очевидной опасности — рождения статики, которая неизбежно сопутствует ко заведшей дифференциации музыкальной тка- элементарную монотонность, — мастера авангарда ко прибегали к различным способам «оживления» ы. Одним из таких способов служит организация женной и целеустремленной драматургической ли- — например, путем ускорения смены событий по приближения к кульминации (как в *«Секвенции»* ке или в финале *«Складки за складкой»* Булеза); самым крупная форма до известной степени дина- руется, но примат разрозненности над связностью олее специальных терминах — дискретности над инуальностью) сохраняет силу. Развивая поэтику до логического предела, Булез, Штокхаузен, Ноно которые их европейские ровесники (а также, незави- мо от них, американец *Бэббитт*) экспериментиро- с серийной организацией и других (помимо звуко- отного) параметров музыки — ритма, динамики, ар- куляции (см. *Сериализм*).

начала 1950-х к С. т. обращались композиторы с сложившимся стилем. Наиболее известен случай винского, освоившего С. т. после 70 лет. Поначалу винский работал с сериями, состоящими из мень- , чем 12, числа звуков; так, 2-я и 3-я части его Сеп- (1953) основаны на восьмизвучной, а триптих *«Па- Дилана Томаса»* (1954) — на пятизвучной серии. ход к 12-тоновой С. т. в *«Священном песнопении»* 5), *«Агоне»* (1957) и др. мало повлиял на характер ма Стравинского; к поэтике серийности в оговорен- ом выше понимании он приближается в основном которых страницах *«Движений»* для фп. и оркестра 9). Элементы С. т. — от опытов серийной организа- материала на небольших пространствах до целост- партитур, выполненных в соответствии с серийны- ормами, — обнаруживаются в ряде созданных с се- ны 1950-х опусов *Бриттена, Лютославского, Шос- овича* и многих мастеров меньшего масштаба. С. т. таковая достаточно давно перешла в разряд класси- их, утративших непосредственную актуальность озиционных приемов, но особого рода поэтика, анная ей своим возникновением, все еще сохраняет деленное значение, ассоциируясь с интеллектуаль- глубиной, воплощением абстрактных идей и лаби- топодобной сложностью музыкальной мысли. Поль- ь приемами, более или менее отдаленно производ- и от ортодоксальной С. т., такую поэтику с разной степенью последовательности реализуют *Фернихоу, Рим* и другие, часто очень непохожие друг на друга современные композиторы, представляющие тенденцию, которую условно можно назвать поставангардным академизмом.

Лит.: P. Boulez. Penser la musique aujourd'hui (Paris, 1963); см. тж. при ст. *Додекафония*.

Серия (от лат. series — «ряд»; нем. Reihe, англ. [tone] row). Упорядоченная последовательность элементов, постоянно воспроизводимая в исходном или преобразованном по определенным правилам виде, служащая материалом музыкальной композиции, выполненной в *серийной технике*. Термином «С.» чаще всего обозначается последовательность двенадцати *звуковысотных классов* (ЗК), на которой основывается вся совокупность мелодических и гармонических структур произведения, написанного в технике *додекафонии*. Характеристики этих структур в значительной степени определяются внутренним строением С.: ее интервальным составом, отношениями родства между ее сегментами. В нотных примерах 1, 2 и 3 показаны серии большинства додекафонных произведений, соответственно, *Шёнберга, Берга* и *Веберна* (любой знак альтерации относится только к одной ноте). Как следует из этих примеров, С. Шёнберга обычно включают достаточно разнообразный набор интервалов, момент рациональной внутренней организации в них, как правило, выражен не слишком явно, что согласуется с экстенсивностью шёнберговского письма; впрочем, С. ряда произведений (в т. ч. Квинтета соч. 26, Сюиты соч. 29, *«Оды Наполеону»*, *«Уцелевшего из Варшавы»*) при близком рассмотрении обнаруживают

I

Пьеса для фп. соч. 23 № 5



Серенада соч. 24, часть 4 «Сонет»



Серенада соч. 24, часть 5 «Танцевальная сцена»



Сюита для фп. соч. 25



Духовой квинтет соч. 26



«Три сатиры» для хора соч. 28 (№ 1)



(продолжение примера 1)

«Три сатиры» для хора соч. 28 (№ 3)



Сюита соч. 29



3-й струнный квартет соч. 30



Вариации для оркестра соч. 31



«От сегодня до завтра» соч. 32



Пьеса для фп. соч. 33a



Пьеса для фп. соч. 33b



«Музыка к киносцене» соч. 34



Скрипичный концерт соч. 36



4-й струнный квартет соч. 37



«Ода Наполеону» соч. 41



Фортепианный концерт соч. 42



Струнное трио соч. 45



«Уцелевший из Варшавы» соч. 46

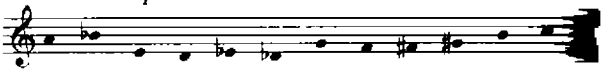


(окончание примера 1)

Фантазия для скрипки и фп. соч. 47



«Моисей и Аарон»



2

«Лирическая сюита»



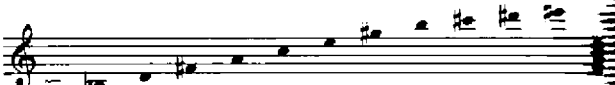
«Вино»



«Лулу»



Скрипичный концерт



3

3 песни соч. 17 (№ 1)



3 песни соч. 17 (№ 2)



3 песни соч. 17 (№ 3)



3 песни соч. 18 (№ 1)



3 песни соч. 18 (№ 2)



3 песни соч. 18 (№ 3)



Струнное трио соч. 20



ончание примера 3)

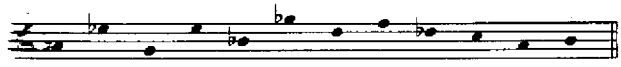
фония соч. 21



тет соч. 22



сни соч. 23



ерт соч. 24



сни соч. 25



ет очей» соч. 26



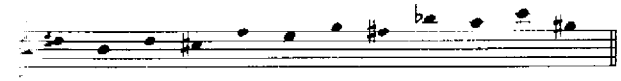
шии для фп. соч. 27



тет соч. 28



антата соч. 29



шии для оркестра соч. 30



антата соч. 31



точно экономную структуру, будучи сложены из шестизвучных сегментов сходной или одинаковой возможной поправкой на ракоход или инверсию) фигурации. В составе С. Берга часто встречаются тонические и трезвучные последования (а в С. Скрипичного концерта — почти полный целотоновый ряд), дающие благоприятную среду для тональных и модальных ассоциаций. С. некоторых поздних опусов Веберна, составленные из взаимно обратимых или идентичных (с поправкой на транспозицию) трех- и четырехзвучных сегментов крайне экономного (ограниченного терциями и малыми секундами) интервального состава, напротив, исключают подобные ассоциации и предрасполагают к лаконичному письму с многочисленными отношениями симметрии на разных уровнях членения формы.

Для пионеров додекафонии обычен принцип «одно произведение — одна С.»: единственным строительным материалом для целостной партитуры служит исходная С. со своими транспозициями и непосредственными производными (инверсией, ракоходом и инверсией ракохода). Но уже у Берга (в *«Лулу»*) намечается тенденция к получению производных вариантов С. путем более сложных, многоступенчатых преобразований и, как следствие, к вуалированию отношений родства между вариантами. Дальнейшее развитие эта тенденция получила в творчестве представителей послевоенного *авангарда*. Показателен *«Молоток без мастера»* Булеза (1954), где основная С. и ее непосредственные производные в полном виде не проводятся ни разу; вся партитура соткана из более или менее отдаленных производных и их фрагментов. *Бэббитт* и его школа возвысили анализ внутренней структуры С. и обусловленных ею композиционных возможностей до уровня специальной научной дисциплины с достаточно изощренным методологическим аппаратом. Строго говоря, С. не обязательно должна включать все 12 ЗК (*Стравинский, Волконский*). Помимо звуковысотных возможны С. длительностей, динамических оттенков, тембров, способов звукоизвлечения (*сериализм*).

Лит.: M. Babbitt. The Function of Set Structure in the Twelve-Tone System (рукопись 1946, опубл. Princetone, 1992); см. тж. при ст. *Додекафония*.

Серкин (Serkin), Рудольф (28.3.1903, Эгер, — 8.5.1991, Гилфорд, Вермонт). Американский пианист родом из Австро-Венгрии. Учился в Вене (в т. ч. композиции у *Шёнберга*), там же дебютировал в 1915. В 1921 впервые выступил в ансамбле с А. *Бушем* (своим будущим тестем). По предложению Буша переехал в Берлин и до конца жизни скрипача оставался его постоянным партнером по сонатному дуэту. В 1939 вместе с семьей Буша эмигрировал в США, где возглавил фортепианное отделение Кёртис-института — филадельфийского музыкального учебного заведения (в 1968—76 был директором института). Среди его учеников — кубинский виртуоз Хорхе Болет (Bolet, 1914—1990). После смерти Буша (1952) С. стал его преемником в качестве руководителя летней школы и фестиваля камерной музыки в Мальборо, шт. Вермонт. Концертировал и записывался до конца 1980-х. Был музыкантом ярко выраженного «аполлонического» склада — сдержанным, не склонным к крайностям, заботившимся прежде всего о чистоте стиля, соразмерности пропорций и четкости артикуляции. Главные достижения С. связаны с Моцартом, Бетховеном, Шубертом и Брамсом. О пианистическом мастерстве С., о его скрупулезном отношении к авторскому тексту, о чуткости С. как ансамблиста и о постоянстве его творческих принципов свидетельствуют за-

писи, сделанные им на разных этапах карьеры: концерты Моцарта и Брамса с *Сэллом* (дирижером, особенно близким С. по типу артистической индивидуальности), концерты Моцарта с *Аббадо*, все концерты Бетховена с *Орманди* и *Озавой*, отдельные фортепианные сонаты Бетховена и Шуберта, скрипичные сонаты Бетховена, Шумана и Брамса (с Бушем), виолончельные сонаты Бетховена (с *Касальсом*) и Брамса (с *Ростроповичем*), а также ансамблевые опусы этих композиторов с музыкантами разных поколений.

Его сын Питер С. (р. 24 июля 1947, Нью-Йорк) — пианист. Учился у своего отца, затем у известного пианиста польского происхождения Мечислава Хоршовского (Horszowski, 1892—1993), Карла Ульриха Шнабеля (сына А. *Шнабеля*) и др. Выступает в разнообразном сольном и камерно-ансамблевом репертуаре, уделяя значительное внимание новой музыке. Вместе с кларнетистом Ричардом Столцманом (Stoltzman, p. 1942), скрипачкой Идой Кавафян (Kavafian, p. 1952) и виолончелистом Фредом Шерри (Sherry, p. 1948) основал квартет Tashi. Первый исполнитель произведений ряда современных композиторов, в т. ч. *Хенце* и *Такэмицу*.

Сёрл (Searle), Хамфри (26.8.1915, Оксфорд, — 12.5.1982, Лондон). Английский композитор и музыковед. По окончании Оксфордского университета (1937), недолго проучившись в лондонском Королевском музыкальном колледже (КМК), отправился в Вену, где полгода посещал занятия в консерватории и брал частные уроки у *Веберна*. В 1938—40 работал в музыкальной редакции Би-Би-Си и продолжал учебу в КМК, затем несколько лет служил в военно-разведывательном управлении, а по окончании войны ненадолго вернулся на Би-Би-Си (продюсировал, в частности, передачи о мастерах *Новой венской школы*). Среди произведений С., созданных до этого времени, выделяется посвященная Веберну «Ночная музыка» для камерного оркестра; в ней С. еще не пользуется *серийной техникой*, но ее прозрачная полифоническая фактура и изысканная тембровая палитра обнаруживают влияние учителя. С 1946 С. регулярно применял *додекафонию*, сочетая ее с достаточно традиционными методами организации тематизма и драматургии, а также, как правило, с простой, по преимуществу регулярной ритмикой. Показательна 1-я симфония С. (первая крупная додекафонная оркестровая партитура в британской музыке), основанная на «малоинтервальной», выведенной из мотива BACH, серии Струнного квартета соч. 28 Веберна (см. пример 4 к статье Додекафония), но при этом бесконечно далекая от веберновской сжатости и экономности: по масштабу, форме, драматургическому плану и характеру выразительности опус С. соответствует архетипу романтической четырехчастной симфонии с сонатным allegro в 1-й части, срединными Adagio и интермеццо, динамичным финалом и медленной кодой, построенной на тематизме интродукции к 1-й части. Сочетание додекафонной организации звуковысотных отношений и традиционного, укорененного в XIX в., подхода к форме, драматургии и тематической работе отличает и остальные 4 симфонии С. (последняя, одночастная 5-я, посвящена памяти Веберна и задумана как своего рода звуковая биография композитора), равно как и бóльшую часть его му[зыки] других жанров. В консервативном контексте бр[итан]ской музыкальной жизни 1940—50-х С. выглядел[ся] ли не ультрамодернистом, тогда как согласно кр[ите]ям континентального *авангарда* его манера уст[ар]К числу сравнительно немногих приверженцев т[вор]ства С. среди выдающихся музыкантов-исполни[телей] принадлежал *Шерхен* — первый интерпретатор 1-й [сим]фонии и оперы «Записки сумасшедшего»; посл[ед]принесла С. европейскую известность и *премию* М[еж]народной трибуны композиторов за 1960. Проза Г[оголя] вдохновила С. на произведение в духе *экспрессионизма*[,] преобладанием речитативно-ариозного склада в в[окаль]ной партии и активным, тематически насыщенн[ым] кестровым сопровождением. В операх «Фотогр[афия] полковника» (по «абсурдистской» пьесе Эжена И[онес]ско «Убийца без вознаграждения») и «Гамлет» С. [и] же скрупулезно придерживается буквы литерат[урных] первоисточников, а для передачи их духа прибега[ет] рийной технике и экспрессионистскому типу пис[ьма] частыми сменами фактуры и ритмического рисун[ка], редованием причудливо изломанных мелодическ[их] фигураций и напряженной кантилены. В более по[здн]творчестве С. тяготел к смешению стилей (симфо[ния]ская поэма «Тамиза» [римское название реки Т[емз]оркестровая сюита «Три эпохи» [имеются в виду [эпо]истории XX в.] и др.). Был также умелым стилиза[тор], видным мастером прикладной музыки. С 1965 пре[под]вал в КМК. Особые сферы деятельности С. — ру[ков]ство различными музыкально-общественными ор[ган]зациями, в т. ч. *МОСМ* (1947—48), работа в качест[ве] зыкального консультанта лондонской балетной т[руп]Sadler's Wells Ballet (1951—57) и музыковедение: С. авторитетнейшим знатоком творчества Листа, со[здал] самый полный систематический каталог его про[изве]ний. Характерно, что свою додекафонную Сон[ату] фп. С. выполнил в масштабной одночастной [фор]смоделированной по образцу Сонаты h-moll Лис[та].

Муз. театр: «Сомнамбулы» (Noctambules), балет (19[52]писки сумасшедшего» (The Diary of a Madman), одноа[кт]опера, либр. С. по Гоголю (1958, Зап. Берлин); «Боль[шой] лин» (The Great Peacock), орк. версия «Вариаций и [фу]для 10 инстр. (1958, Эдинбург); «Двойственности» (D[ua]балет (1963); «Фотография полковника» (The Photo of th[e] nel), одноакт. опера, либр. С. по Э. Ионеско (1964, [Ф]фурт-на-Майне); «Гамлет» (Hamlet), в 3 актах, либр. Шекспиру (1968, Гамбург).

Орк. муз.: 1-я сюита, стр. (1942); «Ночная музык[а]Music) к 60-летию Веберна, кам. орк. (1943); 1-й фп. [к]-т (1944); 2-я сюита, стр. (1944); «Горский рил» (High[land] 1946); 2-й ноктюрн, кам. орк. (1946); Fuga giocosa («[Ве]фуга», 1948); «Увертюра к драме» (Overture to a Drama[tic]); «Поэма» (Poem), 22 стр. (1950); 1-я симфония (1953); [Ди]тисмент, фл. и стр. (1954); Concertante, фп., стр. и уд. [ин]2-й фп. концерт (1955); «Утренняя серенада» (Aubade), стр. (1955); 2-я симфония (1957); 3-я симфония (19[60]симфония (1962); 5-я симфония (1964); Scherzi, мал. орк. [ан]«Зодиакальные вариации» (Zodiac Variations), мал. орк. [ан]«Лабиринт» (Labyrinth, 1971); «Фантазия на старин[ные] танские песни» (Fantasia on British Airs), 5 дух. орк. (197[9]«Тамиза» (Tamesis, 1979); «Уинчестерская увертюра» (Wi[n]

...ture, 1981); «Кипрские танцы» (Cyprus Dances, 1981); «Три ...» (Three Ages, 1982).

...я 1—11 инстр.: «Бдение» (Vigil), фп. (1944); Квинтет для ... и стр. (1945); Интермеццо, 11 инстр. (1946); Баллада, фп. ...); Квартет для клар., фаг., скр. и альта (1948); «Погребаль... песнь и токката» (Threnos and Toccata), фп. (1948); «Ма... пассакалья на имя Арнольд *Шёнберг*» (Passacaglietta in ... Arnold Schoenberg), стр. квартет (1949); «Гондольера» ...oliera), англ. рожок и фп. (1950); Соната для фп. (1951); ... для фп. (1955); Toccata alla passacaglia, орг. (1957); Сюи... клар. и фп. (1957); «Вариации и финал» (Variations and ...), 10 инстр. (1958); 3 пьесы (3 movements), стр. квартет ...: «Прелюд на тему Алана Росторна» (Prelude on a Theme ... Rawsthorne), фп. (1965); Симфониетта, 9 инстр. (1969); ...тисмент, 7 клар. (1970); Фантазия, влч. и фп. (1971); «Ко... вариации» (Cat Variations) на тему из *«Пети и волка»* ...фьева, клар. и фп. (1971); «Маленький вальс» (A Little ... скр. и фп. (1972); «Фантазия-токката» (Fantasy-Tocca... (1973); «Пять» (Five), гит. (1974); «Задумчивый и Весе... (Il Penseroso e L'Allegro) по Дж. Милтону, влч. и фп. ...); «Три романтические пьесы» (Three Romantic Pieces), ... фп. (1976); «Прелюдия, ноктюрн и качча» (Prelude, Noc... and Chase), 4 влт. (1979); «Парафразы на тему Листа» ...hrases on a Theme by Liszt), 2 фп. (1982).

...муз.: 2 песни, гол. с фп., сл. А. Э. Хаусмана (1946); «Убе... флейты» (Put Away the Flutes), гол., фл., гоб. и стр. квартет, ... Р. Роджерса (1947); «Обычаи Золотого Берега» (Gold ... Customs), чтецы, муж. хор и орк., сл. Э. Ситуэлл (1949); ...iverrun, чтица и орк., сл. Дж. Джойса (1951); «Тень Каи... (The Shadow of Cain), чтецы, муж. хор и орк., сл. Ситуэлл ...); «Совенок и кошечка» (The Owl and the Pussy-Cat), чтец, ...лч. и гит., сл. Э. Лира (1951); 3 песни, гол. с фп. или с ...естр., сл. Дж. Брука (1954); «Гонка» (Burn-Up), чтец и ...анс., сл. Р. Эллиса (1962); «Песня Птиц» (Song of the ...) и «Песня Солнца» (Song of the Sun), хор a cappella, ин... ритуальные тексты в англ. пер. (1963); «Отбивая такт» ...ting the Beats), гол. с фп., сл. Р. Грейвза (1963); «Песнь ... (The Canticle of the Rose), хор a cappella, сл. Ситуэлл ...); «Маленький гимн Марии» (A Little Hymn to Mary), хор ...ella (1967); «Бык» (Oxus), гол. с фп., сл. М. Арнолда ...), «Из „Божественного Нарцисса"» (From 'The Divine ...sus'), хор a cappella, сл. св. Хуана де ла Крус (1969); «Офе... (Ophélie), гол. с фп., сл. А. Рембо (1969); «У меня есть по... сад» (I Have a New Garden), хор a cappella (1969); «Иерусa... (Jerusalem), чтецы, тен., хор и орк., сл. У. Блейка (1970); ... (The Donkey), гол. с фп., сл. Г. К. Честертона (1971); ...ы зла» (Les fleurs du mal), тен., влт. и фп., сл. Ш. Боллера ...); «Кубла-хан» (Kubla Khan), тен., хор и стр. орк., сл. ...Колриджа (1973); Rhyme Rude to my Pride, муж. хор, сл. ...Мичи (1974); «Ночная песнь ко дню св. Луции» (A Noc... upon St Lucie's Day), гол. с фп., сл. Дж. Донна (1974); ...bleshanks, the Railway Cat, бар., хор и орк., сл. Т. С. Элиота ...); «Размышления» (Contemplations), м.-сопр. и кам. орк., ... Брэдстрит (1975); «Мой возлюбленный говорил» (My ...ed Spake), хор и орг., сл. из Песни песней (1976); «Доктор ...стус» (Dr. Faustus), солисты, хор и орк., сл. Р. Ная (Nye) по ...нну (1977); «Сын змеи» (The Serpent Son), чтецы, хор и ..., сл. из «Орестеи» Эсхила (1979); 2 песни на сл. Ситуэлл. ...е фп. (1980); «Аполлонический кит» (Apollonian Whale), ..., влч. и фп. (1980).

Муз. к спект., фильмам, теле- и радиопередачам:

Обр. произв. Листа и др. комп.

Лит. работы: The Music of Liszt («Музыка Листа») (London, 1954); Twentieth Century Counterpoint («Контрапункт в XX веке») (London, 1954); Ballet Music: an Introduction («Балетная музыка: введение») (London, 1958); Twentieth-Century Composers, 3: Britain, Scandinavia and the Netherlands («Композиторы XX века, вып. 3: Великобритания, Скандинавия и Нидерланды»), в соавт. с Р. Лейтоном (Layton) (London, 1972); статьи для энциклопедий, словарей и др.

Сероцкий (Serocki), Казимеж (3.3.1922, Торунь, — 9.1.1981, Варшава). Польский композитор, пианист. Учился в Лодзьской консерватории, в т. ч. композиции у Казимежа Сикорского (Sikorski, 1895—1985), в 1947—48 совершенствовался у *Буланже* в Париже. На раннем этапе творчества тяготел к *неоклассицизму*, в песнях, кантатах и других опусах конца 1940-х и начала 1950-х отдал дань *социалистическому реализму*, но еще до наступления «оттепели» одним из первых в социалистической Польше обратился к *додекафонии* («Сюита прелюдий» [Suita preludiów] для фп., 1952), а после переломной Симфониетты для двух струнных оркестров (1956) — и к таким радикальным техникам, как *алеаторика*, *пуантилизм* и *сонористика*. При всей своей достаточно бескомпромиссной «авангардности» музыка С. в своих лучших образцах бодра и энергична, выполнена в сжатых, четко выстроенных формах, богата яркими и необычными инструментальными красками и моментами блестящего виртуозного письма. Среди его самых примечательных работ — Continuum для 6 ударников, играющих на 123 инструментах (1966), «Ниобея» (Niobe) для 2 чтецов, хора и оркестра на слова К. И. Галчиньского (1966), Forte с piano для 2 фп. с оркестром (1967), «Стихи» (Poezje) для сопрано и камерного оркестра на слова Т. Ружевича (1969), «Драматическая история» (Dramatic Story) для оркестра (1971), Fantasmagoria для фп. и ударных (1971), «Элегическая фантазия» (Fantasia elegiaca) для органа и оркестра (1972), Ad libitum, алеаторическая композиция для оркестра (1973—77), Concerto alla cadenza для блокфлейты с оркестром (1974), Pianophonie для фп., электроники и оркестра (1978). В наследии С. есть и относительно легкие «скерцозные» опусы (характерны квази-джазовая Swinging Music для 4 инструментов [1970] и Impromptu fantasque для 6 блокфлейт, ансамбля мандолин и гитар, ударных и фп. [1973]), а также ряд партитур для кино.

В середине 1950-х С. входил в руководство Союза композиторов Польши и наряду с *Бердом* стоял у истоков фестиваля современной музыки *Варшавская осень*.

Лит.: T. A. Zieliński. O twórczości Kazimierza Serockiego (Kraków, 1985).

Сешнс (Sessions), Роджер (Хантингтон) (28.12.1896, Бруклин, — 16.3.1985, Принстон, Нью-Джерси). Американский композитор. Учился в Йельском университете у Горацио Паркера (Parker, 1863—1919) и в Нью-Йорке у *Блоха*. В 1925—33 (с перерывами) жил в Европе. Вместе с *Коплендом* участвовал в организации серии концертов современной американской музыки в Нью-Йорке (1928—31). В 1920—30-х С., подобно Копленду, был приверженцем *неоклассицизма* и левых идей, но в отличие от

Копленда не стремился к упрощению своего языка и к выработке патриотического американского стиля, основанного на использовании различных элементов национальной традиции; до конца своих дней оставался противником любых форм «популизма» в музыке. Во 2-й половине 1930-х сблизился с эмигрировавшим в США *Шёнбергом* и со временем (в начале 1950-х) стал пользоваться *додекафонией*, которую, впрочем, трактовал свободно и по преимуществу мелодически (характерны протяженные напевные линии из неповторяющихся звуков в верхнем голосе, особенно у скрипок). Период максимальной творческой активности С. пришелся на 1950—70-е годы, когда появилось большинство его крупных произведений, в т. ч. масштабная историческая опера «Монтесума» (С. начал писать ее еще в середине 1930-х, однако премьера состоялась только в 1964 в Западном Берлине), вокальная поэма «Идиллия Феокрита», симфонии № 3—9 и кантата на текст У. Уитмена «Когда во дворе перед домом цвела этой весною сирень», посвященная памяти убитых в 1968 М. Л. Кинга и Р. Кеннеди. Тем не менее самым известным опусом С. остается ранняя, отмеченная влиянием *Стравинского*, музыка к спектаклю «Черные маски» по Леониду Андрееву. С. был одним из ведущих американских педагогов композиции, преподавал в Принстонском университете (1936—44, 1953—65), Калифорнийском университете (Беркли) (1945—53, 1966—67), нью-йоркской Джульярдской школе (1967—83), Гарвардском университете (1968—69). Среди его учеников — *Пэнкэрроу, Бэббитт, Хиллер,* преуспевающие «неоромантики» Дэвид Дель Тредичи (Del Tredici, p. 1937) и Джон Харбисон (Harbison, p. 1938), *Жевски, Адамс*.

Оперы: «Осуждение Лукулла» (The Trial of Lucullus), одноакт., текст *Брехта* (1947, Беркли); «Монтесума» (Montezuma), в 3 актах, либр. Дж. А. Борджезе (1935—63, пост. 1964, Зап. Берлин).

Муз. к театр. постановке: «Черные маски» (The Black Maskers), по Л. Андрееву (1923, Нортгемптон).

Для орк.: 1-я симфония (1927); Концерт для скр. с орк. (1935); 2-я симфония (1946); Концерт для фп. с орк. (1956); 3-я симфония (1957); 4-я симфония (1958); Дивертисмент (1960); 5-я симфония (1964); 6-я симфония (1966); 7-я симфония (1967); 8-я симфония (1968); Рапсодия (1970); Концерт для скр. и влч. с орк. (1971); Концертино для кам. орк. (1972); 9-я симфония (1978); Концерт для орк. (1981).

Вок. муз.: On the Beach at Fontana, гол. и фп., сл. Дж. Джойса (1930); Turn, O Libertad, хор и фп. в 4 руки, сл. У. Уитмена (1944); «Идиллия Феокрита» (Idyll of Theocritus), сопр. и орк., сл. Феокрита в англ. пер. (1954); Месса для унисонного хора (1955); Псалом 140, сопр. и орг. (1963); «Когда во дворе перед домом цвела этой весною сирень» (When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd), кантата для сопр., м.-сопр., бар., хора и орк., сл. Уитмена (1964—70); 3 хора на библ. тексты, хор и орк. (1971—72).

Для фп.: 1-я соната (1930); 4 детские пьесы (1935—39); «Страницы из дневника» (Pages from a Diary, 1939); 2-я соната (1946); 3-я соната (1965); 5 пьес (1975); Вальс (1978).

Для орг.: 3 хоральные прелюдии (1924—26); Хорал (1938).

Др. инстр. муз.: 1-й стр. квартет (1936); Дуэт для скр. и фп. (1942); 2-й стр. квартет (1951); Соната для скр. соло (1953); Стр. квинтет (1958); 6 пьес для влч. соло (1966); Каноны (памяти Стравинского), стр. квартет (1971); Дуэт для скр. (1978); неопубл. произв.

Учебники, кн., ст. по муз. эстетике и теории, части[ч]раны в: E. T. Cone, ed. Roger Sessions on Music: Collected (Princeton, 1979).

Лит.: A. Olmstead. Conversations with Roger Sessions (1987); A. Olmstead. The Correspondence of Roger Sessio[ns] ton, 1992).

Сибелиус (Sibelius), Ян (собств. Юхан) (Кристиан[Ю]ус) (8.12.1865, Хямеэнлинна, — 20.9.1957, Ярв[ен]Финский композитор. Начал учиться музыке (иг[ре] скрипке) в 15 лет, его первые надежно датиро[ван]композиции относятся к 1883. В 1885 поступил на [ис]дический факультет Хельсинкского университе[та] Хельсинкский музыкальный институт. С 1886 его [пе]гогом композиции был основатель института М[.] Вегелиус (Wegelius, 1846—1906) — композитор и [пе]тик с солидной немецкой выучкой. Ранние ко[м]торские опыты С. удостоились поощрения *Бузони*[ро]лодого, но уже авторитетного институтского препо[да]теля фп. В 1889—90 С. совершенствовался по ко[м]ции в Берлине, а в 1890—91 — в Вене, где увлекся [му]кой Брукнера (тяжеловесная монументальность [не]торых крупных оркестровых опусов С. и его скло[нн]к длительным тремоло струнных и к неторопли[вы]намическим нарастаниям, возможно, явились о[тд]ным следствием этого увлечения) и национальны[м] ским эпосом «Калевала» (родным языком С. был[а] ский, мир финского языка и финской поэзии отк[ро]для него сравнительно поздно). По-видимому, и[м]тогда сложилось самосознание С. как национа[ль]художника; признавая за архаическими фи[нс]фольклорными напевами качества, ограничива[ю]возможности их симфонического развития (узост[ь] пазона, монотонность), он тем не менее был уб[ед]что на их основе может быть создана новая само[бы]музыкальная культура.

Вскоре по возвращении на родину С. заверш[ил] первый значительный опус — пятичастную хо[ро]симфонию «Куллерво» (имя одного из героев «К[а]лы») — и поступил преподавателем теории и скр[ип]Хельсинкский музыкальный институт, где прор[а]недолго: благодаря субсидии, выделенной фи[нс]правительством в 1897, он смог оставить педаго[ги]скую деятельность и всецело посвятить себя ко[м]ции. В течение десятилетия 1892—1902 С. посте[пе]освобождался от австро-немецких и русских (Бо[ро]Чайковский) влияний и вырабатывал индивидуа[ль]стиль. После «Куллерво» вехами на этом пути я[в]первая редакция симфонической поэмы «Сага», [по]стная жанровая сюита «Карелия» (обращение С. [к] рельской тематике имело особый смысл, ибо пат[ри]чески настроенные финны воспринимали Карел[ию] регион, где народная культура сохранилась в своей возданной самобытности, не затронутой шведск[им] другими посторонними воздействиями), цикл [из] рех симфонических легенд о другом герое «Кале[вал]Лемминкяйнене (непреходящей популярностью [по]зуется «Туонельский лебедь» — шедевр по-импр[ес]нистски утонченной оркестровки и спонтанной

ности тематического развертывания), гимническая стровая поэма «Финляндия» и первые две симфо- С этого времени в языке С. утверждаются элемен- *дальности*, придающие его музыке легко узнавае- «нордический» колорит; характерны преобладаю- в финском фольклоре дорийский лад и натураль- минор. Обычный для С. прием использования ировок типа мордентов и группетто в составе мно- тем, по-видимому, также укоренен в структуре ар- ских напевов. С. избегает цитировать подлинные лорные мелодии и весьма свободно обращается жившимися в XIX в. приемами организации круп- формы. Для его масштабных партитур (симфоний особенно типичен прием неспешного развития ичной тематической идеи на фоне остинатной рации и/или органного пункта; когда развитие ывает себя, наступает резкий сдвиг в иную тема- скую сферу, сопровождающийся радикальной сме- мбра, динамики, фактуры. Крупная форма, т. о., тся из массивных блоков, обычно без специаль- аботы о поддержании внутренних связей между и об архитектонической стройности целого. В со- ки с модальным колоритом тем это должно было водить впечатление некоторой «варварской» не- жести и импульсивности, к чему С. осознанно лся. Вершиной этого периода творчества С. яви- четырехчастная 2-я симфония со скорбной мед- частью и с громогласным торжественным фина- воспринятая многими современниками как своего финская «Героическая».

овременно с симфониями и большими програм- ми оркестровыми опусами С. сочинял партитуры его масштаба и облегченного характера (в т. ч. адные, среди которых выделяется музыка к пьесе а Ярнефельта [Järnefelt] «Смерть» с неувядающим тным вальсом»), салонные романсы, скрипичные тепианные пьесы; эта «побочная» линия компози- ой деятельности С. продолжала развиваться до его творческой жизни. Промежуточное положе- между «серьезной» и относительно «легкой» (точ- между причудливой «нордической» и более ком- бельной «общеевропейской») манерами С. за- т знаменитый Скрипичный концерт, в котором ое, местами подчеркнуто тяжеловесное оркестро- письмо С. удачно дополняется блестящей экстра- ой виртуозностью сольной партии. Начиная с 1904 и работал преимущественно в Ярвенпяа, где им приобретено имение Айнола (названо так в честь С. Айно, урожд. Ярнефельт, сестры драматурга). ход из большого города на лоно природы означал С, приобщение к первозданным источникам нацио- ого гения; свою музыку он отныне неоднократно ивал с прозрачной родниковой водой, противо- ляя ее «коктейлю» прочей современной музыки. фонической фантазией «Дочь Севера» С. продол- ряд затейливых по форме, насыщенных острыми растами и сдвигами опусов, навеянных «Калева- . Но уже в написанной год спустя трехчастной 3-й фонии он обнаружил стремление к «классической» обственному определению С.) связности мотивной ты и логически оправданной сжатости формы. Как образец «классицистского» подхода эта партитура занимает среди симфоний С. скорее изолированное положение, выделяясь композиционной стройностью и преобладанием энергичного мажора, оттеняемого мягкой меланхолией средней части.

В 1908 С. перенес операцию по удалению опухоли гортани (следствие неумеренной тяги к алкоголю и табаку), после чего ему пришлось на несколько лет отказаться от привычных удовольствий. За это время С. создал ряд произведений, весьма выразительно воплотивших мрачную, смятенную сторону его личности. Таковы симфоническая поэма «Ночная скачка и восход солнца», струнный квартет «Интимные голоса» и особенно четырехчастная 4-я симфония с ее резкими диссонансами, навязчивыми тритонами, непривычно экономной фактурой и нарочитой непоследовательностью изложения: темы по большей части кратки и не получают развития, фразы то и дело как бы прерываются на полуслове. В некоторых партитурах того же периода, прежде всего в живописных оркестровых фресках «Дриады» и «Океаниды», С. возвращается к изысканному импрессионистскому письму, напоминающему о «Туонельском лебеде». В свою очередь, 5-я симфония С. (в первой редакции четырехчастная, в окончательной — трехчастная, с «совмещенными» начальным Moderato и скерцо) ассоциируется со 2-й симфонией своими эпическими масштабами и помпезно-триумфальным заключением. В 5-й симфонии С. достиг нового уровня виртуозности в технике непрерывных тематических преобразований; практически весь тематизм симфонии выводится из ограниченного набора исходных мотивов, используемых по ходу произведения вновь и вновь в различных вариантах и сочетаниях. Та же техника, доведенная до весьма высокой степени изощренности, преобладает в трех последних крупных симфонических опусах С. — редко исполняемой четырехчастной 6-й симфонии, одночастной, выдержанной преимущественно в медленных темпах 7-й симфонии и симфонической поэме «Тапиола», рисующей сумрачный северный пейзаж (названа по имени Тапио — лесного бога финской мифологии). В этих партитурах усугубляется свойство, присущее также многим более ранним произведениям С., — сочетание систематической и целеустремленной разработки мелких тематических элементов (многочисленные секвенции, сопоставление и комбинирование вариантов, трансформация количественных накоплений в качественно новый материал) и известной размытости, «несобранности» формы в целом. «Тапиола», созданная в год 61-летия С., стала его последней завершенной крупной работой. За последние 30 лет жизни он опубликовал лишь несколько мелких пьес (в т. ч. масонских хоров) и, возможно, сочинил 8-ю симфонию, которую затем уничтожил. До 1926 продолжал гастролировать как дирижер, исполняя собственную музыку; с 1931 практически безвыездно жил в Айноле.

Репутация С. на его родине незыблема: он был и остается самым знаменитым финном в истории, лицом финской культуры. Вопрос о месте С. в мировом музыкально-историческом контексте не поддается столь же однозначному решению. Европа за пределами Российской империи впервые познакомилась со зрелым творчест-

вом С. в 1900, когда он и его друг, ведущий финский дирижер Роберт Каянус (Kajanus, 1856—1933), вместе с Хельсинкским ФО совершили большое турне по странам Скандинавии, Германии, Нидерландам и Франции. Тогда музыка С. была воспринята в целом позитивно, но с оттенком снисходительности — не столько как новое серьезное слово в искусстве, сколько как некий не вполне «цивилизованный» продукт, происходящий из глухой российской колонии. Со временем в Германии и во Франции — странах, где модернистские веяния были особенно сильны, — возобладало отношение к С. как к малоинтересному традиционалисту-провинциалу. С другой стороны, С. стал весьма популярен в странах английского языка, где его творчество пропагандировали не только ведущие дирижеры, в т. ч. *Дмрош, Тосканини, Вуд, Кусевицкий, Бичем, Стоковский* (сам С. охотно концертировал в Англии, а в 1914 совершил большое турне по США), но и влиятельные консервативные критики, в т. ч. британцы Эрнест Ньюмен (Newman, 1868—1959) и *Ламберт* и американец Олин Даунс (Downes, 1886—1955), видевшие в С. жизнеспособную альтернативу модернизму, но упустившие из виду неклассическую, далеко не консервативную составляющую его искусства. Для идеологов *Новой венской школы* и послевоенного *авангарда* (*Адорно, Лейбовица* и др.) С. был постоянным объектом нападок, но с наступлением моды на *неоромантизм* его влияние возросло. Так или иначе, музыка С. ныне звучит и записывается чаще музыки большинства его современников.

Симфонии: № 1 соч. 39 e (1899, 2/1900); № 2 соч. 43 D (1902); № 3 соч. 52 C (1907); № 4 соч. 63 a (1911); № 5 соч. 82 Es (1915, окончат. ред. 1919); № 6 соч. 104 d (1923); № 7 соч. 105 C (1924).

Муз. к спект., в т. ч. к историческим живым картинам (1893, материал использован в орк. произв. «Карелия»), к пьесе А. Пауля «Король Кристиан II» (Kung Kristian II), соч. 27 (1898), к пьесе А. Ярнефельта «Смерть» (Kuolema, включает «Грустный вальс» [Valse triste, 1903—04] соч. 44/1, «Канцонетту» [Canzonetta] соч. 62a и «Романтический вальс» [Valse romantique] соч. 62b [1911]), к пьесе М. Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда» в швед. пер. (Pelléas och Mélisande), соч. 46 (1905), к пьесе Я. Прокопé «Валтасаров пир» (Belsazars gästabud), соч. 51 (1906), к пьесе А. Стриндберга «Белая, как лебедь» (Svanevit), соч. 54 (1908), к трагич. пантомиме Р. Кнудсена «Скарамуш» (Scaramouche), соч. 71 (1913), к драме Шекспира «Буря» в швед. пер. (Stormen), соч. 109 (1925).

Др. произв. для орк.: Увертюра E (1891); «Балетная сцена» (Scène de ballet, 1891); «Сага» (En saga) соч. 9 (1892, 2/1902); «Карелия» (Karelia), увертюра соч. 10 и сюита соч. 11 (1893); «Лесная нимфа» (Skogsrået), симф. поэма (баллада) соч. 15 (1895); «Весенняя песня» (Vårsång), симф. поэма соч. 16 (1894—95, окончат. ред. 1902); «Лемминкяйнен-сюита» (Lemminkäissarja), 4 легенды соч. 22: «Лемминкяйнен и островные девы» (Lemminkäinen ja saaren neidot, 1895, окончат. ред. 1939), «Туонельский лебедь» (Tuonelan joutsen, 1895, окончат. ред. 1900), «Лемминкяйнен в Туонеле» (Lemminkäinen Tuonelassa, 1893, окончат. ред. 1939) и «Возвращение Лемминкяйнена» (Lemminkäinen palaa kotitienoille, 1895, окончат. ред. 1900); «Коронационный марш» (Krönungsmarsch, 1896); «Исторические сцены-1» (Scènes historiques I), сюита соч. 25 (1899—1911); «Финляндия» (Finlandia) соч. 26 (1899—1900); Увертюра a (1902); Скр. концерт соч. 47 d (1903, 2/1905); «Кассация» (Cassazione) соч. 6 (1904); Романс соч. 42 C, стр. (1904); «Танцева… интермецио» (Tanssi-intermezzo) соч. 45/2 (1904—07); «Ш… (Cortège, 1905); «Дочь Севера» («Дочь Похьёлы», Poh… tär), симф. фантазия соч. 49 (1906); «Пан и Эхо» (Pan och… танц. интермецио соч. 53a (1906); «Ночная скачка … солнца» (Öinen ratsastus ja auringonnousu), симф. поэ… (1908); In memoriam, траурный марш соч. 59 (1909); «… (Dryadi), симф. поэма соч. 45/1 (1910); «Историче… ны-2» (Scènes historiques II), сюита соч. 66 (1912); 2 с… для скр. с орк. соч. 69, d и G (1912—13); «Бард» (Barde… поэма соч. 64 (1913, 2/1914); «Океаниды» (Aallottare… поэма соч. 73 (1914); 2 пьесы для скр. или влч. с орк. … Lactare anima mea (1914), Ab imo pectore (1915); 2 юморе… скр. с орк. соч. 87, d и D (1917); 4 юморески для скр… соч. 89, g, g, Es и g (1917); «Академический марш» (Pr… marssi, 1919); «Былое (пасторальная сцена)» (Autrefo… pastorale]) соч. 96b, с 2 сопр. ad lib. (1919); «Маленьк… (Suite mignonne) для 2 фл. и стр. соч. 98a (1921); «Х… стическая сюита» (Suite caractéristique) для арфы и стр… (1922); «Сельская сюита» (Suite champêtre) для стр. … (1923); «Романтическая пьеса» (Morceau romantique… «Тапиола» (Tapiola), симф. поэма соч. 112 (1926); С… скр. с орк. соч. 117, неоконч. (1929); сюиты из муз. д… обр. собств. пьес.

Хор. муз.: «Куллерво» (Kullervo), симфония для со… муж. хора и орк. соч. 7, сл. из эпоса «Калевала» (1892); … хождение огня» (Tulen synty) для бар., муж. хора и орк… сл. оттуда же (1902); «Пленная королева» (Vapautettu… tar), кантата для хора и орк. соч. 48, сл. П. Каянде… «Песня Вейнё» (Väinön virsi), кантата для хора и орк. … сл. из «Калевалы» (1926); др. кантаты, в т. ч. к разл. … вам; хоры a cappella и в сопров. орк., орг. и фп. (всего … т. ч. цикл пьес для масонских ритуалов соч. 113, сл. … Гёте, Конфуция и др. (1927—48).

Др. вок. муз.: «Дева в башне» (Jungfrun i tornet), … опера, либр. Р. Херцберга (1896); «Дочь природы» (L… симф. поэма для сопр. с орк. соч. 70, сл. из эпоса «К… (1913); 3 др. произв. для гол. с орк.; ок. 90 песен для го… осн. на шведские сл.; мелодекламации.

Для кам. анс.: ранние произв. разл. жанров для 2-… (1881[?]—99); стр. квартет Voces intimae («Интимные … соч. 56 d (1909); ок. 30 пьес для скр. и фп. (1915—29); С… для скр. и фп. соч. 80 F (1915); Andante festivo для стр. … (1922).

Для фп.: ок. 130 пьес (1893—1929); Соната соч. 12 … 3 сонатины соч. 67 (1912); обр. собств. орк. произв. и н…

Для орг.: 2 пьесы соч. 111 (1925, 1931).

Лит.: Р. Александрова, Е. Бронфин, Ян Сибел… жизни и творчества (М., 1963); E. Tawaststjerna, Jea… (Helsinki, 1965—88, сокр. рус. пер.: Э. Тавастшерна: … лиус. Часть 1 [М., 1981]); H. Ottaway, Sibelius (Lon… B. James, The Music of Jean Sibelius (Rutherford, … E. Brüll, Jean Sibelius (Leipzig, 1986); D. Burnett-Jam… (London, 1989); R. Layton, Sibelius (New York, 1993); … ed. Jean Sibelius Conference I: Helsinki 1990 (Helsin… G. D. Goss, ed, The Sibelius Companion (Westport, C… T. L. Jackson, V. Murtomäki, eds, Sibelius Studies (C… 2001); A. Barnett, Sibelius (New Haven, 2007).

Сигер (Seeger). Семья американских музыкантов… (Луис) С. (14.12.1886, Мехико, — 7.2.1979, Бри…

-ектикут) — музыковед. Учился в Гарварде, совер-
-ствовался в Европе; работал оперным дирижером в
(1910—11). В 1912—19 преподавал в Калифор-
ском университете, Беркли, где основал факультет
зыки, а в 1916 ввел первый американский курс музы-
ведения. Затем преподавал в нью-йоркском Институ-
музыкального искусства (1921—33) и Новой школе
кальных исследований (1931—35); здесь С. вместе со
ем учеником *Кауэллом* учредил первый в США курс
-музыкознания. Участвовал в создании ряда музы-
ных организаций и союзов, выступал как музыкаль-
критик (преимущественно в левых газетах), под-
живая творчество композиторов «ультрамодернист-
ского», экспериментального направления (к их числу
-надлежала и его жена Рут Кроуфорд-С., см. ниже). В
-е 1930-х увлекся «популистской» идеологией. В 1935
-л в Вашингтон, где до 1953 служил в гос. учреж-
За это время под руководством С. была осуще-
-на большая работа по пополнению и обработке ар-
американской народной музыки, создателем кото-
был выдающийся этномузыковед Джон Ломакс
-ах, 1875—1948). Позднее С. преподавал в Институ-
этномузыкознания Калифорнийского университета
с-Анджелесе (1960—70), читал лекции в Гарварде (с
-других университетах США. Основная сфера ис-
-ваний С. — общее этномузыкознание. Своими
-ами он существенно обогатил теоретическую и фи-
-фскую базу этой науки. Трактуя музыку как важ-
-ший источник данных по социальной истории, С.
-л особое внимание проблеме адекватного понима-
фольклора и несвропейских музыкальных культур.

Осн. работы собраны в: Studies in Musicology, 1935—75 (Ber-
1977); Studies in Musicology II, 1929—1979 (Berkeley, 1994).

Лит.: A. M. Pescatello. Charles Seeger: a Life in American Music
Pittsburgh, 1992).

Его вторая жена Рут (Портер) Кроуфорд-С. (Кро-
-С., Crawford-Seeger) (3.7.1901, Ист-Ливерпул,
-но, — 18.11.1953, Чиви Чейс, Мэриленд) — компо-
-тор. Училась в Чикаго, Нью-Йорке (у Чарлза С.), Бер-
-не и Париже. Автор немногочисленных, преимуще-
-ственно камерно-вокальных, фортепианных и камер-
-инструментальных произведений, в т. ч. сочинен-
-с использованием оригинальной числовой методи-
(предвосхитила *сериализм*). Ее наиболее значитель-
-и известная партитура — четырехчастный струнный
-тет «1931»; его 3-я часть (Andante) исполняется и
-отдельная пьеса в обработке для струнного оркестра.
-е замужества (1932) почти не сочиняла, сосредото-
-лась на деятельности по сбору и пропаганде амери-
-ого музыкального фольклора; вместе с Чарлзом С.,
-Ломаксом и его сыном Аланом Ломаксом (1915—
-записала и обработала сотни народных песен.

Лит.: J. Straus. The Music of Ruth Crawford Seeger (Cambridge,

-терес Чарлза С. к американской народной музыке
-ледовали его дети, композиторы, поэты и исполни-
собственных песен Пит(ер) С. (р. 1919), Майкл С.
933) и Пегги С. (р. 1935). Самый популярный из
Пит С., опубликовал руководства по игре на банд-
-гитаре, а также ряд сборников американских фолькл-
-песен и баллад.

Си́гети (Szigeti), Йожеф (или Жозеф) (5.9.1892, Будапешт, — 19.2.1973, Люцерн). Венгерский и американский скрипач. Учился в Будапештской академии музыки у Енё Хубаи (Hubay, 1858—1937). В 1905 дебютировал в Берлине. На творческое становление С. существенно повлиял *Бузони*, с которым он выступал в сонатном дуэте. В 1917—24 вел классы исполнительского мастерства в Женевской консерватории. С середины 1920-х до конца 1930-х концертировал по всему миру, в 1940 эмигрировал в США, после войны возобновил поездки в Европу, в 1960 обосновался в Швейцарии. Свой последний концерт дал в 1963. Репертуар С. был универсален, его интерпретации Баха, концертов Бетховена (с *Вальтером*), Мендельсона и Брамса (с *Бичемом*), сонат Моцарта (в т. ч. со *Шнабелем* и *Сэллом* за фп.) и Бетховена (с *Аррау*, а также «Крейцеровой сонаты» с *Бартоком* за фп., 1940) увековечены в широко известных записях, но в истории он остался прежде всего как приверженец новой музыки. Ему посвящены одна из пьес соч. 35 *Прокофьева*, одна из сольных сонат соч. 27 *Изаи* (написанных под впечатлением от исполнения С. сольных сонат и партит Баха) и 1-я скрипичная рапсодия Бартока; он активно пропагандировал музыку этих композиторов, а также *Русселя*, *Равеля*, *Блоха* (первым сыграл его Скрипичный концерт, 1938), *Стравинского*, *Берга*, *Мартена*, *Мийо* и др. Игра С. могла быть технически неровной и несколько нервозной, его тон — не особенно красивым, однако его яркая артистическая индивидуальность и эмоциональная увлеченность неизменно производили сильное впечатление. Характерный образец вдохновенного и импульсивного искусства С. — Концерт Берга в «живой» записи 1945 года п/у *Митропулоса*. После ухода с концертной эстрады С. написал ряд трудов по вопросам скрипичной техники и интерпретации.

Соч. Воспоминания. Заметки скрипача (М., 1969).

Сидельников, Николай Николаевич (5.6.1930, Тверь, — 21.6.1992, Москва). Русский советский композитор. Учился в Московской консерватории, в т. ч. у *Шебалина*, Евгения Месснера (1897—1967) и *Шапорина*, там же преподавал (с 1981 профессор композиции); среди учеников — Эдуард Артемьев (р. 1937), Вячеслав Артемов (р. 1940), *Мартынов*, Дмитрий Смирнов (р. 1948), *Тарнопольский*, композитор и пианист Иван Соколов (р. 1960). Одним из важнейших стилистических прототипов своей музыки сам С. считал творчество *Стравинского* русского периода. «Истинно русское» начало у С. проявляется в его приверженности к русской архаике и фольклору, которые С., вслед за Стравинским, трактует в отстраненном, преимущественно аналитическом, часто несколько ироническом ключе, подчеркивая необычный, причудливый колорит, обостряя ритмы и контрасты (характерны девятичастный концерт для камерного оркестра «Русские сказки», кантата на народные слова «Сокровенны разговоры» и вокальный цикл на стихи Хлебникова «В стране осок и незабудок»), в его специфическом чувстве гротескного юмора (с этой точки зрения, по-видимому, особенно показательна оперная дилогия «Чертогон» по одноименному рассказу Лескова), в аскетической фактуре его поздних духовных композиций. Зрелые инструментальные опусы С. обычно наде-

лены программной подоплекой. Так, трехчастная симфония для 8 инструменталистов «Дуэли» («Соотношение неопределенностей», «Борьба гармонии и хаоса», «Поединок закономерности и случая») представляет собой опыт музыкальной интерпретации некоторых современных идей из области естественных наук (с точки зрения языка это самая радикальная работа С., сочетающая элементы инструментального театра в духе *Кагеля, додекафонии*, стохастической музыки |*Ксенакис*| и *сонористики*), а огромный по объему, насыщенный событиями неоромантический «роман-симфония» для фп. соло «Лабиринты» — опыт воплощения античного мифа о Тесее, Ариадне и Минотавре. Музыка хоровых циклов С. «Романсеро о любви и смерти» (стихи Гарсиа Лорки) и «Сычуаньские элегии» (2 тетради, стихи Ду Фу) деликатно «подцвечена» испанскими и китайскими мотивами. Некоторые значительные произведения С. никогда не исполнялись или звучали считанное число раз.

Осн. произв.: «Поднявший меч», оратория на тексты рус. летописей (1957, 2/1961); симфония «По прочтении „Диалектики природы" Ф. Энгельса», хор, орг., 2 фп. и орк. (1968); «Русские сказки», концерт для 12 солистов (1968); симфония «Мятежный мир поэта», бар. и инстр. анс. (1971); конц. симфония «Дуэли», 4 уд., влч., кб. и 2 фп. (1974); «Сокровенны разговоры», кантата, хор и уд., сл. нар. (1975); «Славянский триптих», соната для скр. и фп. (1975); «Смерть поэта», оратория, сл. Лермонтова (1976); «Романсеро о любви и смерти», хор с фп., гит., бас-гит. и уд. (1976); «Степан Разин», балет (1977); «В стране осок и незабудок», вок. цикл, 2 сопр., м.-сопр., тен. и фп., сл. Хлебникова (1978); «Сычуаньские элегии», тетрадь 1 («Мысли о самом себе»), хор, фл., арфа и вибр., сл. Ду Фу (1980); «Чертогон», оперная дилогия по Лескову: «Загул» и «Похмелье» (1978—81, пост. 2007, Пермь); «Сычуаньские элегии», тетрадь 2 («Мысли, обращенные к другу»), хор, солисты, фл.-пикк., арфа, вибр. и уд., сл. Ду Фу (1984); «Бег», опера по Булгакову (1984), Литургия св. Иоанна Златоуста (1988); «Симфония о погибели Земли Русской», орк. (1989); Пассакалья, орг. (1989); America! — It's My Love, 13 этюдов для фп. (1990); Духовный концерт, хор (1990); «Псалмы», духовная кантата, хор и 2 фл. (1991); «Лабиринты», роман-симфония в 5 фресках для фп. по мотивам мифов о Тесее (1992); муз. для детей; киномузыка.

Лит.: Г. Григорьева. Николай Сидельников (М., 1986); Г. Григорьева. Истинно русский композитор: о музыке Н. Сидельникова // Музыка из бывшего СССР, 2 (М., 1996); Т. Эсаулова. Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова (М., 2007).

Сильвестров, Валентин Васильевич (р. 30.9.1937, Киев). Украинский композитор. Учился в Киевской консерватории у *Лятошинского* (1958—64). Ок. 1961 (одним из первых в СССР) освоил *серийную технику*, позднее и другие приемы из арсенала западного *авангарда*, в т. ч. *пуантилизм, сонористику* и *алеаторику*. К середине 1960-х был уже одной из самых заметных фигур молодого советского авангарда. Имя С. стало известно за рубежом, его «Мистерию» для альтовой флейты и 6 групп ударных исполняли *Гаццеллони* и ансамбль *Страсбургские ударные*, а за масштабную 3-ю симфонию («Эсхатофония»), прозвучавшую в *Дармштадте* п/у *Мадерны*, он был удостоен американской премии им. *Кусевицкого* (1967), и некоторые другие показанные на Западе парт молодого С. скорректировали широко распрост ное представление о «нонконформистской» му СССР как об эпигонском варианте западного ав да: С. предстает в них не послушным учеником ев ских мэтров, а оригинальным мастером изыск ших звукосочетаний, деликатных переходов и ар тонически стройных форм, мыслящим в серьезн этических и философских категориях. Независи зиция С. вызывала раздражение у официальных и в конце 1960-х он был на некоторое время иск из Союза композиторов Украины.

На рубеже 1960—70-х С. решился оставить «ав ное гетто» (для этого короткого переходного п характерны «Драма» для фп., скрипки и виолон «Медитация» для виолончели и камерного оркес вскоре естественным образом пришел к глубоко му варианту *неоромантизма*, который он сам и «слабым стилем». С середины 1970-х в его муз первый план выходят простые тональные гар проникновенные, ностальгические тихие звучан тами они оттеняются вторжениями современно гичного, диссонантного («сильного») стиля. «С стиль» означает для С. возвращение к чистым и источникам искусства, что в современных ус предполагает элемент нерешительности и нер вполне допускает определенную дозу *китча* (о своих произведений для фп. С. прямо назвал «Ки зыкой»). Отсюда — присущая С. своеобразная ность в обращении с мелодическими идеями, ко часто выразительны и красивы, но, как правило, лишь намеком, без полноценного развития. С. васт современного композитора с Орфеем и ви цель в воссоединении природного и культурного, веческого и вселенского начал; символами пр космоса у него часто выступают шорохи и дуно получаемые при игре за подставкой на струнны звучном вдувании воздуха в валторны и т. п. От ту листического прошлого сохраняется такая черта С., как чрезвычайно высокая степень детализа личных параметров музыкальной ткани (артику фактуры, ритма). Самосознание С. как художник рящего на закате истории, в эпоху «конца музы разилось в заглавиях ряда его партитур. Так, чет опуса начала 1980-х именуются «Постлюдиями», пичная соната 1990 года озаглавлена «Постскри монументальная 5-я симфония в одном из авт комментариев названа «Постсимфонией». Пос судя по авторскому пояснению, задумана как огр медленная, постепенно затихающая, но до самог ца полная интенсивной внутренней жизни «ко всей истории симфонического жанра. Разные от того же духовного состояния запечатлены и в произведениях С., созданных с середины 1970-х лу наиболее значительных, помимо 5-й симфони надлежат 1-й струнный квартет, собрания камер кальной лирики «Простые песни», «Тихие песни пени», 4-я симфония, сольная камерная кантата ная музыка», вокальная симфония Exegi monum симфония для скрипки и оркестра «Посвящени

dmung, написана для *Кремера*), симфония для фп. и ...стра «Метамузыка», 6-я симфония, хоровой «Дип... », «Реквием для Ларисы». «Слабый» стиль С., своеобразно выразивший духовную ситуацию конца столе..., принадлежит, вопреки своему наименованию, к са... крупным, значительным и оригинальным явлени... новой музыки. Стиль собственных поздних «неоро... тических» миниатюр С. определяет как «багатель...».

Орк. муз.: 1-я симфония (1963, 2/1974); «Классическая ...юра» (1964); «Монодия», фп. и орк. (1965); «Спектры», ...фония для кам. орк. (1965); 2-я симфония, фл., уд., фп. и ... (1965); 3-я симфония «Эсхатофония» (1966); «Поэма па... Б. Лятошинского» (1968); «Медитация», симфония для ... и кам. орк. (1972); 4-я симфония, медн. дух. и стр. (1976); ...енада, стр. (1978, 2/2004); 5-я симфония (1982); Интермец... кам. орк. (1983); «Постлюдия», симф. поэма, фп. и орк. ...4); «Посвящение», симфония для скр. и орк. (1991); «Ме...узыка», симфония для фп. и орк. (1992); 6-я симфония ...5); «Вестник 1996», синт. или фп. и стр., ред. произв. для ... (1997, включен в «Реквием для Ларисы»); «Эпитафия», фп. ... (1999); «Гимн-2001», стр. (2001); «Два диалога с после...ем» (по Шуберту и Вагнеру), фп. и стр. (2002); «Тихая му...», 3 пьесы, стр. (2002); «Метавальс», симф. поэма (2003); ...альная серенада», стр. (2003); 7-я симфония (2003); ...енты воспоминаний», фп. и стр. орк. (2003); «Музыка в ...ою ночь», фп. и стр. (2004).

...муз.: 2 романса, гол. с фп., сл. Блока (1961); Кантата, ... и кам. орк., сл. Тютчева и Блока (1973); «Тихие песни», ...сни, гол. с фп., сл. разных поэтов (1974—77); «Простые ...», 6 песен, гол. с фп., сл. Пушкина, Мандельштама и ... (1974—81); «Старинная баллада», бар. с фп., сл. А. Бело... (1977); Кантата, хор a cappella, сл. Т. Шевченко (1977); «Лес...узыка», сопр., влт. и фп., сл. Г. Айги (1978); «Осенняя се...ада», сопр. и кам. орк., сл. анон. (1980, 2/2000); «Ступени», ...есен, гол. с фп., сл. разных поэтов (1980—82); «Постлюдия ...Н», сопр., скр., влч. и фп. (1981); 4 песни, бар. с фп., сл. ...ельштама (1982); «Ноктюрн», сопр. с фп., сл. В. Курин... (1982); «Ода соловью», сопр., фп. и кам. орк., сл. Дж. Кит...рус. пер. (1983); Exegi monumentum, симфония для бар. и ..., сл. Пушкина (1987); «Диптих», хор a cappella, сл. молитвы ...е наш» и «Завещания» Шевченко (1995); «Элегия», хор ...ppella, сл. Шевченко (1996); «Река времен», гол. с фп., сл. ...ержавина (1999); «Утренняя песня», гол. с фп., сл. С. (2000); ...ием для Ларисы», солисты, хор и орк., текст католич. Ре... и сл. Шевченко (2000); «Моменты поэзии и музыки», ..., фп. и стр. орк. (2003); др. миниатюры.

Фп. муз.: «Наивная музыка» (1954, 2/1993); Musica lontana ...ленная музыка», 1956, 2/1993); Интермеццо (1956, ...0); Ноктюрн (1957, 2/2000); Багатели (1958, 2/2000); Со...на (1960, 2/1965); 5 пьес (1961); «Триада», 3 пьесы: «Зна... «Серенада», «Музыка серебристых тонов» (1962); «Клас...ская соната» (1963); «Элегия» (1967); 1-я соната (1972, ...999); «Детская музыка», 2 сб. по 7 пьес (1973); «Музыка в ...нном стиле» (1973); 2-я соната (1975, 2/1999); «Ностальг... (1976); «Китч-музыка» (1977); 3-я соната (1979, 2/1999); ...стник 1996» (1997); «Устная музыка», 4 пьесы (1998—99); ...ьесы.

Др. инстр. муз.: Фп. квинтет (1961); Quartetto piccolo, стр. ...тет (1961); Трио для фл., трубы и чел. (1962); «Мистерия», ... фл. и уд. (6 исполн.) (1964); «Проекции на клавесин, виб...рафон и колокола» (1965); «Гимн», 4 фл., 4 трубы, фп., чел., арфа, колокола, 6 скр. и 6 влч. (1967); «Драма», фп., скр. и влч. (1970—71, состоит из сонаты для скр. и фп., сонаты для влч. и фп. и трио); 1-й стр. квартет (1974); «Постлюдия», скр. (1981); «Постлюдия», влч. и фп. (1982); Соната для влч. и фп. (1983); 2-й стр. квартет (1988); «Постскриптум», соната для скр. и фп. (1991); Misterioso, клар. и фп. (1 исполн.) (1996); «Эпитафия», альт и фп. (1999); «Элегия», влч. и 2 тамтама (1999); «Мгновения тишины и печали...», влч. (2002); 3 пьесы для 2 влч. (2002); 5 серенад для 2 влч. (2002); др. пьесы.

Др. произв.: «Орфей», вечная мелодия для синт. (1998).

Лит.: С. Павлишин. Валентин Сильвестров (Киев, 1989); С. Савенко. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова // Музыка из бывшего СССР, 1 (М., 1994); В. Сильвестров. Музыка — это пение мира о самом себе... Беседы, статьи, письма, сост. М. Нестьева (Киев, 2004).

Симионато (Simionato), Джульетта (р. 12.5.1910, Форли). Итальянская певица (меццо-сопрано). Карьера С. была связана преимущественно с театром *Ла Скала*, где она дебютировала в 1936; после войны пела также в Великобритании, США, Зальцбурге и др. Оставила сцену в 1966. Помимо голоса богатого, насыщенного тембра, с глубоким грудным регистром, обладала виртуозной колоратурной техникой, позволявшей ей уверенно чувствовать себя в партиях россиниевских героинь (Розина, Золушка, Изабелла из «Итальянки в Алжире»), с успехом пела комическую партию г-жи Куикли из «Фальстафа», но более сильное впечатление производила в ролях серьезного плана — таких, как Орфей в «Орфее и Эвридике», Джейн Сеймур в «Анне Болейн» и Леонора в «Фаворитке» Доницетти, Ромео в «Капулети и Монтекки» Беллини, Адальджиза, Миньон, Азучена, Ульрика, Эболи, Амнерис, Кармен, Шарлотта. Голос С. звучит в многочисленных студийных и «пиратских» оперных записях; среди наиболее примечательных — «Кармен», «Дон Карлос», «Орфей и Эвридика», «Аида» и «Трубадур» п/у *Караяна* (1954—62).

Симоно́ (Simoneau), Леопольд (3.5.1916, Квебек, — 24.8.2006, Виктория, Британская Колумбия). Канадский певец (тенор). Учился в Монреале и Нью-Йорке, затем переехал в Париж, в 1949 дебютировал в *Опера-комик* и *Парижской опере*. В 1950—60-х с успехом исполнял моцартовские и глюковские партии на ведущих сценах Европы и Америки, покоряя публику мягким элегическим тоном и утонченной музыкальностью. Среди других ролей С. — Надир в «Искателях жемчуга», Хозе, Том в *«Похождениях повесы»*. Оставил сцену в 1970, позднее возглавлял оперные труппы в Канаде, преподавал. Лучшие работы С. — глюковский Орфей, Бельмонте, Дон Оттавио, Феррандо, Тамино — увековечены в записях п/у, соответственно, *Розбауда, Бичема, Митропулоса, Караяна* и *Бёма*. Жена С. — певица (лирическое сопрано) Пьерретт Алари (Alarie, p. 1921).

«Симфонии духовых» (Symphonies d'instruments à vent). Произведение *Стравинского* памяти *Дебюсси*. Создавалось в 1919—20, 2-я редакция — 1947. Состав 1-й редакции: 4 (в т. ч. альтовая флейта).3 (в т. ч. английский рожок).3 (в т. ч. альтовый кларнет).3. — 4.3.3.1; во 2-й ре-

дакции альтовая флейта отсутствует, альтовый кларнет заменен обычным. Вынесенный в заглавие термин «симфонии» следует понимать в его изначальном значении — «созвучия». Произведение, продолжительностью ок. 9 минут, не делится на части и, по словам композитора, представляет собой «строгий обряд», развивающийся «короткими молитвенными напевами, которые исполняет то одна, то другая группа однородных инструментов»; разделы преимущественно аккордового склада чередуются с разделами мелодического склада для меньшего числа инструментов. Единство формы обеспечивается наличием рефрена, неоднократно повторяющегося на протяжении первой половины «С. д.», а также общей для всех разделов русской диатонической основой тематизма, родственного тематизму *«Весны священной»* (особенно «попевкам» духовых в начале балета) и *«Свадебки»*. Заключительный «хорал» (после ц. 65, ок. 2,5 минуты музыки) существует также в виде пьесы для фп. (опубликована в посвященном памяти Дебюсси парижском журнале La Revue musicale за декабрь 1920). Премьера «С. д.» (10 июня, 1921, Лондон, дирижер *Кусевицкий*) завершилась провалом. Стравинский обвинил в неудаче дирижера, последний же ответил ему открытым письмом, содержащим резкую критику «С. д.».

«Симфонические метаморфозы тем К. М. фон Вебера» (Symphonic Metamorphosis after Themes by Carl Maria von Weber, англ.). Произведение *Хиндемита* для большого оркестра в 4 частях, каждая из которых представляет собой модернизированную свободную обработку того или иного отрывка из музыки Вебера. Первая часть (Allegro) основана на 4-й из Восьми пьес для фп. в 4 руки соч. 60 (All'Ongarese, т. е. «в венгерском стиле»), вторая (Turandot Scherzo) — на теме из увертюры к пьесе К. Гоцци «Турандот» в адаптации Ф. Шиллера, третья (Andantino) — на одной из Шести легких пьес для фп. в 4 руки соч. 3, четвертая (Marsch) — на 7-й из Восьми пьес соч. 60. Произведение сочинялось в 1943 (в его основе — неосуществленный замысел балета), 1-е исполнение — 20 января 1944, Нью-Йорк, *Нью-Йоркский ФО*, дирижер *Родзинский*. Продолжительность — ок. 20 минут.

«Симфонические танцы». Оркестровый цикл *Рахманинова* соч. 45, в 3 частях общей продолжительностью ок. 35 минут: 1. Non allegro; 2. Andante con moto (Tempo di valse); 3. Lento assai — Allegro vivace — Lento assai. Come prima — Allegro vivace. Завершен в 1940 (последнее произведение Рахманинова). Крайние разделы 1-й части выдержаны в движении оживленного гротескного марша, средний раздел (с соло альт-саксофона) основан на ностальгической теме русского склада. В умиротворенной коде 1-й части цитируется лирическая тема из 1-й симфонии Рахманинова — юношеской партитуры (1895), неудачная премьера которой в свое время обернулась для композитора длительным творческим кризисом. Ностальгическая нота звучит и в двух других частях — вальсе, где танцевальный ритм ближе к концу приобретает черты болезненного автоматизма, и масштабном финале, средоточии духовного смысла всей композиции. Главная тема инфернального Allegro vivace финала построена на интонациях Dies irae, медлс срединный раздел — на мелодии, широко расп характерной рахманиновской манере; по ходу р Allegro vivace теме Dies irae противопоставляет одна цитата — напев «Благословен еси, Госпо «Всенощного бдения» (1915). Под нотами напева в тигуре «С. т.» вписано «Аллилуия». Заключительны феоз православной темы обрывается ударом та Имея в виду год создания «С. т.», их финал инос терпретируют как выражение веры Рахманинова дущий Апокалипсис и духовное возрождение Ро «С. т.» посвящены их первым исполнителям — *дельфийскому оркестру* и его главному дирижеру *ди* (премьера — 3 января 1941, Филадельфия).

За несколько лет до Рахманинова (в 1937) про ние с таким же названием (нем. Symphonische создал *Хиндемит*. Четырехчастная партитура (L [медленно] — Lebhaft [оживленно] — Sehr langsam медленно] — Mässig bewegt, mit Kraft [в умерен жении, энергично]) длится ок. 28 минут; 1-е ис ние (п/у автора) — 5 декабря 1937, Лондон.

Симфония (итал. sinfonia, англ. symphony, франц phonie, нем. Sinfonie, Symphonie, от греч. συμ «созвучие»). Крупное, чаще всего многочастное ведение для оркестра, центральная циклическая музыки 2-й половины XVIII, XIX и значительной XX в. Четырехчастная модель С., утвердившаяся в честве венских классиков, состоит из начальной в *сонатной форме* (иногда с медленным вступ медленной части, менуэта или скерцо и оживл финала. Эта модель, с теми или иными измене сохраняла свое значение в течение всего XIX в.

В эпоху зрелого классицизма и особенно ром С. воспринималась как самая многогранная, об контрастами и диалектическими взаимосвязями инструментальной музыки, несущая общезначи держание. На исходе романтической эпохи ве данному этосу жанра сохраняли выдающиеся и нальные симфонисты, чье творческое становле изошло еще в XIX в.: *Нильсен* (6 С., 1892—1925), *ус* (7 С., 1899—1924), *Скрябин* (3 С., 1900—04, в т. *жественная поэма»*), *Рахманинов* (3 С., в т. ч. • лая» 3-я, 1936). Линия программно-изобразит симфонизма, восходящая к Берлиозу и Листу, продолжена *«Домашней симфонией»* и *«Альпийс фонией»* Штрауса. Среди С. начала XX в. особо занимают С. *Айвза*, прежде всего *«Праздники»* и 4- которых соблюдение жанровых условностей со со смелыми, иногда экстравагантными стилист ми экспериментами.

Особенно весомый вклад в позднеромантич внес *Малер* (9 завершенных С., 1888—1909). Сво зрения на сущность жанра он сформулировал в р рс с Сибелиусом (1907): «Симфония должна б добна целому миру, она должна быть всеобъем Такой «максималистский» подход отличает все с фоническое творчество. Следуя традиции, осн Бетховеном (9-я С.) и развитой Берлиозом и Л Малер в своих С. неоднократно прибегал к помо этического слова как средства, усиливающего и

...щего заложенный в С. мировоззренческий, фило-...ский элемент. Три С. Малера (2-я, 3-я и 4-я) содер-...т наряду с инструментальными, вокальные части, а ...-й С. («*С. тысячи участников*») композитор объеди-...т в рамках единой симфонической концепции два ...штабных, насыщенных контрастами вокально-ор-...стровых полотна. Стремление Малера к расшире-...о формальных и идейно-философских рамок жанра ...печатлелось и в его симфонии-кантате «*Песнь о ...ле*».

Малеровское представление о С. как о «всеобъемлю-...» форме, отражающей жизнь во всем многообразии ...проявлений, повлияло на многих позднейших ком-...иторов, в т. ч. на *Шостаковича* и *Шнитке*, однако не ...учило сколько-нибудь заметного развития в авст-...немецкой музыке XX в. *Шёнберг*, чей стиль склады-...л под влиянием Малера, своей Камерной С. для ...струментов соч. 9 (1906) фактически положил на-...ало новому жанру, до известной степени альтернатив-...ну по отношению к монументальной малеровской ...ели. Влиянием Шёнберга отмечена Камерная С. ...*кера* для 23 инструментов (1916). Позднее камерные — произведения для небольших инструментальных ...тавов, по форме аналогичные сжатым «настоящим» — были созданы *Мийо* (всего 6, 1917—23), *Поповым* (...первоначальное название — Септет), *Энеску* (1954), ...*ым* (всего 2, 1982, 1994), *Адамсом* (1992) и др. За-...место в музыке XX в. занял и родственный жанр ...ниетты. Термин «симфониетта» (итал. sinfonietta, ...ньшительное от sinfonia) подразумевает относитель-...скромный объем, небольшой состав оркестра, про-...ну и доступность стиля и языка; вместе с тем данное ...ровое наименование, помимо действительно ком-...ных и несложных опусов *Прокофьева*, *Хиндемита*, ...*ена*, *Русселя*, *Пуленка*, *Пендерецкого* и др., носят ...ые партитуры для большого оркестра *Регера* (1905), ...*ека* (1926) и *Цемлинского* (1934). Тенденции, разру-...тельные для С. в классико-романтическом понима-... нашли свое крайнее выражение в С. соч. 21 *Веберна* (...8), которая по ряду признаков (две лаконичные, ма-...контрастирующие между собой части, малочислен-...а оркестр, разреженная пуантилистическая фактура) ...ставляет собой скорее «антисимфонию».

На протяжении большей части XX в. жанр С. ассо-...ировался преимущественно с творчеством композито-...в-традиционалистов и приверженцев *неоклассицизма* ...*неоромантизма*. Серии разнообразных по форме и ...троению и, как правило, серьезных, весомых по ...ному и драматургическому замыслу С. были созда-...композиторами всевозможного калибра, в т. ч. таки-...незаурядными мастерами, как Руссель (4 С., 1906—...*Мясковский* (27 С., 1908—50), *Воан-Уильямс* (9 С., ...—57), *Онеггер* (5 С., 1930—50, в т. ч. «*Литургическая ...фония*»), *Гартман* (8 С., 1936—62), *Мартину* (6 С., ...—53). Исключительно многообразно симфоническое ...творчество Шостаковича; одни из его С. носят от-...тый экспериментальный характер (одночастные 2-я ...*тябрю*»] и 3-я [«*Первомайская*»]), другие продолжа-...нию монументального симфонизма, восходящую ...алеру, Брукнеру и Бетховену (4-я, 5-я, 8-я, 10-я), в ...тых преобладает программно-иллюстративное на-чало (7-я [«*Ленинградская симфония*»], 11-я [«*1905 год*»], 12-я [«*1917 год*»]), четвертые сочетают признаки С. и кантаты (13-я [«*Бабий Яр*»]) или вокального цикла (14-я). В жанровом, а иногда и в стилистическом отношении неоднородны также С. *Стравинского* («*Симфония псалмов*» и три С. в традиционном понимании, в т. ч. «*Симфония в трех частях*»; ср. «*Симфонии духовых*»), *Шимановского* (4 С., в т. ч. 3-я, «*Песнь о ночи*», и 4-я, «Концертная» для фп. с оркестром), Прокофьева (7 собственно С., в т. ч. «*Классическая симфония*» [1-я], 3-я С. на основе музыки оперы «*Огненный ангел*», 4-я С. на основе музыки балета «*Блудный сын*», а также предсмертная Симфония-концерт для виолончели с оркестром), Хиндемита (6 С., в т. ч. «*Художник Матис*» и «*Гармония мира*»), Бриттена («*Симфония-реквием*», «*Весенняя симфония*», С. для виолончели с оркестром).

Классико-романтическая трактовка жанра не утратила актуальности и позднее, о чем свидетельствует, в частности, опыт *Хенце* (10 С., 1947—2000), Шнитке (8 С., 1972—94), Пендерецкого (7 С., 1973—2005), *Дэвиса* (8 С., 1976—2001). Каждый из этих композиторов в свое время прошел через увлечение *авангардом*, что так или иначе сказалось на музыкальном языке их зрелых С. Вообще говоря, размывание тональных связей существенно ограничивает возможности современного композитора в том, что касается организации большой симфонической формы с ее традиционными атрибутами — сквозным драматургическим стержнем и интенсивным тематическим развитием. Это обстоятельство предопределяет статичный и внутренне слабо дифференцированный характер многих современных симфонических концепций и часто побуждает композиторов к стилистическим компромиссам — аллюзиям на музыку прошлого или прямым цитатам из нее (подобная имманентная «слабость» современной С. служит предметом художественной рефлексии в 5-й С. *Сильвестрова* [1982], имеющей многозначительный подзаголовок «Постсимфония»). *Лютославский* оказался одним из немногих мастеров, сумевших создать масштабные, сложные, динамично развивающиеся С. (выделяются 2-я [1967] и 3-я [1983]), не жертвуя целостностью своего языка. Исторически и эстетически значимые опыты нового осмысления жанра были предприняты, в частности, *Мессианом* («*Турангалила-симфония*»), *Берио* («*Симфония*», 1968/69), *Гурецким* («*Симфония скорбных песен*»), *Канчели* (7 С., 1967—86), *Тертеряном* (8 С., 1969—89).

«Симфония» (Sinfonia). Произведение *Берио* для большого оркестра (с солирующими скрипкой, фп., электроклавесином и электроорганом) и вокального октета (4 мужских и 4 женских голосов) с микрофонным усилением. В первой редакции (1968) состоит из 4 частей общей продолжительностью 25—27 минут. По словам композитора, заглавие «симфония» в данном случае не должно ассоциироваться с классической симфонической традицией; его следует понимать в исконном этимологическом значении, как одновременное звучание множества различных партий и, шире, как соединение и взаимодействие разнообразных вещей, идей и смыслов. Использованные в «С.» тексты представляют круг интересов западного интеллектуального сообщества

1960-х. В 1-й части (ок. 6 минут) вокалисты интонируют преимущественно отрывки индейских мифов о происхождении стихий (прежде всего воды) и об очистительной для мира гибели «культурного героя», взятые из книги влиятельного французского гуманитария (этнолога и философа, идеолога *структурализма*) Клода Леви-Строса «Сырое и приготовленное» (Le cru et le cuit, опубл. 1964). Мотивы водного потока и гибели героической личности имеют ключевое значение для «С.» в целом. Материалом для 2-й части (ок. 5 минут) послужила композиция Берио O King (в исходной редакции — для меццо-сопрано, флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фп.) памяти убитого расистом борца за гражданские права афроамериканцев, Нобелевского лауреата Мартина Лютера Кинга (1929—1968); на протяжении части вокалисты в медленном движении по целым тонам, преимущественно на piano, пропевают фонемы, составляющие его имя, и лишь в конце оно звучит полностью. В обеих первых частях оркестровая партия образует богатый, внутренне дифференцированный контрапункт по отношению к вокальной, отчасти дополняя и развивая ее, отчасти же противореча ей беспокойными движениями и острыми акцентами. Третья, самая длинная часть «С.» (ок. 12 минут) — классический образец *коллажа:* на скерцо из 2-й симфонии *Малера* (оно звучит без купюр) накладываются цитаты из произведений самых разных композиторов от Баха до *Булеза, Пуссёра, Штокхаузена* и самого Берио (хорошо различимы, в частности, фразы из *«Моря»* Дебюсси, *«Чудесного мандарина»* Бартока, *«Агона»* Стравинского, *«Воццека»* Берга, *«Вальса»* Равеля, *«Кавалера розы»* и «Заратустры» *Штрауса,* «Пасторальной симфонии» Бетховена). Композитор уподобляет пьесу Малера водному потоку, несущему на своей поверхности всю историю музыки XVIII—XX вв. На этом фоне вокалисты произносят, декламируют, напевают, шепчут, выкрикивают отрывки из выполненной по принципу «потока сознания» книги Нобелевского лауреата Сэмюэла Беккета «Неназываемый» (The Unnamable, опубл. 1958), вперемешку с лозунгами бунтующих парижских студентов, цитатами из политических манифестов и газетных статей, фразами из повседневных разговоров и т. п.; сравнительно часто повторяются слова keep going — англ. «не останавливайтесь». Текстовое содержание 4-й части (ок. 3 минут), открывающейся мотивом из той же симфонии Малера (O Röschen rot, начало 4-й части), ограничено разрозненными фрагментами первых трех частей, в вокальных партиях преобладают протяженные звучания, на которые накладываются шепот и выкрики, оркестровая партия сведена к относительно пассивному сопровождению. Во 2-й редакции (1969) добавлена 5-я часть (6—7 минут), синтезирующая музыкальный и текстовый материал «С.». Первое исполнение 1-й редакции «С.», созданной к 125-летию *Нью-Йоркского ФО* и посвященной *Бернстайну,* состоялось 10 октября 1968 в Нью-Йорке п/у автора, 1-е исполнение 2-й редакции — 18 октября 1969 на *Донауэшингенском фестивале современной музыки* п/у *Бура.* В обеих премьерах участвовал популярный в 1960-х французский вокальный ансамбль The Swingle Singers, специализировавшийся главным образом на джазовых обработках классики.

Лит.: P. Altmann. Sinfonia von Luciano Berio: eine analy... Studie (Wien, 1977); D. Osmond-Smith. Playing on Words: A G... to Luciano Berio's 'Sinfonia' (London, 1985).

«Симфония в трех частях» («Симфония в трех движ...ях», Symphony in Three Movements). Оркестровое пр...ведение *Стравинского.* Темповые обозначения час... ♩ = 160 (𝅗𝅥 = 80); Andante (♩. = 76); Con moto (♩ = 1... Созданная в 1942—45, симфония, по словам комп...тора, была вдохновлена «конкретными впечатлен...о войне», почерпнутыми чаще всего из кинохро... отсюда драматический, конфликтный тон крайних ...тей, необычный для творчества Стравинского вос...лет. В элегантной, камерно инструментованной сре... части отчетливо выражен балетный элемент, сбли...щий ее с написанными в тот же период «Концерт... танцами» и «Балетными сценами» (первоначальн... часть мыслилась как музыка к фильму «Гимн Бер...те» [The Song of Bernadette] по одноименному ро... Франца Верфеля). Примерная продолжительность ...тей — 10, 6 и 6 минут. Первое исполнение — 24 ян... 1946, Нью-Йорк, *Нью-Йоркский ФО* п/у автора.

«Симфония псалмов». Произведение *Стравинско...* четырехголосного смешанного хора и большого ор...ра (без кларнетов, скрипок и альтов, но с двумя ф... 3 частях на тексты из латинской Псалтири: Exaudi... tionem meam, Domine («Услышь, Господи, молитву м... Пс. 39 [38], стихи 13 и 14), Expectans expectavi Dom... («Твердо уповал я на Господа», Пс. 40 [39], стихи 2... Alleluia, laudate Dominum («Аллилуйя, хвалите Го...да», Пс. 150). Первая и вторая части «С. п.» соотнос... как прелюдия или токката (в умеренном движе... ♩ = 92) и двойная фуга (в более медленном движе... ♩. = 60). Третья часть, наиболее масштабная, соде... медленные вступление и коду и большой быстрый ...динный раздел, музыка которого, по признанию С...винского, вдохновлена видением колесницы Ильи-...рока, возносящейся на небеса; тихая кода «С. п.», ...мысли композитора, должна производить впечат... музыки, «нисходящей с небес». Примерная продол...тельность частей — 3,5, 6,5 и 12 минут. Произве... сочинялось в январе—августе 1930 по заказу *Кусев...го* к юбилею *Бостонского СО* (предпосланное парт... посвящение гласит: «Эта симфония сочинена во с... БОГА и посвящена Бостонскому симфоническом... кестру по случаю пятидесятилетия его сущест...ния»). Первое исполнение — 13 декабря 1930, Б...сель, хор и СО Филармонического общества, дир... *Ансерме.*

«Симфония-реквием» (Sinfonia da Requiem). Произ...ние для оркестра *Бриттена* соч. 20, в 3 частях, озаг...ленных по аналогии с частями католической служб... усопшим: Lacrimosa (Andante ben misurato), Dies irae (...legro con fuoco), Requiem aeternam (Andante molto t...quillo). Создавалось по заказу японского правитель... к торжествам по случаю 2600-летия империи (1940); ...не было принято к исполнению, т. к. японская сто... сочла содержание симфонии оскорбительным для ...ператора. Бриттен, посвятивший симфонию памят...

телей, охарактеризовал ее части, соответственно, как ...урное песнопение в ритме медленного марша», «род ...ски смерти» и «заключительное успокоение». Пре... ра «С.-р.» состоялась 29 марта 1941 в Нью-Йорке, ...-Йоркским СО дирижировал *Барбиролли*. Продол... льность — ок. 20 минут.

...мфония скорбных песен» («Симфония печальных пе... ». Symfonia pieśni żałosnych). Третья симфония *Гу...кого* для сопрано и оркестра соч. 36 (1976), в трех час... 1. Lento — sostenuto tranquillo ma cantabile (анонимный текст плача Девы Марии из старейшего собрания ...ской поэзии Pieśni świętokrzyskie, XV в.); 2. Lento e ... — tranquillissimo (молитва, написанная на стене ...емной камеры в Закопане Х. В. Блажусяк, 18-летней ...тницей силезского восстания 1944 года); 3. Lento — ...abile semplice (текст фольклорного плача матери по ...ому сыну). Примерная продолжительность 1-й час... — 27 минут (ее 1-я половина — канон для струнных ...му, производную от народной песни из Курпёвщи... на северо-востоке Польши; полифоническое раз...ывание прерывается центральным соло сопрано, ...е которого возобновляется decrescendo с постепен... убыванием голосов). Две другие части длятся, со...тственно, ок. 10 и 17—18 минут и выдержаны в бо...простом гомофонном складе; 3-я часть основана на ...одной мелодии из региона Ополе, Силезия, и завер...тся на просветленной мажорной ноте. Первое ис...нение — 4 апреля 1977, Руайан (Франция), Фести... современного искусства, солистка Стефания Вой...ич (Woytowicz), СО Юго-Западного радио в Баден...сне, дирижер *Бур*.

...мфония тысячи участников». Популярное название ...й симфонии Es-dur *Малера*, в исполнении которой ...ствуют 8 певцов-солистов (3 сопрано, 2 контральто, ...ор, баритон и бас), 2 смешанных хора, хор мальчи... банда (4 трубы и 3 тромбона) и оркестр расширен...го состава (по 5 деревянных духовых, 8 валторн, 4 тру... 4 тромбона и туба, батарея ударных, орган, фп., че...та, фисгармония, 2 арфы, мандолина, струнные). ...вая из двух частей симфонии, Allegro impetuoso, про...жительностью ок. 25 минут, написана на слова като...ческого духовного гимна Veni Creator Spiritus («При... Дух животворящий») и выдержана в обычной для ...ера сонатной форме с расширенной разработкой, ...дывающейся из нескольких контрастных эпизодов. ...рая часть, продолжительностью 55—60 минут, пред...ляет собой, по существу, род симфонической кан... на текст заключительной сцены «Фауста» Гёте с ...шим медленным (Poco adagio) оркестровым вступ...нием, рядом сменяющих друг друга attacca сольных и ...вых номеров и финальным апофеозом, объединяю... все исполнительские силы. Огромный состав сим...нии отражает суть замысла Малера, задумавшего не... вроде современного воплощения архетипа musica ...dana («мировой» или «космической» музыки»). В ...ме *Менгелбергу* он охарактеризовал свою 8-ю сим...нию так: «Представьте себе, что вселенная начинает ...ать [...] Поют уже не человеческие голоса, а кружа...ся солнца и планеты».

Симфония была написана летом 1906. Ее премьера, состоявшаяся п/у автора 12 сентября 1910 в концертном зале Мюнхенской выставки, была организована импресарио Эмилем Гутманом (Gutmann) как грандиозное театрализованное зрелище и вызвала широкий общественный резонанс. «Рекламное» название «С. т. у.» было придумано Гутманом; число участников премьерного исполнения составило 1028 человек.

Синатра (Sinatra), Фрэнк (собств. Фрэнсис Алберт) (12.12.1915, Хобокен, Нью-Джерси, — 14.5.1998, Лос-Анджелес). Американский эстрадный певец и киноактер с сицилийскими корнями. Публично выступал с начала 1930-х. Мололой С. был певцом скорее лирико-романтического, «балладного» плана; хотя он никогда специально не обучался вокалу, в его манере явно чувствовалось влияние итальянской традиции. Первый пик поистине легендарной популярности С. пришелся на годы 1940—42, когда он пел с эстрадным оркестром Томми Дорси (Dorsey, 1905—1956). К концу 1940-х слава С. пошла на убыль, но с середины 1950-х он снова стал моден. Его исполнительский стиль обогатился джазовыми, «суинговыми» элементами; раскрытию новых граней артистической личности С. способствовали выполненные для него оркестровые аранжировки Нелсона Риддла (Riddle, 1921—1985). В 1950—60-х С. работал с такими звездами джаза, как Каунт *Бейси*, Дюк *Эллингтон* и Элла *Фицджералд*. В этот период обладал заметным политическим влиянием. В 1971 объявил о завершении карьеры, но 2 года спустя возобновил ее, хотя и с меньшей интенсивностью; регулярно записывался до 1984, свой последний концерт дал в 1995. Остался в истории как олицетворение американского певца-актера легкого жанра.

Лит.: M. Freedland. All the Way: a Biography of Frank Sinatra (London, 1997).

Синóполи (Sinopoli), Джузеппе (2.11.1946, Венеция, — 21.4.2001, Берлин). Итальянский дирижер и композитор. Учился композиции в Венецианской консерватории и психиатрии в Падуе. Свое музыкальное образование продолжил в *Дармштадте* под руководством *Мадерны*, *Штокхаузена* и *Лигети*, в Сиене под руководством *Донатони* и в Вене, где наставником С. был известный дирижер и педагог Ганс Зваровский (Swarowski, 1899—1975). В 1975 основал ансамбль современной музыки им. Мадерны. До середины 1970-х был известен преимущественно как относительно умеренный и коммуникабельный, не чуждый эмоциональности и лиризма композитор-авангардист; самое известное произведение С. — опера «Лу Саломе» (Lou Salomé) по известным дневникам дочери русского генерала, дружившей с Ницше, Рильке и Фрейдом (пост. 1981, Мюнхен). В 1978 дебютировал как оперный дирижер («Аида» в Венеции). В 1983—87 возглавлял СО римской Академии Санта-Чечилия, в 1984—1994 — лондонский оркестр *Филармония*, с 1991 — *Дрезденскую гос. капеллу*. С 1985 регулярно выступал в *Байройте*, дирижировал также спектаклями *Ковент-Гарден*, *Метрополитен-опера*, *Ла Скала*, Римской оперы, других ведущих театров. Много гастролировал; особым успехом пользовался в Японии. Как интерпретатор симфоний Шуберта, Шумана, Брукнера,

Брамса, *Малера* нередко критиковался за чрезмерно вольное отношение к темпу и ритму, за излишнюю концентрацию на отдельных деталях и за неумеренное стремление выявить психоаналитические подтексты в хорошо знакомых партитурах. Более убедительных художественных результатов добивался в музыке представителей *Новой венской школы* и особенно в операх Верди, Вагнера, *Пуччини* и *Штрауса*, где его мастерство организации ансамбля и ведения длительной драматургической линии было неоспоримым. Умер за пультом во время представления «Аиды» в *Немецкой опере* (Берлин), не успев завершить запланированную запись всех опер Штрауса.

Синтезатор (от греч. σύνθετος — «сложенный», «составленный»). Электронный электрофон (см. *Электромузыкальные инструменты*), способный генерировать и обрабатывать широкий спектр звуков. У большинства С. выходной сигнал преобразуется в звук, проходя через внешний усилитель и динамики. С. делятся на аналоговые и цифровые: первые создают звуковые колебания на основе «аналогичных» по конфигурации электромагнитных, вторые генерируют звуковые волны исходя из последовательности чисел, записанной в памяти компьютера. Главная особенность С., отличающая его от других электромузыкальных инструментов, заключается в том, что оператор (исполнитель) имеет возможность самостоятельно формировать весь комплекс характеристик звука.

Предшественники С. — программируемые электронные устройства для сочинения и воспроизведения музыки. Все они, ввиду своих громоздких размеров и дороговизны, размещались только в специальных студиях; исполнение музыки в режиме реального времени на них было невозможно. Таков АНС советского инженера Евгения Мурзина, основанный на методе фотооптической звукозаписи, позволяющем переводить звук в изображение и обратно; этот агрегат, названный в честь А. Н. *Скрябина*, появился в 1958, а со 2-й половины 1960-х с ним работали, в частности, *Денисов*, *Губайдулина*, *Шнитке*, *Мартынов*, теоретик и пианист Петр Мещанинов (1944—2006) и композитор *киномузыки* Эдуард Артемьев (р. 1937). Другой прототип С., сыгравший определенную роль в истории музыки, — Mark II американской фирмы RCA (1958), где параметры синтезируемого звука записывались на перфоленте; на Mark II экспериментировали *Бэббитт*, *Усачевский* и другие деятели Центра электронной музыки Колумбия—Принстон. Первые настоящие аналоговые С., сконструированные независимо друг от друга американскими изобретателями Робертом А. Мугом (Moog, 1934—2005) и Доналдом Баклой (Buchla, p. 1937), появились в 1964. Они также были ориентированы на использование в студиях электронной музыки и представляли собой комплекты отдельных блоков (генераторов сигналов), которые могли коммутироваться посредством штекеров (проводов с контактными штырями на обоих концах). Сложная система взаимодействия между блоками позволяла автоматически контролировать синтез звуков с различными высотными, динамическими, тембровыми и прочими характеристиками. Такие С. были, по существу, одноголосными; коммутационная система замедляла про отладки новых звучаний. Тем не менее некоторые р ты, выполненные на ранних приборах Баклы и особ но Муга, снискали широкую известность и способс вали популяризации синтезированного звука (одна них — нашумевший альбом Switched-On Bach Уол Карлоса [Carlos, p. 1939] с «электронными» верси нескольких произведений Баха [1968]).

В начале 1970-х появились одноголосные аналого С., на которых можно было непосредственно испол музыку, — заметно более компактные и дешевые, студийные С. предыдущего поколения, со встроен клавиатурой фортепианного типа и упрощенной с мой коммутации, позволявшей минимизировать ч блоков (классическая модель — Minimoog, 1970). Т С. перестали быть исключительной принадлежно электронных студий и утвердились в концертном х ходе; их охотно приобретали поп- и рок-музык Многоголосные аналоговые С. (поначалу громозд дорогие) начали производиться ок. 1975. Первый мерческий цифровой С. Synclavier, снабженный виатурой фортепианного типа, компьютерной кла турой и магнитными дисками для хранения обра («сэмплов», англ. sample) звука, переведенного в ровую форму, поступил в продажу в 1976. Цифр С. — в сущности, специализированные компьюте эволюционировали очень быстро и вскоре выте аналоговые (неустранимыми недостатками аналог С., в т. ч. самых совершенных, считаются сравните высокий уровень шума и нестабильность настро С целью оптимизации работы «клавишников» групп, которым часто приходилось оперировать нескольких С., в начале 1980-х был разработан дарт *MIDI*. Благодаря последнему процедуры генер вания, воспроизведения и записи музыки значите упростились.

Синтез звука осуществляется различными, допол щими друг друга способами (некоторые из них дос ны только на цифровых С.). Одни из этих спос удобны для получения звуков, не имеющих приро аналогов (такова частотная модуляция: наложени скольких волн, созданных генераторами сигналов, с лью достижения желаемого звукового результата), гис — для получения звуков, имитирующих тембры стических инструментов (таков синтез посредством лицы волн, когда основой для генерируемых зву служат записанные и сохраненные в памяти С. [« плированные»] звуки реального инструмента). Н сравнительно успешно моделируется тембр орган метно хуже — тембры других духовых и фп., не го струнных.

«Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февро Опера Римского-Корсакова в 4 актах, 6 картинах (19 04) на либретто Владимира Бельского (1866—1946) легенде XIII в. о городе Китеже, чудесно спасенн разорения татарами, и сказанию о св. Февронии ромской (XV—XVI вв.). Мистериальный сюжет, б шой объем (около трех с половиной часов музыки), обладание медленных темпов и особая символика кольного звона принесли опере репутацию «русс

рсифаля"» — только у Римского-Корсакова, в отли- от Вагнера, христианский идеал праведности пред- ен женщиной (Февронией), тогда как грешную и ующуюся душу олицетворяет мужчина (Гришка Ку- ма). Премьера — 20 февраля 1907, Санкт-Петер- г, *Мариинский театр*, дирижер Феликс Блуменфельд 3—1931), с участием выдающегося тенора Ивана ова (1867—1943) в партии Гришки Кутерьмы. Не- ря на выдающиеся музыкальные достоинства (сам озитор рассматривал «Китеж» как итог своей му- ьной жизни), опера не снискала популярности; в стве отдельного концертного номера сравнительно око исполняется симфонический антракт из 3-го — батальная картина «Сеча при Керженце». После ти Римского-Корсакова его ученик Максимилиан йнберг (1883—1946) опубликовал под своей редак- оркестровую сюиту из оперы, в которую вошли ующие фрагменты: 1. «Вступление. Похвала пусты- (начало 1 акта — картина леса, где живет Феврония); Свадебный поезд Февронии. Нападение татар» (из акта); 3. «Сеча при Керженце»; 4. «Кончина девы ронии. Хождение в невидимый град» (антракт из акта, рисующий чудо преображения: Феврония и ее ый татарами возлюбленный вступают в потусто- ий град под пение райских птиц Сирина и Алконо- звон колоколов Успенского собора).

зка о солдате» («Сказка о беглом солдате и черте», тория солдата», франц. L'histoire du soldat), «читае- , играемая и танцуемая». Театральное произведение *винского* в 2 частях на французское либретто Шар- ердинанда Рамю (Ramuz, 1878—1947) по мотивам ских народных сказок из собрания А. Афанасьева. о с.» — первая (не считая «*Соловья*») театральная ра- Стравинского, где национально-русский колорит ражен; ее сюжет — сделка человека с дьяволом — ерсален для всей европейской культуры (впослед- Стравинский обратится к тому же сюжету в опере *ождения повесы*»). «С. о с.» была создана в Швейца- 1918; оказавшись практически без средств к суще- анию ввиду обстоятельств, связанных с мировой ой и русской революцией, Стравинский принял ожение Рамю о совместной работе над театраль- ьесой, не требующей особых постановочных рас- и предназначенной для показа в разных городах ейшарии силами небольшой разъездной труппы. ствующие лица «С. о с.» — Солдат, Черт (разговор- роли), Принцесса (мимическая роль) и чтец. Пар- ура предназначена для ансамбля семи инструмента- тов, представляющих все оркестровые группы рнет, фагот, корнет-а-пистон, тромбон, скрипка, рабас и батарея ударных, обслуживаемая одним ис- нителем). Ансамблевое письмо в «С. о с.» чрезвы- но насыщенно, все партии отличаются виртуозно- , особенно развиты партии скрипки (по сюжету это струмент Солдата) и ударных (кода финального но- ра «С. о с.», во время которой Черт утаскивает Солда- ад, — первое в истории европейской музыки разверн- ое «соло» для батареи ударных). Премьера — 28 сен- ря 1918, Лозанна, Городской театр, дирижер *Ансер-* , режиссеры Людмила и Жорж (собств. Георгий) Пи- тоевы, художник Рене Обержонуа (Auberjonois). Продолжительность — 55—60 минут. Обычно «С. о с.» исполняется в виде концертной сюиты продолжительностью ок. 25 минут, включающей практически весь музыкальный материал партитуры без словесного текста и повторения отдельных отрывков. Части сюиты: «Марш Солдата»; музыка 1-й сцены («Скрипка Солдата»); музыка 2-й сцены («Сцена у ручья»); «Королевский марш» (этот номер выдержан в характере испанского танца пасодобле); «Маленький концерт»; Три танца: *танго*, вальс и *рэгтайм* (первый и третий танцы относятся к самым ранним случаям претворения соответствующих заокеанских жанров в академической европейской музыке); «Танец Черта»; «Большой хорал»; «Триумфальный марш Черта». Первое исполнение сюиты — 20 июля 1920, Лондон, дирижер Ансерме. Пять номеров «С. о с.» — «Марш Солдата», «Скрипка Солдата», «Маленький концерт», Танго—Вальс—Рэгтайм и «Танец Черта» — были обработаны Стравинским в виде концертной сюиты для кларнета, скрипки и фп. (1-е исполнение — 8 ноября 1919, Лозанна, Эдмон Аллегра [Allegra], Хосе Порта [Porta], Хосе Итурби [Iturbi], в один вечер с премьерой фортепианной пьесы Стравинского Piano-Rag-Music).

Скалкоттас (Σκαλκόττας, Skalkottas), Нико(лао)с (21.3.1904, Халкис, — 20.9.1949, Афины). Греческий композитор. В 1920 окончил Афинскую консерваторию по классу скрипки, год спустя выехал для продолжения учебы в Берлин, где вскоре решил сосредоточиться на композиции. Берлинскими учителями С. были, в частности, видные композиторы Пауль Юон (Juon, 1872—1940), воспитанник *Бузони* Филипп Ярнах (Jarnach, 1892—1982) и *Вайль*, но его главным наставником стал *Шёнберг*, под чьим руководством С. занимался с 1927 по 1931. Подобно Шёнбергу берлинского периода, С. сочетал «прогрессивные» методы организации гармонии и мелодии (в 1927 он начал пользоваться свободно-атональным языком и элементами *серийной техники*) с достаточно традиционным, по существу неоклассицистским подходом к тематизму и форме; среди его берлинских работ (в основном утерянных) преобладали многочастные инструментальные опусы, выполненные, судя по всему, в характерном для *немецкой музыки* 1920-х русле т. н. новой вещественности (нем. neue Sachlichkeit). По возвращении в Афины (1933) С. работал оркестровым скрипачом, сочиняя музыку в свободное время. Свои самые интересные и масштабные партитуры он создал между 1935 и 1945, находясь почти в полной изоляции от общемировых художественных процессов. Широко пользуясь своеобразной «мультисерийной» техникой (предполагающей возможность чередования и комбинирования нескольких додекафонных *серий* в одном произведении), С. сочетал ее со свободной атональностью и с аллюзиями на бытовые жанры, фольклор и джаз. Среди зрелых работ С. особенно примечательны Скрипичный и 3-й фортепианный концерты, 4-й струнный квартет и объемистая (продолжительностью около получаса) увертюра к ненаписанной опере «Возвращение Одиссея». В них С., практически не выходя за рамки традиционных форм и четко акцентированной ритмики, демонстрирует высокое мастерство изобретения и

обстоятельной разработки тем, а также серьезность и темперамент подлинного симфониста. Эти и другие относительно смелые опусы С., созданные в Греции, остались неисполненными при его жизни. На родине он был известен преимущественно как автор оркестровых обработок греческих народных танцев (некоторые из них звучали и за пределами Греции п/у *Митропулоса*). В послевоенные годы сочинил еще несколько оркестровых произведений в популярном общедоступном стиле, но ни одно из них не снискало успеха. Свой недолгий творческий путь С. завершил традиционным по языку, богато инструментованным и ярко «дансантным» балетом «Море». Хотя Шёнберг в 1948 назвал С. в числе своих самых одаренных учеников, а посмертными премьерами опусов С. дирижировали такие знаменитости, как *Шерхен* (2-й концерт для фп. с оркестром, 1953), *Гилен* (Скрипичный концерт, 1962) и *Дорати* (части 2-й оркестровой сюиты, 1962, увертюра «Возвращение Одиссея», 1969), его музыка никогда не вызывала сколько-нибудь заметного общественного интереса (она исполняется и записывается заметно реже, чем, к примеру, музыка *Герхарда*, также учившегося у Шёнберга в Берлине и сопоставимого с С. по масштабу и оригинальности таланта). Такое положение дел, по-видимому, отчасти обусловлено ее эстетической компромиссностью (между атональностью, неоклассицизмом и «фольклоризмом»), которую С., находясь в положении маргинала, не имел возможности преодолеть.

Сохранившаяся орк. муз.: 1-й фп. концерт (1931); Концертино для 2 фп. с орк. (1935); 1-я сюита (1935); 36 греч. танцев (1931—36, 2/1949); «Девушка и смерть», балет (1938, пост. 1947, Афины); 2-й фп. концерт (1938); Скр. концерт (1938); Концерт для фп., 10 дух. и уд. (3-й фп. концерт) (1939); Концерт для скр., альта, дух. и кб. (1940); 10 эскизов, стр. (1940); «Маленькая сюита», стр. (1941); Концерт для кб. с орк. (1943); «Возвращение Одиссея», увертюра (1943); 2-я сюита, неоконч. (1944); Концерт для 2 скр. с орк., неоконч. (1945); «Классическая симфония» а. дух., 2 арфы и 8 кб. (1947); Симфониетта B (1948); Концертино для фп. с орк. C (1948); «Маленькая танцевальная сюита» (1949); Ноктюрн-дивертисмент, ксил. и орк. (1949); «Море», балет (1949).

Др. сохранившаяся инстр. муз. (осн. произв.): Соната, скр. (1925); Сонатина, фп. (1927); 15 вариаций, фп. (1927); 1-й стр. квартет (1928); 2-я сонатина, скр. и фп. (1929); Октет, дер. дух. и стр. (1931); 3-й стр. квартет (1935); Стр. трио (1935); 3-я и 4-я сонатины, скр. и фп. (1935); 1-я сюита, фп. (1936); Фп. трио (1936); 5 пьес, скр. и фп. (1937—38); Дуэт, скр. и альт (1938); Вариации на греч. нар. тему, фп. трио (1938); Концертино, гоб. и фп. (1939); Скерцо, фп. квартет (1939); 3 пьесы, скр. и фп. (1939—40); 32 пьесы, фп. (1940); 2-я и 3-я сюиты, фп. (1940); 2-я соната, скр. и фп. (1940); 4-й стр. квартет (1940); 2 квартета, гоб., фаг., труба и фп. (1940—42); 4 этюда, фп. (1941); Концертино, труба и фп. (1942); Largo, влч. и фп. (1942); Sonata concertante, фаг. и фп. (1943); «Маленькая серенада», влч. и фп. (1945); Болеро, влч. и фп. (1945); «Маленькая сюита» № 1, скр. и фп. (1946); Дуэт, скр. и влч. (1947); «Маленькая сюита» № 2, скр. и фп. (1949); Сонатина, влч. и фп. (1949); «Нежная мелодия» (Zarte Melodie), влч. и фп. (1949).

Др. произв.: 16 песен, м.-сопр. и фп., сл. Х. Эвелпидиса (1941); музыка к его же пьесе «Майское волшебство» (1944); ок. 5 др. песен; обр. произв. *Бартока*, *Стравинского* и др.

Лит.: J. A. Thornley. The Tragic Career of Nikos Skalko[ta]. The Listener, May 11, 1989.

Скипа (Schipa), Тито (Раффаэле Аттилио Ам[ико] (2.1.1888, Лечче, — 16.12.1965, Нью-Йорк). Итал[ьян]ский певец (тенор). Учился в Милане. С 1910 пел в т[еатр]ах Италии (в 1915 дебютировал в *Ла Скала*), был т[акже] солистом Чикагской оперы (1919—32) и *Метропол[итен]-опера* (1932—35, 1941). Оставил сцену в 1957, конц[ертиро]вал до 1962. Сладкозвучный подвижный голос С. — эталон итальянского легкого лирического тенора (tenore di grazia); С. был неподражаем в таких партиях, как Дон Оттавио, Неморино, Эрнесто и Герцог, а т[акже] Де Гриё («Манон» Массне) и Вертер. Элегантное ис[полни]тельство С. сохранилось в многочисленных записях отдельных арий и сцен, а также итальянских песен; среди полностью записанных с его участием, — «Дон Жуан» и «Дон Паскуале» (обе 1932). Сочинил оперетту «Принцесса Ф[лорида]на» (1929, Рим) и несколько песен.

Кн. T. Schipa. Si confessa («Исповедь») (Genova, 1961).

«Скифская сюита». Произведение *Прокофьева* для б[ольш]ого оркестра соч. 20, концертная версия балета «Ал[ый] Лоллий», созданного в 1914—15 по заказу *Дягилева* (сценарий, в духе стилизованного скифского солярного мифа, написал Сергей Городецкий), но не поставлен[ного] его антрепризой. Части сюиты: 1. «Поклонение Ве[лесу]. Алс», Allegro feroce. — Poco più lento; 2. «Чужбог и [сил] нечисти», Allegro sostenuto; 3. «Ночь», Andantino; 4. «Ис[ход] Лоллия и шествие Солнца», Tempestoso. — [Al]legro. — Andante sostenuto. Как произведение на «яз[ыче]скую» тему, «С. с.» допускает сравнение с почти совр[ем]енной ей *«Весной священной»* Стравинского: в обе[их] партитурах музыка, рисующая варварскую стихию, — громкая, тяжеловесная и ритмичная (в отличие от Стравинского Прокофьев предпочитает регулярную акц[ио]нность), — оттеняется фрагментами, оркестрован[ны]ми по-импрессионистски изысканно и прозрачно (в С. с. это раздел Poco più lento 1-й части и ноктюрн 3-й). Пр[одо]лжительность сюиты — ок. 20 минут. Ее первое исполнение состоялось 29 января 1916 в зале *Мар[ии]нского театра* (Петроград) п/у автора и было встре[чено] неоднозначно: директор консерватории *Глазунов*, демонстративно покинув зал во время заключительного апофеоза, спровоцировал громкие протесты [пу]блики.

«Складка за складкой» («За слоем слой», Pli selon [pli], подзаголовок — «Портрет Малларме» (Portrait de Mal[lar]mé). Произведение *Булеза* для сопрано и боль[шо]го инструментального ансамбля смешанного состава (5[0] музыкантов, в т. ч. 8 исполнителей на ударных) на ст[ихи] Стефана Малларме (1842—1898) — самого утончен[но]го и эзотерического из французских поэтов-символ[ис]тов. В заглавие вынесены слова из сонета Малларме «Вн[ем]ять о бельгийских друзьях», где рассеивающийся ту[ман] уподобляется покрову, постепенно («складка за складкой», в удачном переводе Р. Дубровкина — «слоем слой») ниспадающему с древних камней, от[кры]вая взору собор города Брюгге; по словам Булеза, так же его музыка постепенно, «слой за слоем», рас[кры]

т перед внутренним взором слушателя образ поэта. Произведение создавалось и перерабатывалось в 1957—. состоит из пяти частей: 1. «Дар» (Don); 2—4. «Импровизации по Малларме» № 1, 2, 3 (Improvisations sur Mallarmé I—III); 5. «Гробница» (Tombeau). Части 1 и 5 — преимущественно инструментальные, в них занят весь состр; части 2—4, где голос выходит на первый план, струментованы более камерно. В 1-й части сопрано вступает в самом начале, после аккорда fortissimo, с первой строкой стихотворения Малларме Don du poème («Дар поэмы»). Позднее, в середине части, солистка интонирует отдельные слова из сонетов Малларме, использованных в последующих трех «Импровизациях» (Булез называет это «предвидением будущего»); материал «Импровизаций» фигурирует и в инструментальных партиях «Дара». Т. о., в структуре «С. з. с.» «Дар» выполняет функцию развернутого вступления, предвосхищающего то, что последует дальше, — подобно тому, как у Малларме Don du poème выступает своего рода развернутым эпиграфом к поэме «Иродиада». Части 2—4 написаны на слова трех сонетов Малларме: Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui («Звенящий зимний день, обнажав безмолвье льда...», известен также под названием «Лебедь»), Une dentelle s'abolit («Сквозь кружевное полотно...») и À la nue accablante tu («Тяжелых облаков твой...»). Во всех трех стихотворениях затрагивается важнейшая для Малларме тема ускользающей полноты бытия и невозможности исчерпывающего творческого самовыражения. Каждая очередная «Импровизация», по сравнению с предыдущей, крупнее по объему, сложнее по форме, богаче по материалу, оперирует более широким спектром приемов вокального звукоизвлечения, т. е. вносит больше новых и разнообразных штрихов в портрет поэта. В финале вектор развертывания направлен от разреженной фактуры, тихой звучности и статики к fortissimo и активному движению во всех слоях оркестровой ткани; под конец части, достигнув кульминации, движение останавливается, после чего голос (в контрапункте с валторной) воспроизводит последнюю строку сонета Малларме «Гробница», посвященного памяти Поля Верлена. Финал завершается тем же аккордом fortissimo, которым открывалась 1-я часть. Как и в большинстве других работ Булеза, начиная с *Молотка без мастера*, в «С. з. с.» *серийная техника* (весьма сложная, не сводимая к ограниченному числу интервальных структур) не просто служит организации звуковысотного параметра музыки, но и диктует важнейший формообразующий принцип преобладания дискретности (взаимной отъединенности, автономности отдельных звуковых комплексов, «точек», «пятен» и т. п. таких элементов) над континуальностью (связным целенаправленным развитием). Вместе с тем принцип сериальности, обнаруживающий точки соприкосновения с эстетикой позднего Малларме (чья осуществленная лишь в небольших фрагментах «Книга» должна была представлять собой «спонтанную звездную россыпь» — множество внутренне автономных и вместе с тем художественно взаимосвязанных формообразующих единиц), в данном случае не противоречит симфоническому развитию целого: смысловая «арка», переброшенная от конца к началу, тематические связи между частями, отчетливый драматургический план уподобляют партитуру «С. з. с.» классическому симфоническому циклу.

Порядок создания частей «С. з. с.» отличается от порядка их чередования в цикле. Вначале были написаны первые две «Импровизации» для сопрано и ударных. Их премьера состоялась 13 января 1958 в Гамбурге (солистка Ильзе Хольвег [Hollweg], дирижер *Розбауд*), они могут исполняться как самостоятельный «диптих». В 1959 появились «Импровизация» № 3 со словесным текстом, ограниченным первыми тремя строками сонета Малларме (1-е исполнение — 10 июня, Донауэшинген, солистка Эва Мария Рогнер [Rogner], дирижер тот же) и «Гробница» (1-е исполнение — 17 октября, там же, солистка Рогнер, дирижер автор). В 1960 был завершен «Дар» в первоначальной версии для фп. и сопрано и состоялся предварительный публичный показ полного цикла «С. з. с.» (13 июня, Кёльн). Полный цикл с оркестрованным «Даром» и «Импровизацией» № 1, переинструментованной для большего состава, впервые прозвучал 20 октября 1962 в Донауэшингене (солистка Рогнер, дирижер автор). Продолжительность этой версии «С. з. с.», записанной п/у автора в 1969, с солисткой Халиной Лукомской (Łukomska) и СО *Би-Би-Си*, составляет около часа (отдельные части длятся, соответственно, 14, 5, 11, 16 и 14 минут). Впоследствии «Импровизация» № 3 подверглась существенной переработке и расширению, текст сонета вошел в нее полностью, а элемент собственно импровизации (т. е. ограниченной *алеаторики*) был исключен (в «Импровизациях» № 1 и 2, а также в «Гробнице» он практически отсутствовал изначально). Новый вариант «Импровизации» № 3, продолжительностью ок. 22 минут, впервые прозвучал 23 февраля 1984 в Лондоне п/у автора, с солисткой Филлис Брин-Джалсон (Bryn-Julson). В 1989 Булез внес изменения в инструментовку «Дара» и скорректировал его форму, исключив возможность алеаторической перестановки отдельных фрагментов последнего раздела по выбору дирижера. Окончательная версия «С. з. с.», записанная п/у автора в 2000, с солисткой Кристине Шефер (Schäfer) и *Ансамблем Энтерконтампорен*, длится ок. 70 (≈15, 5, 12, 21 и 16) минут.

Скрябин, Александр Николаевич (6.1.1872, Москва, — 27.4.1915, там же). Русский композитор, пианист. Рано обнаружил выдающиеся пианистические способности: с 1884 занимался у ведущего московского детского фортепианного педагога Николая Зверева (1832—1893), чьим воспитанником был также *Рахманинов*. В 1888—92 учился в Московской консерватории у *Сафонова* (фп.), *Танеева* (контрапункт), *Аренского* (композиция). Тогда же утвердился в своем намерении стать композитором; по окончании консерватории публично исполнял только собственную музыку. С 1894 пользовался покровительством знаменитого мецената и нотоиздателя Митрофана Беляева (1836—1904), который печатал произведения С. и субсидировал его поездки в Европу, в т. ч. с авторскими концертами (европейский дебют С. состоялся в январе 1896 в Париже). Моделью для творчества С. 1890-х служила музыка Шопена: Концерт fis-moll, сонаты, прелюдии, мазурки, этюды и другие пьесы молодого С. стилистически близко родственны аналогичным опу-

сам Шопена, но в целом отличаются более густой фактурой, богаче темповыми, динамическими и регистровыми контрастами, альтерированными гармониями и полиритмией. Первые две симфонии С., созданные в 1900—01, задуманы с размахом, но не богаты ярким и интересно разработанным материалом; особенность шестичастной 1-й симфонии — хоровой финал на текст С., посвященный прославлению искусства. В 1898—1902 С. преподавал фп. в Московской консерватории.

В 1903 С. стал членом Московского философского общества, основанного князем Сергеем Трубецким, а в 1904 оставил семью (жену и четверых детей) и выехал в Западную Европу, где прожил (с перерывом) до 1909. Его подругой была Татьяна Шлёцер, чей брат, философ и критик Борис (Лев) Шлёцер (Schloezer, 1881—1969), существенно повлиял на мировоззрение С. К середине 1900-х сложился стиль С. среднего периода, примечательный импульсивной, прихотливой ритмикой, тонко дифференцированной многослойной фактурой, еще более широким, чем прежде, использованием напряженно тяготеющих альтерированных аккордов и мотивов восходящей (или, скорее, взлетающей ввысь) конфигурации, часто в пунктирном ритме, который дополнительно подчеркивает ямбическую природу скачков. Одна из вершин этого стиля — небольшая по объему двухчастная 4-я соната для фп., в которой наглядно реализован важнейший для эстетики С. принцип соединения «высшей утонченности» с «высшей грандиозностью»: средоточием «утонченности», «хрупкости» служит первая часть сонаты, Andante, тогда как полюс «грандиозности» достигается в торжественном апофеозе финала, Prestissimo volando («полётно»), построенном на той же теме, что и первая часть. Другая вершина среднего периода творчества С. — монументальная 3-я симфония (*«Божественная поэма»*), три части которой — «Борьба», «Наслаждения» и «Божественная игра» — воплощают три аспекта жизни духа; их объединяет т. н. мотив самоутверждения, суровая минорная версия которого открывает симфонию, а торжествующая мажорная завершает ее. При всей новизне и необычности программного замысла симфонии она достаточно традиционна по форме (особенно это относится к первой части — сонатному allegro с медленным вступлением, построенному столь же ортодоксально, что и первая часть Симфонии Франка), а ее гармонический язык по степени насыщенности альтерациями ничуть не превосходит язык зрелого Вагнера, позднего Листа или Вольфа. Но С. придавал «Божественной поэме» особое значение, считая ее первой декларацией своей новой религиозно-философской «доктрины», родственной ницшеанской философии сверхчеловека (в одном из текстов того же периода С. декларировал: «Иду сказать им [людям], что они сильны и могучи»). Продолжая сочинять фортепианную музыку малых форм, в 1-й половине 1900-х С. создал свои первые поэмы — пьесы, не имеющие жанровых аналогов в творчестве Шопена и иногда наделенные программными заголовками («Трагическая», «Сатаническая», «Фантастическая»).

Увлечение оккультными идеями Елены Блаватской, начавшееся у С. ок. 1905, заслонило его былую приверженность ницшеанству. Творчество С. последнего десятилетия одушевлено идеей экстатического порыва, устремленного в космические сферы. Эволюция мировоззрения С. сказалась на его музыкальном языке, который после *«Поэмы экстаза»* и 5-й сонаты для фп. по существу освободился от «приземляющей» власти тональности. Ткань поздних произведений С. составляют диссонантные созвучия, как правило, ускользающие от определения в терминах тональных функций; если для предыдущего периода (примерно до середины 50-х опусов) были характерны скорее аккорды, так или иначе сводимые к терцовой структуре, то в гармонии более поздней С. заметную роль играют также аккорды из чистых альтерированных кварт (наиболее известная разновидность — т. н. мистический аккорд *«Прометея»*: c-fis-b-c^1-a^1-d^2, который можно трактовать также как полногоновый звукоряд без одного звука, но с добавленным «чуждым» тоном). Из традиционного аккордового инвентаря мажорно-минорной тональности в «Прометее» сохраняется, по существу, только мажорное трезвучие (Fis-dur), достигаемое в самом конце после длительного эмоционального и динамического нарастания (т. е. тональность выступает не столько аналогом земного притяготения, сколько итогом «порыва ввысь»). В партитуре «Прометея» предусмотрена партия для т. н. светового клавиатуры — воображаемого инструмента, проецирующего разноцветные лучи. С. придавал большое значение «синэстетической» связи между звуком и цветом и, в соответствии со своими представлениями об этой связи, трактовал тональности символически. Так, заключительный Fis «Прометея», по С., фиолетовый, «духовный», тогда как тональность С — красная и «земная»; поздний С. не проводил различия между мажором и минором, т. к. для него существовал только мажор.

В созданных после «Прометея» фортепианных сонатах (№ 6—10), поэмах и пьесах меньшего масштаба консонирующие трезвучия практически отсутствуют. Варьируя плотность сплошь диссонантной ткани, С. добивается выразительных эффектов «томления» или лихорадочного влечения к таинственной и недостижимой дали. Все сонаты С., начиная с 5-й, одночастны и длятся не более 10—13 минут (в сущности они подобны большим поэмам). От традиционной сонатной схемы в них сохраняется контраст между темами главной и побочной партий и принцип переосмысления тем в среднем («разработочном») разделе; перед концом сонаты, как правило, помещается короткий кульминационный эпизод с новым тематическим материалом танцевального или маршевого характера. Наиболее значительная и часто исполняемая из поздних поэм С. — «К пламени», где излюбленная скрябинская идея порыва от тьмы к свету выражена крайне сжато и максимально экономными средствами: вся пьеса построена на метаморфозах двузвучного хроматического мотива и, подобно «Прометею», увенчивается мажорным трезвучием (правда, здесь оно обогащено надстроенным сверху аккордом из чистых кварт). Поздние опусы С. изобилуют ремарками на французском языке, не только поясняющими характер исполнения, но зачастую также отсылающими к чему-то трансцендентному.

С начала 1910-х С. вынашивал замысел «Мистерии» — грандиозного «синэстетического» действа, призванного

объединить все искусства и изменить историю человечества. Предполагалось, что «Мистерия» будет исполнена в Гималаях, в специально построенном храме (как последователь Блаватской, С. считал Индию царством высшей духовности). С. умер от заражения крови, успев только написать словесный текст и набросать эскизы к воплощению «Мистерии» — «Предварительному действу». В 1970—90-х годах московский композитор Александр Немтин [1936—1999] осуществил их концертную обработку для фп., органа, хора, сопрано, оркестра и муз.).

Творчество С. — ярчайшее воплощение того аспекта русского Серебряного века, который укоренен в софиологии Владимира Соловьева и объединяет неортодоксальный мистицизм с эротикой, сублимированной в культе «вечной женственности». Хотя С. часто выступал с авторскими концертами в разных странах Европы и в США, а премьеры его «Божественной поэмы» и «Поэмы экстаза» прошли за границей, международная известность С. не идет ни в какое сравнение с тем культом, который сложился вокруг него в России после его возвращения в 1909. Гармонический язык, густое полиритмическое фортепианное письмо и апокалиптические идеи раннего С. нашли широчайший отклик среди русских композиторов 1910—20-х годов, и лишь с середины 1920-х их влияние стало вытесняться влиянием таких более рационально мыслящих и склонных к иронии художников, как *Мясковский*, *Прокофьев*, позднее *Шостакович* (впрочем, в молодые годы все они также прошли через увлечение музыкой С.).

Соч. для муз.: Фантазия для фп. с орк. а (1889, не инструментована). Концерт для фп. с орк. соч. 20 fis (1896); «Симфоническая поэма» d (1897, оркестровка не завершена); «Мечты» соч. 24 (1898); Andante для стр. (1899); 1-я симфония соч. 26 E с финалом, сл. С. (1900); 2-я симфония соч. 29 c (1901); «Божественная поэма» (Le Poème divin) соч. 43 (1902—04); «Поэма экстаза» (Le poème de l'extase) соч. 54 (1903—08); «Прометей, поэма огня» (Prométhée, le poème du feu) соч. 60, с фп., хором и световой клавиатурой ad lib. (1908—10).

Сонаты для фп.: ранние опыты (1886, 1887—89); № 1 соч. 6 f (1892); № 2 соч. 19 gis «Соната-фантазия» (1892—97). № 3 соч. 23 (1893—97), № 4 соч. 30 Fis (1903), № 5 соч. 53 (1907), № 6 соч. 62 (1911—12), № 7 соч. 64 (1912), № 8 соч. 66 (1913), № 9 соч. 68 (1913), № 10 соч. 70 (1913).

Прелюдии для фп.: соч. 2 № 2 H (ок. 1887); соч. 9 № 1 fis для левой руки (1894); 24 соч. 11 (1888—96); 6 соч. 13 (1895); соч. 15 (1895—96); 5 соч. 16 (1895); 7 соч. 17 (1895- 96); соч. 22 (1897); 2 соч. 27 (1900); 4 соч. 31 (1903); 4 соч. 33 (1903); соч. 35 (1903); 4 соч. 37 (1903); 4 соч. 39 (1903); соч. 45 № 3 (1905); 4 соч. 48 (1905); соч. 49 № 2 (1905); соч. 51 № 2 (1906); 3 номера опуса Fis (1907); соч. 56 № 1 (1908); соч. 59 № 2 (1908); 2 соч. 67 (1912—13); 5 соч. 74 (1914).

Этюды для фп.: соч. 2 № 1 cis (1886); 12 соч. 8 (1894); 8 соч. 42 (1903); соч. 49 № 1 (1905); соч. 56 № 4 (1908); 3 соч. 65 (1911-12).

Поэмы для фп.: 2 соч. 32 Fis, D (1903); соч. 34 B «Трагическая» (Poème tragique, 1903); соч. 36 C «Сатаническая» (Poème satanique, 1903); соч. 41 Des (1903); 2 соч. 44 (1904); соч. 45 № 2 «Фантастическая» (Poème fantasque, 1904); соч. 51 № 3 «Окрыленная» (Poème ailé, 1906); соч. 52 № 1 (1907); соч. 52 № 3 «Поэма томления» (Poème languide, 1907); соч. 59 № 1 (1910); соч. 61 «Поэма-ноктюрн» (Poème-nocturne, 1912); соч. 63 № 1 «Маска» (Masque, 1912); соч. 63 № 2 «Странность» (Etrangeté, 1912); 2 соч. 69 (1912—13); 2 соч. 71 (1914); соч. 72 «К пламени» (Vers la flamme, 1914).

Мазурки для фп.: 10 соч. 3 (1889); 9 соч. 25 (1898—99); 2 соч. 40 (1903).

Экспромты для фп.: соч. 2 № 3 C (ок. 1888); 2 соч. 7 «в виде мазурки» (Deux impromptus à la mazur, 1892); 2 соч. 10 (1894); 2 соч. 12 (1895); 2 соч. 14 (1895).

Ноктюрны для фп.: 2 соч. 5 (1885—1890); соч. 9 № 2 Des для левой руки (1894).

Вальсы для фп.: соч. 1 f (1885); соч. 38 As (1903); Quasi-valse соч. 47 F (1905).

Др. пьесы для фп. (с обозначением опуса): Allegro appassionato соч. 4 es (1892); «Концертное allegro» (Allegro de concert) соч. 18 (1896); Полонез соч. 21 b (1897); Фантазия соч. 28 h (1900); «Листок из альбома» соч. 45 № 1 (1904); Скерцо соч. 46 C (1905); «Грезы» (Rêverie) соч. 49 № 3 (1905); «Хрупкость» (Fragilité) соч. 51 № 1 (1906); «Танец томления» (Danse languide) соч. 51 № 4 (1906); «Загадка» (Enigme) соч. 52 № 2 (1907); «Ирония» (Ironies) соч. 56 № 2 (1908); «Нюансы» (Nuances) соч. 56 № 3 (1908); «Желание» (Désir) соч. 57 № 1 (1908); «Ласка в танце» (Caresse dansée) соч. 57 № 2 (1908); «Листок из альбома» (Feuillet d'album) соч. 58 (1910); 2 танца соч. 73: «Гирлянды» (Guirlandes) и «Темное пламя» (Flammes sombres) (1914).

Ранние пьесы для фп. без обозначения опуса: ноктюрн (1882), канон (1883), фуга (1886), 3 мазурки (1886, 1889, 1889), 2 вальса (1886), вариации (1887), «Страница из альбома Монигетти» (1889).

Др. произв. (все — без обозначения опуса): Романс для влт. и фп. (1890); фрагм. оперы «Кейстут и Бирута» (1891); Романс для гол. с фп., сл. С. (1894); 2-я вариация из коллективного произв. «Вариации на русскую тему» для стр. квартета (1899, совместно с *Глазуновым*, *Лядовым*, Римским-Корсаковым и др.); «Предварительное действо» к «Мистерии», наброски (1914—15).

Лит. работы опубл. в сб. Русские пропилеи: материалы по истории мысли и литературы, том 6, подготовлен М. Гершензоном (М., 1916).

Лит.: В. *Каратыгин*. Скрябин (Пг., 1915); А. *Лурье*. Скрябин и русская музыка (Пг., 1921); Л. Сабанеев, ред. Письма Скрябина (М., 1923); Б. де Шлёцер. А. Скрябин: личность, мистерия (Берлин, 1923); Л. Сабанеев. Воспоминания о Скрябине (М., 1925, переизд. 2000); А. Скрябин. Письма (М., 1965, переизд. 2003); В. Дернова. Гармония Скрябина (М., 1968); С. Павчинский. Сонатная форма в произведениях Скрябина (М., 1979); Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten // Musik-Konzepte, 32—33 (1983); Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II // Musik-Konzepte, 37—38 (1984); М. Прянишникова и О. Томпакова, сост. Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина (М., 1985); J. Baker. The Music of Alexander Scriabin (New Haven, 1986); В. Дернова. Последние прелюдии Скрябина: исследование (М., 1988); В. Рубцова. А. Н. Скрябин (М., 1989); R. Taruskin. Skryabin and the Superhuman // Id. Defining Russia Musically (Princeton, 1997); M. Kelkel. Alexandre Scriabine (Paris, 1999); Г. Левая. Скрябин и художественные искания XX века (СПб., 2007).

Слаткин (Слэткин, Slatkin), собств. Злоткин, Леонард (Эдуард) (р. 1.9.1944, Лос-Анджелес). Американский

дирижер. Сын скрипача Феликса С. (1915—1963) и виолончелистки Элеанор Аллер (Aller, 1917—1995), участников Голливудского струнного квартета (Hollywood String Quartet, основан в 1947, распущен в 1961). Дебютировал в 1966 в Нью-Йорке. В 1968 окончил Джульярдскую школу (Нью-Йорк) и начал работать с Сент-Луисским СО. В 1977—79 возглавлял Новоорлеанский СО, в 1979 вернулся в Сент-Луис на пост главного дирижера, который занимал до 1996; под руководством С. Сент-Луисский СО приобрел репутацию одного из самых дисциплинированных и динамичных коллективов США. В 1996 сменил *Ростроповича* на посту главного дирижера Национального СО в Вашингтоне, в 2000—04 возглавлял также СО *Би-Би-Си*. С 2008 — главный дирижер *Детройтского СО*. Как приглашенный дирижер выступает с симфоническими и оперными коллективами США, Великобритании и континентальной Европы, работает также с молодежными оркестрами, преподает. Исполняет обширный репертуар, демонстрируя сильную волю и уверенное владение крупной формой. Активно пропагандирует новую американскую и британскую музыку, по большей части «умеренного» направления. Первый исполнитель произведений *Райча, Райли, Корильяно, Болкома, Адамса, Тан Дуна, Тёрнейджа* и др.

Слонимский (Slonimsky), Николас (собств. Николай Леонидович) (27.4.1894, Санкт-Петербург, — 25.12.1995, Лос-Анджелес). Американский музыкальный писатель и лексикограф, дирижер, пианист, композитор русского происхождения, племянник известной пианистки и педагога Изабеллы Венгеровой (1877—1956), дяля С. *Слонимского*. Учился в Санкт-Петербурге, в т. ч. игре на фп. у Венгеровой и композиции у учителя *Стравинского* Василия Калафати (1869—1942). В 1915—17 состоял в Религиозно-философском обществе под руководством З. Гиппиус, Д. Мережковского и Д. Философова. В 1921 обосновался в Париже, где некоторое время был ассистентом *Кусевицкого*, в 1923 переселился в США, до 1925 работал коррепетитором в Истменской школе музыки (Рочестер, шт. Нью-Йорк), там же продолжил свое музыкальное образование (по вопросам дирижерской техники его консультировал известный английский музыкант, бывший дирижер *Мариинского театра* Альберт Коутс [Coates, 1882—1953]). В 1925—27 снова ассистировал Кусевицкому в Бостоне и Париже. В 1927 основал Бостонский камерный оркестр, во главе которого выступал до 1934, исполняя преимущественно современную музыку. В 1929—31 руководил также оркестром Гарвардского университета. В 1931—32 с большим успехом дирижировал в Париже, Берлине и Будапеште новейшими произведениями композиторов обеих Америк — *Айвза, Раггльса, Вареза, Кауэлла, Чавеса, Рольдана* и др. До начала 1940-х эпизодически выступал как дирижер с различными коллективами США и Латинской Америки. Среди произведений, впервые исполненных С., — отдельные части *«Праздников»* и *«Три места в Новой Англии»* Айвза, *«Ионизация»* и *«Экваториальное»* Вареза. Оставив дирижирование, преподавал в различных учебных заведениях США (в т. ч. русский язык в Гарварде). В 1962—63 совершил большое лекционное турне по странам Восточной Европы и СССР, позднее неоднократно приезжал в СССР с лекциями. Плодовитый музыкальный критик и историк музыки, феноменальный эрудит, известен прежде всего как автор и редактор справочно-энциклопедических изданий. В работах С. проявляется его склонность к иронии и парадоксам. Характерен его «Лексикон музыкальной брани». До глубоких лет сочинял музыку, преимущественно вокальные и юмористические миниатюры.

Труды (все изд. в Нью-Йорке, указ. годы 1-х изд.): Music since 1900 («Музыка после 1900») (1937); Thomas International Cyclopedia of Music and Musicians («Международная музыкальная энциклопедия Томпсона»), ред. (1946); Road to Music («Путь к музыке») (1947); Thesaurus of Scales and Melodic Patterns («Указатель звукорядов и мелодических фигур») (1947); A Thing or Two about Music («Кое-что о музыке»), сб. муз. анекдотов (1948); Lexicon of Musical Invective («Лексикон музыкальной брани») (1952); Baker's Biographical Dictionary of Musicians («Биографический словарь музыкантов Бейкера»), ред. (1958); Perfect Pitch («Абсолютный слух»), автобиогр. (1988, рус. пер. СПб., 2006); Lectionary of Music («Лексихизис музыки») (1989); R. Kostelanetz, ed. Nicolas Slonimsky: First Hundred Years («Первые 100 лет»), антология ранее изданных работ (1994).

Слонимский, Сергей Михайлович (р. 12.8.1932, Ленинград, ныне Санкт-Петербург). Русский советский композитор, сын известного в 1920—30-х писателя Михаила Слонимского, племянник Н. *Слонимского*. В 1950—55 учился в Ленинградской консерватории, в т. ч. композиции у Бориса Арапова (1905—1992) и Ореста Евлахова (1912—1973), там же преподает с 1959. Смолоду интересовался архаическим русским фольклором и западными авангардными техниками; в 1960-х одним из первых в СССР стал пользоваться *додекафонией, алеаторикой, кластерами*, четвертитонами, элементами инструментального театра и *полистилистики*, нетрадиционными способами нотации. Соединение национально-русского или архаического (иногда с экзотическим оттенком) и «авангардного» начал — характерная черта творчества С. этого периода. Среди его произведений 1960-х выделяются экстравагантный «Концерт-буфф» для камерного оркестра, кантата «Голос из хора» на слова Бл. «Прощание с другом» для голоса с фп. на слова из шумерского эпоса о Гильгамеше и театрализованные «Антифоны» для струнного квартета. Позднейшее творчество С. в целом более консервативно. Определенный успех имели его опера «Виринея» (по повести Л. Сейфуллиной о 1917 годе), балет «Икар», опера-балет «Мария Стюарт», тематизм которой в значительной степени основан на шотландском фольклоре (в 1986 была показана на *Эдинбургском фестивале*). Его самая значительная работа последнего времени — опера «Видения Иоанна Грозного», поставленная в Самаре п/у *Ростроповича*. С. — автор музыкально-теоретических работ, в т. ч. о творчестве *Прокофьева*, а также музыки к ряду фильмов (в т. ч. к популярному фильму Г. Полока «Республика ШКИД», 1967) и драматических спектаклей.

Осн. произв.: «Карнавальная увертюра», орк. (1957); симфония (1958); «Песни вольницы», м.-сопр., бар., фп.

[illegible]р. (1959, орк. ред. 1961); Соната для скр. соло (1960); Пастораль и токката, орг. (1961); Соната для фп. (1963); «Польские [illegible]рофы», гол. и фп., сл. А. Слонимского (1963); «Диалоги», [illegible]вертисмент для дух. квинтета (1964); «Лирические строфы», [illegible]. и фп., сл. Е. Рейна (1964); «Голос из хора», кантата для [illegible]сопр., бар., хора, орг. и кам. орк., сл. Блока (1962—65); [illegible]нцерт-буфф», фл., труба, фп., уд., стр. орк. (1965); «Прощание с другом», гол. и фп., сл. из «Гильгамеша» (1966); «Монологи», сопр., гоб., влт., арфа, сл. из Псалмов (1967); «Виринея», опера в 3 актах по Л. Сейфуллиной (1967, Ленинград); [illegible]мфоны», стр. квартет (1968); «Хроматическая поэма», орг. [illegible]9); «Икар», балет в 2 актах (1971, Москва); «Веселые песни», гол., фл.-пикк., туба, уд., сл. Д. Хармса (1971); «Мастер и [illegible]гарита», кам. опера в 3 актах по Булгакову (1972, 1-е исполнение 1989, Москва); «Колористическая фантазия», фп. [illegible]72); «Драматическая песнь», орк. (1973); Концерт для орк., [illegible]л.-гит. и солирующих инстр. (1973); «Вечерняя музыка», [illegible]колокола, тамтам (1973); «Песни трубадуров», сопр., тен., [illegible]кфл., лютня, сл. ср.-век. франц. и нем. поэтов (1975); [illegible]снь песней Соломона», сопр., тен., кам. хор, гоб., влт., арфа (1975); «Праздничная музыка», балалайка, ложки, орк. [illegible]75); «Симфонический мотет», орк. (1976); «Экзотическая [illegible]та», 2 скр., 2 эл.-гит., сакс., уд. (1976); «Тихий Дон», концерт для хора, сл. нар. (1977); 2-я симфония (1978); «Мария [illegible]арт», опера-баллада в 3 актах по С. Цвейгу (1981, Куйбышев); 3-я и 4-я симфонии (1982); 5-я симфония (1983); 6-я и [illegible]е симфонии (1984); Concerto primaverile («Весенний концерт»), скр. и стр. орк. (1984); 8-я симфония, стр. орк., труба, [illegible]кола (1985); Концерт для орг. и стр. орк. (1986); Соната [illegible]скр. и фп. (1986); Соната для влч. и фп. (1986); 9-я симфония (1987); Концерт для гоб. и кам. орк. (1988); «Гамлет», [illegible]ma per musica («драма на музыку») в 3 актах по Шекспиру [illegible]990, пост. 1993, Красноярск); «Аполлон и Марсий», фл., арфа, орк. (1991); 10-я симфония «Круги ада» (1992); 24 прелюдии и фуги, фп. (1995); «Видения Иоанна Грозного», русская [illegible]елия в 3 актах, либр. Я. Гордина (1995, пост. 1999, Самара); [illegible]инцесса Пирлипат», одноакт. балет, либр. М. Шемякина [illegible]Э. Т. А. Гофману (2003, Санкт-Петербург); Реквием (2003); [illegible]фонии № 11—17 (2003—08).

[illegible]. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе (СПб., [illegible]0); муз.-теор. ст.

[illegible]лит.: М. Рыцарева. Композитор Сергей Слонимский (Л., [illegible]91); В. Холопова. Импульсы новаторства и культурный синтез в творчестве Сергея Слонимского // Музыка из бывшего СССР, 1 (М., 1994); Т. Зайцева, Р. Слонимская, ред. Вольные мысли. К юбилею Сергея Слонимского (СПб., 2003); О. Девяткина. Художественный универсум композитора Сергея Слонимского (Екатеринбург, 2003).

«Слышу... умолкло...» (нем. Stimmen... verstummen...). Симфония *Губайдулиной* в 12 частях общей продолжительностью ок. 35 минут (1986). В частях 1, 3, 5 и 7 (каждая последующая часть в этом ряду несколько короче предыдущей) основным тематическим элементом выступает трезвучие D-dur, экспонируемое в разном темповом и артикуляционном оформлении, чаще всего с vibrato или с минимальной вибрацией. В частях 2, 4, 6 и 8 (в этом ряду объем частей обнаруживает тенденцию к увеличению, 8-я часть составляет примерно треть всей симфонии) важную роль играют резкие сдвиги, хроматические линии и диссонантные наложения. Сопоставление двух тематических идей — «трезвучной» и «хроматической», — как обычно у Губайдулиной, символизирует дуализм противоположных вселенских начал — идеального (духовного, «бестелесного») и реального (материального, вибрирующего), статичного и развивающегося. Движение в четных частях постепенно активизируется, что на исходе 8-й части, близ точки золотого сечения всей симфонии, приводит к «катастрофической» кульминации, вслед за которой наступает занимающая всю 9-ю часть генеральная пауза — своеобразное соло дирижера продолжительностью в 1 минуту. Своими жестами дирижер воспроизводит пропорции ряда Фибоначчи (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13 и т. д.), на котором основаны ритмические соотношения в крупных и малых построениях симфонии. В 10-й части «трезвучная» идея возвращается в G-dur, в двух последних частях обе идеи («трезвучная» — вновь в исходном D-dur) сосуществуют, не разрешаясь, и целое завершается смысловым «многоточием». Первое исполнение — 4 сентября 1986, Западный Берлин, СО Министерства культуры СССР, дирижер *Рождественский* (ему посвящена партитура).

Слэткин — см. *Слаткин.*

«Смерть в Венеции» (Death in Venice). Опера *Бриттена* в 2 актах, 17 картинах, соч. 88, либретто Майфэнуай Пайпер (Piper) по одноименной новелле Т. *Манна* о последних днях жизни вымышленного знаменитого писателя Густава фон Ашенбаха (1911). В поисках новых стимулов для иссякающего вдохновения Ашенбах едет из своего родного Мюнхена в Венецию, где неожиданно для себя влюбляется в соседа по отелю и пляжу, прелестного 14-летнего поляка по имени Тадзио. Почтенный, еще недавно безупречно владевший собой писатель не осмеливается познакомиться с мальчиком и даже заговорить с ним; борясь с собой, он пытается уехать, но случайные обстоятельства возвращают его обратно; воображение писателя придает его душевной драме возвышенный и пугающий античный антураж; забыв о нелепости и унизительности своего поведения, он повсюду следует за мальчиком и в конце концов умирает на пляже, до последнего мгновения любуясь объектом своей непреодолимой, не находящей выхода страсти.

Бриттен писал «С. в В.» в 1971—73, уже будучи тяжело больным. Сознавая, что эта опера станет для него последней, композитор задумал ее как особо ценный дар главной любви своей жизни — *Пирсу*. Предназначенная для Пирса партия Ашенбаха исключительно разнообразна по фактуре, насыщена психологическими нюансами и огромна по объему: герой находится на сцене в течение всех 17 картин и отступает на второй план лишь в 13-й картине — воображаемом споре Аполлона (бога разума и красоты) и Диониса (бога хаоса и исступления), заканчивающемся победой Диониса и неистовым вакхическим танцем (такой сцены у Манна нет, ее текст скомпилирован либреттисткой; в партии Голоса Аполлона использован подлинный напев античного дельфийского гимна). В опере сохранен целомудренный тон манновской новеллы: извращенная, отвергаемая общепринятой моралью страсть сублимирована в трагически безнадежное, саморазрушительное влечение к усколь-

зающей красоте. Тадзио в опере не поет; его роль поручена танцору, чьи соло сопровождаются оживленной музыкой ансамбля высоких ударных (во главе с вибрафоном), имитирующего звучание гамелана. Роли членов семьи Тадзио и его товарищей по играм также предназначены для артистов балета. Партии семи причудливых, иногда зловещих «потусторонних» персонажей, по ходу оперы ведущих Ашенбаха к встрече с Тадзио, а затем и к смерти (к их числу относится и Голос Диониса), должны исполняться одним и тем же певцом — баритоном; партия Голоса Аполлона поручена контратенору. Премьера — 16 июня 1973, Снейп близ *Олдбро, Английский камерный оркестр*, дирижер Стюарт Бедфорд (Bedford, p. 1939), с участием Пирса (Ашенбах), *Ширли-Куирка* (7 баритоновых ролей) и *Боумана* (Голос Аполлона). Продолжительность оперы — около двух с половиной часов (2-й акт несколько короче 1-го).

Смит-Бриндл (Smith Brindle), Реджинальд (5.1.1917, Бамбер-Бридж, — 9.9.2003, Кейтерем), Английский композитор, музыковед, живописец. В 1939—45 находился на фронте, служил сапером. Высшее музыкальное образование получил после войны в Бангорском университете (Уэльс) и в римской Академии Санта-Чечилия у *Пиццетти*, совершенствовался во Флоренции под руководством *Даллапикколы*, чье влияние на С.-Б. было особенно значительным. На творческую эволюцию С.-Б. заметно повлияла и его дружба с молодыми итальянскими «додекафонистами» и экспериментаторами, в т. ч. с Бруно Бартолоцци (Bartolozzi, 1911—1980, см. *Мультифоники*), *Берио, Донатони* и *Буссотти*. Будучи в Италии, С.-Б. овладел гитарой и до конца жизни оставался приверженцем этого инструмента, создав для него несколько десятков технически сложных опусов. Выступал также как органист и много писал для органа. По возвращении в Великобританию преподавал в Бангоре (1957—70) и в Университете графства Суррей (1970—85). С середины 1950-х до 1970 работал в *серийной технике*, охотно используя ее, по примеру Даллапикколы, в контексте экспрессивного мелодического языка, не избегая тональных ассоциаций; среди его сочинений этого периода выделяются два вариационных цикла для оркестра («Вариации на тему Даллапикколы» [из его «Трех лауд», 1936—37], 1955, и «Симфонические вариации», 1957), «Крестный путь» (Via Crucis) для виолончели и струнного оркестра (1960), Концерт для флейты, кларнета, бас-кларнета, арфы, фп. и ударных (1960), оркестровые фрески «В честь Г. Уэллса» (Homage to H. G. Wells, 1960) и «Эпос о сотворении мира» (Creation Epic, 1964). В ряде более поздних партитур сравнительно широко пользовался *кластерами* и другими сонористическими эффектами, а также ограниченной *алеаторикой*, в начале 1970-х работал в области *электронной музыки*, на склоне лет чаще обращался к приему «встраивания» архаических элементов в сложный современный контекст (характерна 2-я симфония Veni Creator, 1989). Среди британских композиторов своего поколения был самым последовательным и радикальным приверженцем новых техник, которым посвятил несколько ценных трудов.

Кн.: Serial Composition («Серийная техника») (London, 1966); Contemporary Percussion («Современные ударные») (London, 1970); The New Music. The Avant-Garde since 1945 («Новая музыка. Авангард с 1945») (London, 1975); Musical Compo («Музыкальная композиция») (London, 1986).

Собинов, Леонид Витальевич (7.6.1872, Ярославл 14.10.1934, Рига). Русский певец (тенор). Получил дическое образование, некоторое время работал в с в 1892—97 учился в московском Музыкально-дра ческом училище у известных певцов Александра Д нова (1837—1914) и Александры Сантагано-Горчак (1842—1913), оперную карьеру начал в Москве с ис нения эпизодических ролей в спектаклях гастрол итальянской труппы (1893—94). С 1897 до начала 19 пел в *Большом театре*. Много выступал по всей Ро а с 1904 по 1914 и за границей, в т. ч. в Милане, М те-Карло, Париже, Лондоне, Мадриде и Берлине. сле революции 1917 года остался в Советской Росс 1917—18 и 1921 был директором Большого театра разцовый лирический тенор русской школы, зав огромную популярность благодаря мягкому, поэт му стилю пения и изящным сценическим мане Считался непревзойденным Ленским и Лоэнгр русской сцены; среди других партий — Дубровс одноименной опере Направника, Левко в «Майско чи» Римского-Корсакова, Эрнесто, Герцог, Альфре уст, Ромео («Ромео и Джульетта» Гуно), Надир («И тели жемчуга»), Вертер. Славился также как камер певец, исполнитель романсов русских композит Судя по многочисленным записям, сделанным в 19 С. обладал совершенным в своем роде бельканто и альной дикцией, но был однообразным интерпрет ром. Именем С. названа Саратовская консерватор

Лит.: К. Кириленко, ред. Л. В. Собинов, в 2 томах (М., Воспоминания о Л. В. Собинове (Ярославль, 1985).

Советская музыка. Большевистская революция 191 да положила конец Серебряному веку (см. *Русска зыка*) и привела к массовой эмиграции его деят В течение 1917—20 Россию покинули *Рахманинов, кофьев*, отец и сын *Черепнины, Обухов, Вышнегра* несколько позднее — *Метнер, Гречанинов, Глазунов, С винский* и *Дягилев*, выехавшие за границу еще до 1 -ровой войны, не вернулись на родину. Эмигрир также многие видные исполнители, в т. ч. *Зилоти, ляпин, Кусевицкий*. Значительное большинство т ских деятелей не обнаруживало готовности сотр чать с авантюристической и агрессивной новой стью. Вместе с тем многие представители авангар «левого» искусства сохраняли определенные илл относительно революционных намерений боль ков в области не только политики, но и культуры. П чалу эти иллюзии поддерживались большевист «министерством культуры» — Народным комисс том просвещения (сокр. Наркомпрос) — под ср тельно просвещенным руководством Анатолия чарского (1875—1933). Считавший революцию и ку «родными сестрами», Луначарский был склонен держивать прежде всего художественные течения, о ванные на утопической вере в преобразующую си кусства. Когда после национализации основных турных учреждений (июнь 1918) в системе Наркомп

и сформированы отделы, ответственные за различ- виды искусств, к руководству этими отделами были лечены представители именно таких течений: теат- ный отдел (ТЕО) возглавил Всеволод Мейерхольд, изобразительного искусства (ИЗО) — Давид Штеберг, а отдел музыки (МУЗО) — *Лурье*. Последний рнул активную работу по реструктуризации музы- ной жизни и музыкального образования, организа- музыкальных мероприятий для широкой аудито- упорядочению концертного и оперного репертуа- соответствии с идеологическими установками ре- , однако в 1921 подал в отставку, а год спустя эмиг- ал.

олитике постепенных преобразований, сторонни- которой был Луначарский, противостояла более ра- альная тенденция к быстрому и полному вытесне- дореволюционных, «буржуазных» форм культуры кусства новыми, пролетарскими. Выразителем этой енции стал Пролеткульт — организация, созданная летом 1917 и до конца 1920 функционировавшая исимо от исполнительной власти. Под эгидой Про- ульта развивалась музыкальная самодеятельность; ную продукцию пролеткультовских композиторов более известным среди которых был *Кастальский*) вляли несложные хоровые песни на пропагандист- тексты. Поначалу отношение большевистских во- к Пролеткульту было благожелательным, однако ременем пролеткультовский догматизм вступил в оворечие с политическими задачами режима. По- того как Ленин подверг теоретические концепции еткульта публичной критике (октябрь 1920), струк- этой организации были интегрированы в систему компроса.

кончание гражданской войны (1920), объявление новой экономической политики (1921) и уход Ле- с политической арены (1923) способствовали от- тельной нормализации культурной жизни страны. бы очертить границы творческой свободы для со- кого художника, Лев Троцкий в 1923 ввел в широ- обиход понятие «попутчик»: деятель литературы и усства, не состоящий в партии большевиков, но на- нный к революции сочувственно, а к ее врагам — имиримо. До 2-й половины 1920-х (когда Троцкий ил влияние), идеологические службы режима от- лись к «попутчикам» терпимо и даже поощряли оп- ленный плюрализм, который в области музыки ял форму полемики между *Ассоциацией современ- музыки* (АСМ) и *Российской ассоциацией пролетар- музыкантов* (РАПМ). Обе ассоциации возникли в В АСМ объединились композиторы-«попутчики» ых поколений и направлений, от таких носителей Серебряного века, как *Мясковский*, *Рославец*, *Щер- *, *Фейнберг*, до молодых, сформировавшихся уже советской власти *Мосолова* и *Шостаковича*. РАПМ идеологической направленности была близка Про- ульту.

жанровом и стилистическом отношениях С. м. 1-й овины 1920-х не отличалась разнообразием. До 1924 оветской России не появилось практически ни од- новой оперы. Едва ли не до нуля упала продуктив- ть композиторов и в крупных кантатно-ораториаль- ных формах, равно как и в жанре инструментального концерта. Идеологически «сомнительные» жанры оперы, оратории и кантаты оказались вытеснены особого рода театрализованной «мистерией» — широко распространенным элементом официальных торжеств первых лет советской власти; музыкальное сопровождение в таких мистериях представляло собой эклектичное смешение подходящих к случаю отрывков из классики, фольклора, развлекательной музыки, специальным образом организованного шума. Упадок переживала и симфоническая музыка, приемлемость которой для новой «рабоче-крестьянской» аудитории также ставилась под сомнение. Первая значительная советская симфония — 6-я Мясковского — была завершена в 1923 и впервые исполнена в мае 1924. Подходящим ориентиром для молодой С. м. считался *Скрябин*, в чьем творчестве — особенно позднем — усматривалось оптимистическое пророчество революции (такое представление о Скрябине активно поддерживал Луначарский). Последователи и подражатели Скрябина играли весьма заметную роль в АСМ. Примерно до 1925 композиторы этого круга культивировали главным образом камерную музыку весьма изысканного рода, чуждую героико-эпическому пафосу, который тогда же охватил поэзию, прозу, изобразительные искусства и театр.

После принятия первой Конституции СССР (31.1.1924) были установлены дипломатические отношения между СССР и большинством европейских стран. В итоге страна вышла из политической и культурной изоляции. АСМ получила возможность установить регулярные контакты с западными коллегами; с 1925 произведения ее членов, в т. ч. Мясковского, Фейнберга, Мосолова, *Попова*, печатались ведущим венским издательством новой музыки Universal Edition и звучали за границей, в т. ч. на фестивалях *Международного общества современной музыки*. В 1927, с исполнения 1-й симфонии п/у *Вальтера* в Берлине, началась мировая слава Шостаковича. Советская аудитория, в свою очередь, знакомилась с новинками западной музыки, в т. ч. благодаря непосредственным контактам с ведущими композиторами; до конца 1920-х СССР посетили *Шрекер* (1925), *Мийо* (1926), *Казелла* (1926), *Хиндемит* (1927), *Берг* (1927), *Онеггер* (1927), *Кауэлл* (1929), *Барток* (1929). Выдающимся событием стали первые после эмиграции советские гастроли Прокофьева (начало 1927). В СССР концертировали ведущие европейские дирижеры и виртуозы, а советские музыканты завоевывали премии на международных конкурсах. Этот же период был отмечен заметным расширением репертуара хоровых коллективов, симфонических оркестров и музыкальных театров. Характерным явлением советской музыкальной жизни 1920-х были симфонические оркестры без дирижера (см. *Персимфанс*), т. е. построенные на специфически понятых принципах равноправия и коллективизма.

В отношении богатства и разнообразия музыкальной жизни Ленинград, где под руководством авторитетного *Асафьева* действовал ориентированный на новейшие западные течения Кружок новой музыки, а влияние РАПМ и последователей Скрябина было незначительным, опережал Москву. Так, на ленинградских сценах ставились смелые новые оперы европейских композиторов (в т. ч.

«Воццек» Берга) и радикальный по музыкальному языку *«Нос»* Шостаковича. Определенное оживление наблюдалось и в музыкальной жизни иных, помимо России, республик СССР; в значительной степени оно было связано с деятельностью российских музыкантов, посланных из центра специально для повышения уровня музыкальной культуры и внедрения европейских форм музыкальной жизни. Результатом этой практики стало возникновение (с иной точки зрения — искусственное насаждение) оперных и симфонических школ в регионах, прежде не знавших профессионального музыкального творчества в европейском смысле.

Политические сдвиги, ознаменовавшие начало диктатуры Сталина, — свертывание последних экономических и идеологических свобод и усиление изоляционистских тенденций — сыграли на руку «пролетарским» догматикам в литературе и искусстве, чей перевес над «попутчиками» стал очевиден после отставки Луначарского (сентябрь 1929). В течение двух с половиной лет РАПМ доминировала в музыкальной жизни страны, а композиторы, не разделявшие ее идейных установок, были оттеснены на обочину культурной жизни. Летом 1931 несколько видных представителей АСМ (в т. ч. Мясковский, *Шебалин*, *Кабалевский*) покинули ассоциацию и учредили Новое творческое объединение, призванное дополнить основное, песенно-хоровое направление деятельности РАПМ созданием «пролетарской» оперной и симфонической музыки. Однако чрезмерное усиление «пролетарских» группировок за счет всех остальных лояльных деятелей литературы и искусства не входило в стратегические планы сталинского режима. Постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23.4.1932 все объединения писателей, художников, музыкантов, архитекторов ликвидировались, а вместо них учреждались единые творческие союзы (см. *Союз композиторов СССР* [СК]). В музыкальной среде эта «перестройка», положившая конец произволу узкой группы агрессивных начетчиков, была воспринята с облегчением.

Завершив организационное оформление литературно-художественной жизни, власть утвердила эстетическую доктрину, обязательную для всех творческих деятелей СССР. Ею стал *социалистический реализм* — сочетание «национальной формы» с «социалистическим содержанием». Главным врагом советского искусства был объявлен *формализм*, т. е. чрезмерное увлечение формой в ущерб содержанию. Музыка советских композиторов должна была следовать принципам «народности», «песенности», «идейности»; развитие оперного, симфонического и кантатно-ораториального жанров в целом поощрялось, однако на практике существенно тормозилось часто менявшейся политической конъюнктурой и жесткими ограничениями на сложность музыкального языка. Всякий композитор, чьи произведения, с точки зрения официальных инстанций, не полностью соответствовали установленным критериям, рисковал навлечь на себя обвинение в формализме с последующими серьезными организационными санкциями, о чем свидетельствуют запрет 1-й симфонии Попова (1935) и публичное осуждение оперы Шостаковича *«Леди Макбет Мценского уезда»* (1936). Характерно, что опера Шостаковича поначалу (после премьеры в 1934) была принята идеологическими службами и критикой как беда советского музыкального театра» и «важный шаг пути к социалистическому реализму» в музыке.

Среди образцов С. м. 1930-х, удостоившихся официального признания и вместе с тем наделенных относительной художественной ценностью, — ранние *Хренникова* и особенно первые зрелые партитуры *туряна*, которому удалось мастерски адаптировать териал неевропейской (преимущественно армянской) музыки к требованиям крупной симфонической мы; в дальнейшем опыт Хачатуряна был освоен ми другими композиторами неевропейских республик СССР. Важным событием стала репатриация Прокофьева (май 1936), которая совпала по времени с заме упрощением его стиля. Хотя первый, самый яр своеобразный опыт Прокофьева по воплощению ской тематики — *«Кантата к 20-летию Октября»* отвергнут властями, это не имело для композито рицательных последствий. Среди видных музы жертв т. н. Большого террора (1937—38) оказалось (дирижер Евгений Микеладзе [1903—1937] и музы Николай Жиляев [1881—1938] погибли, Мосолов арестован, но вскоре освобожден), а совпавшее по мени с пиком репрессий официальное одобрени симфонии Шостаковича и снятие опалы с ее авто наменовали собой начало заметного (особенно по нению с ситуацией в литературе и других искусс оживления музыкального творчества. Жанровый матический диапазон С. м. расширился: появились вые выдающиеся советские историко-героические таты и оратории (*«Александр Невский»* Прокофьева поле Куликовом» *Шапорина*), первые советские с ческие произведения на сюжеты из европейской ратуры (опера Кабалевского «Мастер из Кламс Р. Роллану, балет Александра Крейна «Лауренси Лопе де Вега, *«Ромео и Джульетта»* и *«Обручение в стыре»* Прокофьева), первые значительные инстр тальные концерты, созданные для отечественны гуозов (Фортепианный и Скрипичный концерты туряна, Скрипичный концерт Мясковского). Нео лемой составной частью атмосферы эпохи была легких жанров, прежде всего произведения (песн номузыка) *Дунаевского*. Совокупные усилия муз тов самых различных специальностей и калибро рали первостепенную роль в формировании того 2-й половины 1930-х, о котором с мрачной иронн сал Юрий Домбровский в романе «Факультет нев вещей»: «В эти самые годы особенно пышно расц парки культуры, особенно часто запускались фей ки, особенно много строилось каруселей, аттрак и танцплощадок. И никогда в стране столько не та ли и не пели, как в те годы. И никогда витрины не так прекрасны, цены так тверды, а заработки так

Подъем С. м. продолжился и в годы Великой ственной войны (1941—45), когда в композито творчестве возобладала патриотическая тематика дающиеся памятники С. м. этого времени — *градская симфония»*, 8-я симфония, Фортепианное соч. 67 Шостаковича, 2-я симфония Попова (« на»), опера Прокофьева *«Война и мир»*, его же т. н.

ные» сонаты для фп. (7-я и 8-я) и 5-я симфония. Вско- после войны сталинский режим начал массирован- кампанию по закручиванию идеологических гаек, стную под названием *ждановщина*. События жда- щины в музыке разыгрались в начале 1948, когда пнейшие композиторы страны, во главе с Шостако- ем и Прокофьевым, были объявлены «формалиста- , а наиболее ценная часть их творчества — запреще- к исполнению. На состоявшемся в апреле 1-м съезде председателем правления был избран Асафьев, а ге- альным секретарем — Хренников. Последний фак- ски единолично руководил СК вплоть до распада СР (1991). Благодаря умелой дипломатии Хренни- кто из видных «формалистов» не был исключен из и, т. о., не лишился возможности легально зани- ся своей профессиональной деятельностью; далее, нникову удалось уберечь СК от антисемитской кам- ии, развязанной в начале 1949 под видом борьбы с мополитизмом. Тем не менее ограничения на стили- у и тематику С. м. оставались крайне жесткими ть до года смерти Сталина (1953). Минимум стили- ческого своеобразия мог быть достигнут преимуще- нно путем использования элементов определенной альной традиции, поэтому в период поздней сталин- ы более или менее живая музыка писалась главным зом на окраинах СССР, особенно в республиках кавказья. Именно тогда первых серьезных успехов бились будущие известнейшие композиторы и лиде- композиторских школ этих республик — *Караев* и рст Амиров (1922—1984) в Азербайджане, Александр тунян (р. 1920), Лазарь Сарьян (1920—1998), Арно жанян (1921—1983) и Эдвард Мирзоян (р. 1921) в нии, Отар Тактакишвили (1924—1989) и Сулхан надзе (1925—1991), несколько позднее Сулхан На- е (1927—1996) в Грузии. Отдельные сравнительно ые по замыслу и языку опусы Шостаковича, *Уст- ской*, *Свиридова* смогли прозвучать только после ерти диктатора.

Годы правления Хрущева (1953—64) были отмечены степенным расширением сферы стилистически и логически приемлемого. Самыми яркими новин- ранней хрущевской «оттепели» (1953—56) явились ровенно субъективная по тону 10-я симфония Шос- ича и *«Поэма памяти Сергея Есенина»* Свиридова, восхитившая т. н. новую фольклорную волну в рус- музыке. Тогда же интересно заявили о себе некото- более молодые композиторы, в т. ч. *Эшпай*, *Щедрин*, *онский*, Б. *Чайковский*. В 1953—55 в музыкальной ессе начали появляться более или менее положитель- отзывы о еще недавно запрещенных западных ком- иторах — *Малере*, *Равеле*, Стравинском, Бартоке, демите. Зарубежные гастролеры (в т. ч. *Гулд* и *Берн- йн*) включали в свои программы новую музыку Запа- Важным источником информации о современных чениях стал основанный в 1956 и относительно дос- ный для советских музыкантов фестиваль *Варшав- осень*. В мае 1958 ЦК КПСС принял документ, от- ивший наиболее одиозные пункты «ждановского» становления 1948. Несмотря на сопротивление дог- ков-сталинистов, к началу 1960-х атмосфера во- г новой музыки заметно разрядилась; созрела почва для идеологического оправдания *политональности*, позднее также *додекафонии*. Дальнейшему проникновению западных влияний в С. м. способствовали московские и ленинградские гастроли Стравинского (1962) и неоднократные (с 1962) приезды в СССР композитора-коммуниста и вместе с тем радикального авангардиста *Ноно*. Композиторская молодежь 1960—70-х имела возможность осваивать додекафонию и другие аспекты наследия *Новой венской школы* под руководством московского музыковеда, ученика Берга и *Веберна* Филипа Гершковича (1906—1989). Окончательная легализация додекафонии в качестве одного из приемов, допустимых в С. м., стала неизбежна с середины 1960-х, когда элементами этой техники начали пользоваться Шостакович и другие композиторы, чьи отношения с официальными инстанциями сложились благоприятно, в т. ч. К. *Караев* и Щедрин. Со временем в арсенале С. м. утвердились и другие современные западные техники и приемы.

На рубеже 1950—60-х в СССР сложилась самобытная ветвь музыкального *авангарда*. Инициатором авангардного направления в С. м. явился Волконский, чья музыка после московской премьеры *«Сюиты зеркал»* (1961) была фактически запрещена к исполнению, после чего он резко ограничил свою композиторскую деятельность, а в 1973 эмигрировал. Авангардные устремления достаточно открыто демонстрировали и некоторые другие представители того же поколения, прежде всего *Денисов*, *Губайдулина* и *Шнитке*, а также украинские композиторы Леонид Грабовский (р. 1935), Виталий Годзяцкий (р. 1936) и *Сильвестров* и армянский композитор *Мансурян*. Со временем внутри этой группы нонконформистов произошло стилистическое расслоение, и к середине 1970-х названных композиторов объединяла разве что независимость от советских идеологических догм. В творчестве Шнитке возобладала нагруженная философскими смыслами *полистилистика*, Денисов, продолжая пользоваться авангардными техниками, сохранил верность изысканно детализированному письму и принципу эвфонии (гармоничности, благозвучия), Сильвестров пришел к своеобразному варианту *неоромантизма* (сам композитор именует его «слабым стилем»), а Губайдулина — к глубоко индивидуальной системе звуковых символов, выражающих антитезу «земного» и «небесного» начал. На другом — условно говоря, консервативном — полюсе С. м. наиболее значительной и влиятельной фигурой оставался Свиридов, чья приверженность диатонике, экономной фактуре, традиционным жанровым моделям русской хоровой и сольной вокальной музыки разделялась другими композиторами национально-русской ориентации. Влияние Шостаковича запечатлелось в музыкальном языке не только большинства его непосредственных учеников, но и многих других композиторов различных направлений — от «авангардиста» Шнитке до «традиционалиста» *Вайнберга*, — а также в особом пристрастии этих композиторов к крупным, внутренне конфликтным симфоническим концепциям. В высшей степени оригинальные художественные миры создали *Тертерян*, *Канчели* (оба — своими симфониями, в которых современное оркестровое письмо служит воплощению древних архетипов национальной традиции), *Пярт* (до своей эмиграции из СССР

[1980] он успел пройти через увлечение авангардными средствами и выработать индивидуальный вариант *новой простоты*).

К началу 1980-х, т. е. еще до первых робких шагов горбачевской «перестройки», дискриминация советских композиторов по идеологическим и стилистическим критериям фактически прекратилась. Дальнейшее развитие С. м. в ситуации жанровой и стилистической «вседозволенности» пошло по общим для всей западной музыки путям *постмодернизма* и пост-авангардного академизма. Среди виднейших представителей поздней С. м. и постсоветской музыки — *Кнайфель, Мартынов, Корндорф, Тарнопольский*.

Лит.: D. Gojowy. Neue sowjetische Musik der 20er Jahre (Laaber, 1980, рус. пер.: Д. Гойови. Новая советская музыка 20-х годов [М., 2006]); B. Schwarz. Music and Musical Life in Soviet Russia (Bloomington, 1983); F. Lemaire. La musique du XXe siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques (Paris, 1994, рус. пер.: Ф. Ш. Лемэр. Музыка XX века в России и в республиках бывшего Советского Союза [СПб., 2003]); L. Sitsky. Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900—1929 (Westport, CT, 1994); L. Hakobian. Music of the Soviet Age: 1917—1987 (Stockholm, 1998); Т. Чередниченко. Музыкальный запас. 70-е (М., 2002); И. Барсова. Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века (СПб., 2007); D. Redepenning. Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik, II (Laaber, 2008).

Соединенных Штатов Америки музыка — см. *Американская музыка*.

Соколов, Григорий Липманович (р. 18.4.1950, Ленинград, ныне Санкт-Петербург). Русский пианист. В 16 лет, будучи учеником школы при Ленинградской консерватории (класс Л. Зелихман), сенсационно победил на 3-м международном *конкурсе* им. Чайковского. Окончил Ленинградскую консерваторию по классу М. Хальфина, преподавал там же. Уже ранние записи (1-й концерт Чайковского, 2-й концерт Сен-Санса, «Карнавал» Шумана и особенно 29-я соната соч. 106 Бетховена, 1975) свидетельствуют о С. как о музыканте и виртуозе исключительного масштаба, умеющем сочетать эпический размах и духовную сосредоточенность интерпретации (даже концерт Сен-Санса звучит у С. необычайно значительно) с «аполлоническим» совершенством внешней отделки, искусством разнообразно обыгрывать пикантные детали, а при случае и с элегантной бравурностью в традициях *Рахманинова, Гофмана* и *Горовица*. Эту репутацию подтверждают и другие работы С. — крупные произведения Баха («Искусство фуги», «Гольдберг-вариации»), Бетховена (в т. ч. «Диабелли-вариации»), Шуберта (прежде всего поздние сонаты), Шопена (обе зрелые сонаты, а также Этюды соч. 25 и Прелюдии соч. 28, которые С. трактует как целостные многочастные поэмы), Шумана, Брамса, *Прокофьева*. Своеобразие индивидуальности С. проявляется и в его интерпретациях разнообразных миниатюр, в т. ч. выходящих за рамки обычного репертуара современных пианистов-«звезд» (пьесы композиторов барокко — Бёрда, Фробергера, Куперена и др.; танцы *Комитаса*). С. выступает редко, никогда не играет в ансамблях и почти не записывается в студии.

«Сократ» (Socrate). Симфоническая драма (drame phonique) *Сати* в 3 частях для 4 женских голосов мерного оркестра или для голоса и фп. на слова из логов Платона в классическом французском пере Виктора Кузена (Cousin, 1792—1867). Произве создавалось в 1917—18 по заказу парижской мецен княгини де Полиньяк (Polignac). Части «С.»: 1. «По Сократа» (Portrait de Socrate), текст из «Пира»; 2. « га Илисса» (Les bords de l'Ilissus), текст из «Фе 3. «Смерть Сократа» (Mort de Socrate), текст из «Фе на». Вопреки названию, музыка «С.» лишена дра ма: в своем самом серьезном по замыслу зрелом Сати стремился воплотить «белизну» античности, ее с лый бесстрастный дух. Вокальная партия выдерж силлабическом складе (один звук на один слог), р ка размеренна, с частыми долгими остинато, мело гармонии диатоничны. В версии для 4 голосов ка певице поручена партия одного из четырех участ диалогов (Алкивиада, Сократа, Федра и Федона; вс часть — монолог Федона). Поскольку тесситур сов практически одинаковы, а высказывания пер жей чередуются, «С.» может быть исполнен одной щей (изредка он исполняется также тенорами). Пр ная продолжительность частей — 6, 7 и 17 минут. вое публичное исполнение версии для голоса с 14 февраля 1920, Париж, *Батори* и автор; 1-е испо ние версии с оркестром — 7 июня 1920, Париж. К видевший в Сати своего духовного предшественн 1944 выполнил переложение «С.» для 2 фп., а в 196 дал на основе «С.» фортепианный опус «Дешевое ражание» (Cheap Imitation); его материал ограничи ся одноголосной линией, воспроизводящей рит ский рисунок «С.».

«Солдаты» (Die Soldaten). Опера Б. А. *Циммер* 4 актах, 15 сценах на адаптированный композит текст одноименной пьесы немецкого драматурга и натиска» Якоба Михаэля Райнхольда Ленца (1 1751—1792), опубликованной в 1776. Действие «С.» ворачивается во Фландрии: Мари Везенер, девуш почтенной, но не знатной семьи, невеста коммер Штольциуса, уступает домогательствам офицера, на Депорта; потеря чести ведет ее все дальше и да на дно, несмотря на попытки нескольких добросе ных персонажей помочь ей: бывший жених отре совратителя и кончает с собой; Мари, ставшая ни кой, вымаливает подаяние у собственного отца, рый ее не узнает. В заключительной сцене оперы п смотрен показ фильма с танками, гибнущими сол ми, пьяными офицерами и ядерным грибом; звук ряд фильма составляют воинские команды, мол полкового священника, женский плач, выстрелы и Подав Мари монету, старый Везенер уходит вме солдатами. Ремарка композитора относительно вр ни действия — «вчера, сегодня и завтра» — очев указывает на неизбывность подобных трагедий «ма ких людей» в насквозь милитаризованном мире. З симость от *Берга* проявилась не только в выборе с та, имеющего точки соприкосновения с *«Воццек «Лулу»*, но и в том, что сцены «С.» выполнены по м лям форм инструментальной музыки (отдельным с

предпосланы обозначения ciacona, ricercari, toccata, ...mo, rondino и т. п.). Приступая в 1958 к работе над ...рой, Циммерман мыслил ее постановку на 12 пло...ках, окружающих публику, но был вынужден отка...ся от этой утопической идеи. Тем не менее для не...рых сцен он сохранил принцип развертывания дей...я одновременно в нескольких плоскостях; так, ...инационная в масштабах всей оперы начальная ...а 4-го акта (Toccata III) вбирает в себя семь различ...эпизолов, извлеченных из драмы Ленца (самый ...атический из них — насилие, учиненное над Мари ...ем Депорта). Подобный «контрапункт» планов дей... выступает одним из способов реализации важ...ей для Циммермана идеи «сферического време..., объединяющего прошлое, настоящее и будущее. ...той модус реализации той же идеи — плюрализм му...альных идиом (стилей). Центральная идиома опе... — *додекафония:* каждая из 12 первых сцен основана ...бственной *серии,* производной от исходного «все...рвального» ряда, включающего по одному вхожде... каждого из 11 интервалов хроматической гаммы ... последние сцены, составляющие 4-й акт, основаны ...матическом материале первых 12); кое-где серий... принцип распространяется на организацию метра, ... и динамики. Певческие партии, как правило, мо...нно напряженны и складываются из оборотов, на...то сложных для вокального воспроизведения. Вме... с тем оркестровый слой изобилует стилистически ...рогенными цитатами; так, офицерский кутеж в 1-й ... 2-го акта (Toccata II) сопровождается джазовыми ...ами, в следующей сцене (Capriccio, corale e ciacona ...ут на друга наслаиваются цитаты из Баха и т. п.

«С.» были заказаны Циммерману Кёльнским оперным ...ром; композитор начал работу над оперой в 1958, а в ... музыкальный руководитель театра *Завлиши* и глав... режиссер Оскар Фриц Шу (Schuh, 1904—1984), оз...мившись с готовым материалом, сочли его неиспол...ым и отклонили. В 1960 Циммерман написал на ос... «С.» концерт для 2 фп. с оркестром «Диалоги» (Dia..., 1-е исполнение — 5 декабря 1960, Кёльн, братья ...марски, СО Западногерманского радио, дирижер ...стен Эрлинг [Ehrling, 1918—2005]), а в 1963 составил ...частную вокальную симфонию «С.» для 6 певцов-...стов и оркестра, включив в нее оркестровые вступ... и интродукцию к 1-му акту, 3-ю сцену 1-го акта ...cari I (здесь завязывается роман Депорта и Мари), ...рмецию и упомянутую сцену Capriccio, corale e ciaco... из 2-го акта. Первое исполнение симфонии состоя... в Кёльне 20 мая 1963 п/у Яна Кренца (Krenz, ...926). Окончательный вариант «С.», выполненный с ...том практических рекомендаций, но все равно ис...ительно сложный с точки зрения организации ис...нения (громоздкий оркестр с органом и несколькими ...реями ударных, развитые элементы *мультимедиа,* ...чески замысловатые вокальные партии и постано...ные развязки), был готов в 1964, премьера состоялась ...евраля 1965 п/у *Гилена.* Партитура посвящена *Роз...у.* Продолжительность музыки — ок. 2 часов.

До Циммермана оперу «С.» по пьесе Ленца, в 3 актах, ...исал немецкий композитор Манфред Гурлитт (Gur... 1890—1973, [пост. 1930, Дюссельдорф]).

«Солнце инков». Камерная кантата *Денисова* для сопрано и инструментального ансамбля (флейта, гобой, кларнет, валторна, труба, 2 фп., ударные [2 исполнителя], скрипка и виолончель) на слова чилийской поэтессы, Нобелевского лауреата Габриэлы Мистраль (Mistral, 1889—1957) в русских переводах. Написана в 1964, продолжительность — ок. 20 минут. В заглавие вынесены слова из стихотворения Мистраль «Гимн тропическому солнцу» (в кантате не использовано). Части: 1. Прелюдия; 2. «Печальный Бог»; 3. Интермедия; 4. «Красный вечер»; 5. «Проклятое слово»; 6. «Песня о пальчике». Посвященное *Булезу,* «С. и.» до известной степени родственно *«Молотку без мастера»* своим тембровым колоритом (в обеих партитурах преобладают светлые, «солнечные» краски), методами организации звуковысотности (в основе «С. и.» — *серия* a-f-e-b-h-cis-es-c-g-d-gis-fis, трактуемая достаточно свободно: вслед за Булезом Денисов предпочитает не демонстрировать серию слишком явно, допускает повторы звуков и работает с вычлененными из серии сегментами) и общим композиционным решением: как в «Молотке...», так и в «С. и.» имеются сжатые инструментальные части (здесь — Прелюдия, Интермедия и «Проклятое слово» [название манифеста Мистраль в защиту мира, 1950]), сходные по тематизму и выступающие своего рода сателлитами или «комментариями» по отношению к более масштабным вокальным частям. Еще одна ассоциация с «Молотком...» (а через него и с *«Лунным Пьеро»* Шёнберга) — дуэт сопрано и флейты в 4-й части (со временем на него наслаиваются скрипка и виолончель, играющие частично в собственном, независимом темпе, по принципу ограниченной *алеаторики*). Вместе с тем в «С. и.», по сравнению с «Молотком...», рельефнее выявлена сквозная драматургическая линия: в конце 5-й части наступает генеральная кульминация, после чего характер музыки резко меняется: нарочито инфантильная «Песня о пальчике» снимает напряжение предыдущих частей. Текст в финале не только поется солисткой, но и скандируется тремя оркестрантами в ритмическом каноне (согласно автору, это чтение должно звучать как «темброво отрешенный [...] голос из другой сферы»).

Впервые кантата прозвучала 30 ноября 1964 в Ленинграде, пела Лилия Давыдова (р. 1932), дирижировал *Рождественский.* В следующем году *Мадерна* исполнил «С. и.» в *Дармштадте* и в концерте *Домен мюзикаль* (Париж); тем самым было положено начало международному признанию Денисова и, шире, нового советского *авангарда.*

«Соловей». Опера *Стравинского* в 3 актах на либретто Сергея Митусова и композитора по сказке Ханса Кристиана Андерсена о том, как Соловей был приглашен ко двору китайского Императора, где у него появился соперник — японский механический соловей; уклонившись от состязания с ним, Соловей был изгнан из Китая, но затем вернулся, чтобы своим пением очаровать Смерть и тем самым спасти от нее Императора. Первый акт был написан в 1908—09, затем Стравинский принялся за сочинение *«Жар-птицы».* В 1913 московский Свободный театр обратился к композитору с просьбой завершить оперу. Между осенью 1913 и началом 1914

Стравинский написал 2-й и 3-й акты, однако к моменту завершения оперы Свободный театр прекратил существование, и первая постановка «С.» была осуществлена антрепризой *Дягилева* (премьера — 26 мая 1914, *Парижская опера*, дирижер *Монтё*, режиссер Александр Санин, хореография Бориса Романова, сценография Александра Бенуа; опера шла в один вечер с «*Золотым петушком*» Римского-Корсакова). Стилистически 1-й акт заметно отличается от 2-го и 3-го: в 1-м акте молодой Стравинский прямо подражает импрессионистам (оркестровые вступление и «постлюдия» ассоциируются с «Облаками» *Дебюсси* из цикла «Ноктюрны») и своему учителю Римскому-Корсакову (колоратурная партия Соловья отмечена влиянием партии Шемаханской царицы), а в музыке двух других актов, написанных уже после «*Весны священной*», подчеркнут элемент гротеска (изломанные мелодические линии, слегка утрированный китайский колорит). Все три акта коротки, опера в целом звучит ок. 45 минут. Фактором, сообщающим произведению определенное единство, служит песня Рыбака, дважды звучащая в 1-м и дважды — в 3-м акте.

На основе музыки 2-го и 3-го актов «С.» Стравинский, следуя указаниям Дягилева, изложенным в письме от ноября 1916, создал симфоническую поэму «Песня соловья» (франц. Chant du rossignol) продолжительностью ок. 20 минут. В издании клавира поэма делится на 3 части, идущие без перерыва: «Празднество во дворце китайского императора», «Два соловья», «Болезнь и выздоровление китайского императора» (в партитуре это деление отсутствует). Партитура «Песни соловья» была завершена в апреле 1917; 1-е исполнение — 6 декабря 1919, Женева, Оркестр Романской Швейцарии, дирижер *Ансерме;* премьера в виде балета (в рамках очередного Русского сезона Дягилева) — 2 февраля 1920, Парижская опера, дирижер Ансерме, хореография Леонида Мясина, сценография Анри Матисса. В сотрудничестве с *Душкиным* Стравинский аранжировал для скрипки и фп. арию Соловья из 1-го и Китайский марш из 2-го акта (1932). Существуют также авторские обработки песни Рыбака и арии Соловья для голоса с фп.

Соломон (Solomon), собств. Соломон Катнер (Cutner) (9.8.1902, Лондон, — 2.2.1988, там же). Английский пианист. Учился у Матильды Верн (Verne), ученицы Клары Шуман, начинал свою карьеру как вундеркинд (в 8 лет дебютировал в Лондоне 1-м концертом Чайковского). Позднее совершенствовался в Париже у *Дюпре* и Лазара Леви (Lévy, 1882—1964). Зрелый дебют С. состоялся в 1924. С этого времени в его репертуаре возобладали Моцарт, Бетховен, Шуман, Шопен, Брамс; их музыку С. исполнял в благородной манере, демонстрируя уверенную технику, глубоко продуманную фразировку и точное чувство пропорций, а по мере необходимости и темперамент подлинного виртуоза «большого стиля». В 1956 перенес инсульт и больше не выступал. Среди лучших работ С., сохранившихся в записи, — несколько концертов Моцарта, все концерты и большинство сонат Бетховена (о незаурядном поэтическом воображении С. особенно красноречиво свидетельствуют медленные части сонат соч. 106 и 111), Концерт a-moll, 1-я соната, «Карнавал», «Симфонические этюды» Шумана, концерты и «Вариации на тему Генделя» Брамса, ко… Чайковского и Грига, ряд опусов Шопена и Лист…

Солти — см. *Шолти*.

Соната (итал. sonata, от sonare — «звучать», «иг… музыкальном инструменте]»). Термин «С.» поя… конце XVI в.; его исходное значение — «то, что и… (в отличие от *кантаты* — «того, что поют»). В XIX… ним закрепился более конкретный смысл: крупно… изведение для фп. соло или с каким-либо друг… рументом, почти всегда многочастное (редчай… ключения — соната «По прочтении Данте» и С… h-moll Листа), причем первая часть, как прави… держана в *сонатной форме*. На протяжении бо… части XX в. жанровое обозначение «С.», полоб… *фонии*, ассоциировалось с приверженностью тра… (характерно, что *Дебюсси* обратился к жанру С. … под конец жизни, когда в его творчестве воз… своеобразный вариант *неоклассицизма*, а ведущ… ставители *Новой венской школы*, за исключени… дого *Берга*, вообще не писали С.) или специаль… зывало на серьезность, масштабность концепц… давая свои монументальные фортепианные С., а… дисты *Булез* [2-я С.] и *Барраке* прямо ориентир… на позднего Бетховена). Многочастные С., перед… дельными частями в отчетливо выраженной со… форме, писали композиторы самых разных шко… правлений — *Айвз, Барток, Стравинский, Хи… Прокофьев, Пуленк, Шостакович, Денисов, Шн…* многие другие; листовскую модель большой одн… ной сонаты развивал в своем позднем творчест… *бин*, у которого в России и СССР было множеств… ражателей. В XX в. появились С. для трех и более… нителей (С. для флейты, альта и арфы Дебюсси, … 2 фп. и ударных Бартока, С. для флейты, гобоя, … челли и клавесина *Картера*, С. для виолончели с о… ром *Пендерецкого*), многочисленные С. для стру… инструмента соло (среди наиболее примечатель… С. для скрипки Бартока, Прокофьева, *Щедрина* [«З… ната»], С. для альта *Лигети*, С. для виолончели *К…* Лигети) и для различных более или менее нест… ных дуэтов («С.-вокализ» для голоса и фп. *Мет…* для скрипки и виолончели *Равеля*, С. для 2 ск… Прокофьева и др.). Иные С. XX в. существенно … ются от любых исторических жанровых прототи… ков, например, «Сонаты и интерлюдии» *Кейд… подготовленного фортепиано* или выполненная в т. … бильной форме (см. *Алеаторика*) 3-я С. для фп. *Бу…*

Сонатная форма. Музыкальная форма, сложив… эпоху раннего классицизма (середина XVIII в.). С… ит из трех разделов — экспозиции, разработки и р… зы. В экспозиции главная тема излагается в осн… тональности, побочная тема (или группа поб… тем) — в новой тональности. В разработке темы д… ся и претерпевают иные превращения, провод… различных сочетаниях по разным тональностям. Р… ботка готовит кульминацию всей С. ф.: возвраще… главной теме в исходной тональности. Этот моме… менует собой начало репризы С. ф., где темы изла…

же порядке, что и в экспозиции, но побочная тема группа побочных тем проводится уже в основной тональности; тем самым напряжение между темами, дополнительно подчеркнутое разработкой, снимается, и форма обретает целостность и уравновешенность. По сравнению с другими классическими формами С. ф., выражающая диалектический принцип борьбы и единства противоположностей, обладает наибольшим потенциалом для воплощения крупных, многогранных концепций. Рассматривая эволюцию С. ф. в музыке XX в., следует иметь в виду, что схема, предусматривающая чередование двух контрастных тем или тематических групп в нарастающем разнообразное варьирование и комбинирование тематических идей в середине и повторное изложение основного материала в конце, сама по себе не может считаться С. ф. в подлинном смысле. Помимо определенной диспозиции разделов настоящая С. ф. предполагает наличие сквозного вектора развития — от демонстрации противоречий к их преодолению. Ключевыми моментами этого вектора служат два крупных тональных плана: центробежный (модуляция в новую тональность в переходе к побочной теме в экспозиции) и центростремительный (возвращение в исходную тональность в переходе от разработки к репризе). Ослабление системы тональных связей и, тем более, отказ от тональности подрывают основу С. ф. Эволюционные процессы, приведшие к возникновению т. н. *атональности* и *серийной техники*, оказались для С. ф. более разрушительными, чем для некоторых других форм, также сложившихся в тональную эпоху, но по своей сути менее зависимых от тональной организации — таких, как вариации, форма или фуга.

В XX в. сонатная схема продолжала активно использоваться прежде всего композиторами, сохранившими верность тональному языку и классическим методам развития, сопоставления и преобразования тем, а также тональной иерархии XIX в., вершину которой составляли масштабные, насыщенные контрастами и диалектическими взаимосвязями жанры инструментальной музыки — симфония, концерт, соната, квартет и другие камерные многочастные ансамбли. Каким бы разнообразием ни отличались С. ф. *Малера, Сибелиуса, Русселя, Бартока, Мийо, Онеггера, Прокофьева, Хиндемита, Шостаковича, Бриттена*, в них действуют те же конструктивные принципы, что и в С. ф. композиторов предшествующих поколений. *Стравинский*, чья техника ассоциируется не столько с длительным сквозным развитием, сколько с подчеркиванием граней между разделами, обращался к С. ф. редко; его С. ф. могут быть построены внешне по классической схеме, однако дискретность в них все равно преобладает над непрерывностью, а периодическое возвращение к определенным устойчивым моментам — над целеустремленным движением (хрестоматийный пример — 1-я часть Симфонии in C). Если *Веберн* и *Шёнберг*, конструируя С. ф. на нетональной основе, стремились воспроизвести эффект тональных сдвигов новыми средствами — например, «подкладывая» сонатную схему под развитие сценического сюжета (1-я часть 2-го акта *«Воццека»* и 2-я и 3-я сцены 1-го акта *«Лулу»* Берга) или «модулируя» из одного варианта *серии* в другой (1-я часть 4-го струнного квартета Шёнберга), — то более радикальный серийный язык зрелого *Веберна* и раннего *Булеза* уже не оставляет сколько-нибудь реальных возможностей для воссоздания целеустремленной сонатной диалектики. В таких образцах, как 1-е части Симфонии соч. 21 и Струнного квартета соч. 28 Веберна или 1-я часть 2-й сонаты для фп. Булеза, разделы и подразделы сонатной схемы воспринимаются не столько как элементы некоего единого процесса, сколько как различные конгломераты более или менее «точечно» организованного материала (см. *Пуантилизм*). Уникальный в своем роде образец С. ф. не только без тональности, но и почти без звуков определенной высоты, — *«Ионизация»* Вареза для ансамбля ударных инструментов; контраст между темами здесь создается средствами ритма, тембра и динамики, а разработка тематических идей осуществляется путем их дробления, повторения, ритмического и тембрового варьирования, т. е. методами, взятыми из классического арсенала и адаптированными к природе данного инструментального состава.

«Сон в летнюю ночь» (A Midsummer Night's Dream). Опера *Бриттена* в 3 актах, соч. 64, либретто композитора и *Пирса* по одноименной комедии Шекспира. Либреттисты сократили пьесу примерно вдвое и внесли изменения в компоновку сцен, практически ничего не добавив к шекспировскому тексту и сохранив авторскую группировку персонажей: одну группу составляют лесные духи (эльфы и феи) во главе с Обероном и Титанией, другую — две пары благородных влюбленных, третью — ремесленники, разыгрывающие любительский спектакль («театр в театре»). Каждой группе соответствует определенный род музыки, определенный круг лейтмотивов и определенная тембровая атмосфера: в музыке эльфов и фей подчеркнуты тембры арф, клавесина (также челесты) и многочисленных разнородных ударных, музыка влюбленных инструментована в основном для деревянных духовых (2 флейты, гобой и 2 кларнета) и струнных (камерный состав), а характерный колорит музыки ремесленников создается низкими струнными, фаготом, тромбоном, флейтой-пикколо. Вдобавок 2 валторны участвуют в обрисовке двора герцога Тезея, а высокая труба сопровождает шута Пака (разговорная роль, исполняемая акробатом). Своего рода рефреном, обеспечивающим опере достаточную меру конструктивного единства, служит тема зачарованного леса, построенная на сопоставлениях аккордов неродственных тональностей (с обширными glissandi струнных между ними). Такие сопоставления, создающие эффект тональной неопределенности, семантически связаны в опере с темой сна (возможна отдаленная аналогия с лейтмотивом волшебного сна из «Кольца нибелунга» Вагнера).

Опера создавалась в 1959—60. Премьера — 11 июня 1960, *Олдборо*, дирижер автор, режиссер Джон Крэнко (Cranko), в партии Оберона выступил *Деллер*, в партии Свистка (одного из комических ремесленников) — Пирс. Продолжительность звучания музыки — ок. 2 часов 20 минут.

Сондхайм (Sondheim), Стивен (Джошуа) (р. 22.3.1930, Нью-Йорк). Американский композитор и автор текстов к *мюзиклам*. Ранний интерес С. к мюзиклу был поддер-

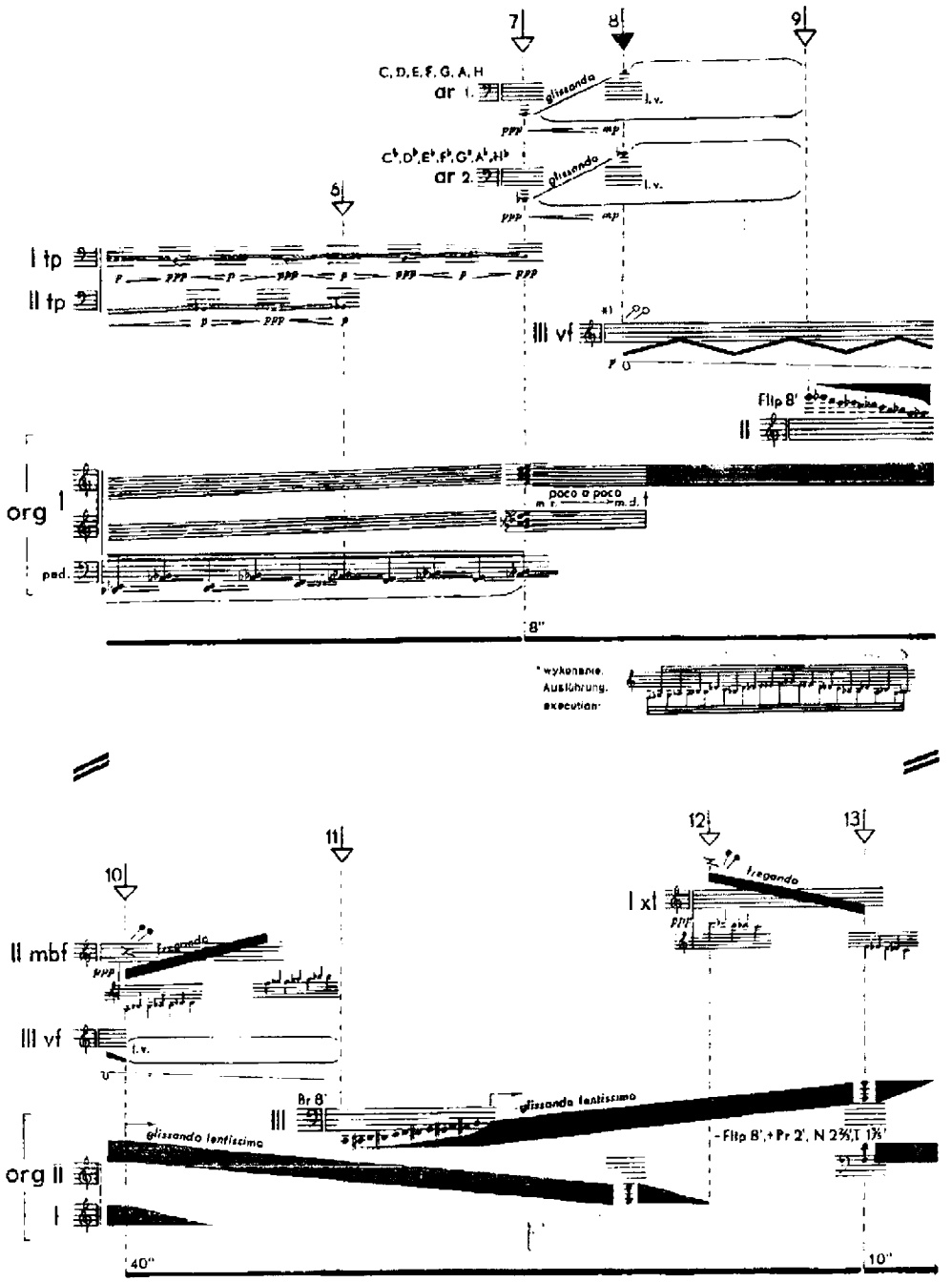
жан другом семьи С., знаменитым либреттистом Оскаром Хаммерстайном-вторым (Hammerstein II, 1895—1960), соавтором таких классических образцов жанра, как «Плавучий театр» (Show Boat,1927), «Оклахома!» (Oklahoma!, 1943) и «Звуки музыки» (The Sound of Music, 1959). Освоив благодаря Хаммерстайну основы искусства сочинения мюзиклов, С. прошел серьезный курс композиции под руководством *Бэббитта*. Своих первых успехов добился на стихотворном поприще, написав тексты к знаменитой «Вестсайдской истории» *Бернстайна* (1957) и некоторым другим популярным мюзиклам. Первый мюзикл со словами и музыкой С., «Забавная вещь случилась по пути на Форум» (A Funny Thing Happened on the Way to the Forum), по фарсам Плавта, был поставлен на Бродвее в 1962. За ним последовали «Свистеть может каждый» (Anyone Can Whistle, 1964), «Компания» (Company, 1970), «Безумства» (Follies, 1971), «Маленькая ночная музыка» (A Little Night Music, 1972), «Тихоокеанские увертюры» (Pacific Overtures, 1976), «Суини Тодд» (Sweeney Todd, 1979), «Весело катим» (Merrily We Roll Along, 1981), «Воскресенье в парке с Джорджем» (Sunday in the Park with George, 1984), «В лес» (Into the Woods, 1987), «Убийцы» (Assassins, 1991) и «Страсть» (Passion, 1994) — произведения, принесшие С. славу самого искусного, разностороннего и интеллектуального из всех композиторов, когда-либо работавших в жанре мюзикла. С. сочиняет в достаточно традиционной, даже несколько старомодной манере, практически не затронутой влиянием поп- и рок-музыки (из композиторов, чьи «отголоски» наиболее явно слышны в его музыке, обычно называют *Равеля* и *Копленда*). Среди особенностей его письма — необычайно широкое использование контрапункта, экскурсы в сферу «модернистской» диссонантной гармонии, неожиданные ходы в развертывании мелодии. Отнюдь не тривиальны и тексты С. — умело зарифмованные, свидетельствующие о его эрудиции, остроумии, а иногда и о мизантропическом юморе. Чрезмерная изысканность и непредсказуемость нередко сказываются на кассовом успехе работ С., зато обеспечивают ему высокий авторитет в профессиональной среде. Некоторые из его мюзиклов ставятся и на оперной сцене (таков «музыкальный триллер» «Суини Тодд», экранизированный в 2007). Среди менее значительных работ С. — мюзикл по комедии Аристофана «Лягушки» (The Frogs, 1974), предназначенный для исполнения в воде (в 2004 на Бродвее прошла премьера его новой, расширенной версии).

Лит.: S. Banfield. Sondheim's Broadway Musicals (Ann Arbor, 1993); M. Gottfried. Sondheim (New York, 1993); M. Secrest. Stephen Sondheim: a Life (New York, 1998).

Сонористика (от лат. sonorus — «звучный», «звучащий»). Термин, введенный в 1960-х польским музыковедом Юзефом Михалом Хоминьским (Chomiński, 1906—1994) для обозначения тенденции к выдвижению тембра на роль основного фактора музыки. Радикальная С. 2-й половины XX в. предвосхищена в *тембровой мелодии* Шёнберга и в отдельных образцах творчества таких экспериментаторов 1-й половины столетия, как *Айвз, Варез*, молодой *Шостакович*. Для послевоенного *авангарда* С., минимизирующая роль дискретных звуковысотных связей, явилась своеобразной альтернативой *сер[иальной] технике* с ее тщательно рассчитанными отношен[иями] звуков по высоте. В сравнительно чистом виде С. [осо]бенно характерна для творчества *Сироцкого, Пенд[ерец]кого, Гурецкого* и других представителей польской [шко]лы конца 1950-х — начала 1970-х. «Сонористическ[ая] музыка — это «точечные» и тянущиеся *кластеры*, [раз]вые «пятна» и «россыпи», glissandi различной про[тя]жительности и амплитуды (ср. показанную в нот[ном] примере страницу «Элегической фантазии» для ор[кестра] оркестром Сироцкого, 1972). Весьма обычны кра[йние] уровни динамики (ppp, fff) и нетрадиционные спос[обы] звукоизвлечения (всевозможные новации в испо[льзо]вании ударных инструментов, трактовка струнны[х], ударных, *мультифоники* на духовых, невокальная [ар]куляция певческих голосов и т. п.). Формообразу[ющий] потенциал С. как таковой незначителен, но многие [ком]тера (в т. ч. *Ксенакис, Лигети, Хубер, Ноно, Губайду[лина]*) охотно вводят элементы С. в контекст сложных, бог[атых] внутренними связями форм. По существу разновид[ность]стью С. является т. н. инструментальная конкретн[ая] зыка *Лахенмана*. В русскоязычной терминолог[ии] вестное распространение получил термин «сонор[ика]» (Ю. Холопов), обозначающий любую музыку, в кот[орой] специфический колорит (краска, фонизм) звучан[ия] ступает на первый план, в той или иной степени в[ытес]руя функциональную значимость отдельных то[нов] интервальных отношений. По смыслу холоповская «[сон]орика» намного шире и неопределеннее термина[ла], поскольку охватывает не только самые разнородны[е] ления новой музыки, но и многое в *импрессионизме* же в позднем романтизме.

Лит.: J. Chomiński. Muzyka Polski ludowej (Warszawa, [1]; H. Kostrzewska. Pojęcie sonorystyki // Muzyka, 1990, 1; Ю. Х[олоп]ов. Сонорика // Лексикон неоклассики (М., 2003); [А. [Со]лытин, В. Ценова.] Сонорика // Теория современной ко[мпо]зиции (М., 2005); I. Lindstedt. Teoria sonologii muzycznej J[ana] Michała Chomińskiego // Muzyka, 2006, 1—2.

Сорабджи (Sorabji), Кайхошру Шапурджи, наст. им[я] он Дадли (Dudley) (14.8.1892, Чингфорд, — 14.10.[1988], Уинфрит-Ньюбург, Дорсет). Английский композит[ор], музыкальный писатель с индийскими, испански[ми] сицилийскими корнями. Получил хорошее дом[ашнее] образование, в области композиции был самоучк[ой], желая иметь ничего общего с широкой публикой и [сло]явшимися структурами музыкальной жизни и бы[л] человеком финансово обеспеченным, добровольно [из]брал для себя позицию маргинала. Выступал с му[зы]кально-критическими статьями и эссе, резко, иног[да] оскорбительном тоне критикуя практически все но[вые] шие течения и многих выдающихся композитор[ов] превознося маргиналов прошлого и настоящего, с к[ото]рыми чувствовал духовное родство, — таких, как ф[ран]цузский композитор-пианист Шарль-Валантен Ал[ькан] (Alkan, 1813—1888), *Малер* (чья музыка в период ме[жду] мировыми войнами все еще почти не исполнял[ась] Англии), *Метнер, Шимановский* и особенно *Бузони*, образцу монументально, с симфоническим разм[ахом] задуманных фортепианных фресок Алькана и Бузон[и] сочинил высокопарно-романтический Opus clavic[embalicum]



cum для фп. соло (1929—30). Этот цикл состоит из 12 ей, сгруппированных в 3 больших раздела, включа- изолы с невероятно сложной фактурой (число нот- станов местами достигает семи) и длится свыше че- х часов без перерыва. Еще более объемисты неко- ые из неопубликованных опусов С. для фп. Перу С. адлежат также многочисленные фортепианные атюры и композиции среднего объема, в т. ч. с экс- гантными, экзотическими и загадочными заголов- , несколько партитур для хора и оркестра, песни мущественно на французские стихи), 3 масштаб- органные симфонии (1924, 1929—32 и 1949—53), ряд фортепианных транскрипций, в т. ч. *«Испанской рапсодии»* Равеля (1945) и финальной сцены *«Саломеи»* Штрауса (1947). В середине 1930-х С. запретил публичное исполнение своей музыки и лишь 40 лет спустя вновь допустил ее на концертную эстраду. Среди немногих (после автора) исполнителей Opus clavicembalisticum — английский виртуоз Джон Огдон (Ogdon, 1937—1989) и *Амлен*.

Сб. эссе: Around Music («Вокруг музыки») (London, 1932); Mi contra fa: the Immoralisings of a Machiavellian Musician («Ми против фа: аморализирование музыканта-макиавеллиста») (London, 1947).

Лит.: P. Rapoport, ed. Sorabji: a Critical Celebration (Aldershot, 1992, 2/1994).

«Сотворение мира» (La création du monde). Одноактный балет *Мийо* соч. 81 на либретто Блеза Сандрара (Cendrars) по мотивам африканского фольклора. В музыке балета использованы интонации и ритмы гарлемского джаза, с которым Мийо познакомился во время своего пребывания в Нью-Йорке зимой 1922/23. Произведение инструментовано для ансамбля солистов (всего 17 музыкантов) и состоит из вступления и 5 картин общей продолжительностью ок. 17 минут. Премьера — 25 октября 1923, Париж, Театр Елисейских полей, труппа Шведские балеты (Ballets Suédois), дирижер Владимир Гольшман (Golschmann, 1893—1972), хореограф Жан Борлин (Borlin), декорации и костюмы Фернана Леже (Léger).

Соул-мюзик (англ. soul music — «музыка души»). Афроамериканский музыкальный стиль, объединяющий признаки госпелов (духовных песен) и *ритм-энд-блюза*. С.-м. «мягче», лиричнее последнего, тексты песен часто серьезны, даже возвышенны, широко используется респонсорная (вопросно-ответная) форма, заимствованная из практики исполнения госпелов. Стиль С.-м. сложился в 1950-х и получил широкое распространение с начала 1960-х. Для С.-м. характерна эмоциональная, страстная манера пения со всхлипываниями, вздохами, с переходами на фальцет, мелодическими украшениями, разговорными или скандированными вставками, громкими возгласами и т. п. Среди самых популярных исполнителей С.-м. — Рэй *Чарлз*, Арета Франклин (Aretha Franklin, p. 1942), Стиви Уандер (Stevie Wonder, p. 1950). Позднее (в конце 1960-х) сформировалась более вызывающая и чувственная разновидность С.-м., известная под названием фанк (funk, англ. букв. «зловоние»).

Лит.: G. Hirshey. Nowhere to Run: the Story of Soul Music (New York, 1984); P. Guralnick. Sweet Soul Music: Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom (New York, 1986).

Софроницкий, Владимир Владимирович (8.5.1901, Санкт-Петербург, — 29.8.1961, Москва). Русский советский пианист. Ранние годы провел в Варшаве, где учился у видного «шопениста» Александра Михаловского (Michałowski, 1851—1938); в 1916—21 был студентом Петроградской консерватории по классу фп. Леонида Николаева (1878—1942). Концертировал с 1919. Свою единственную длительную гастрольную поездку совершил в 1928—29 (Варшава, Париж). В 1936—42 преподавал в Ленинградской, с 1942 — в Московской консерватории. Пианист импульсивного, романтического склада, предпочитал играть в небольших залах, практически не выступал с оркестром и в ансамблях. Исполнительскому стилю С. были присущи такие качества, как изысканная фразировка, густая педаль, весьма свободное rubato. В его концертных программах фигурировала музыка самого разного рода, от Моцарта и Бетховена до *Прокофьева* и *Шостаковича*, но практически отсутствовали Брамс, Чайковский и вся западная музыка после *Дебюсси*. Индивидуальность С. наиболее ярко запечатлелась в его интерпретациях Шопена, Шумана, Листа, *Рахманинова* и особенно *Скрябина* (на чьей дочери был женат). Значительная часть репертуара С. (в т. ч. ва ли не вся сольная музыка Скрябина, за исключением 7-й сонаты, которую С. не желал играть публично) хранилась в записях, как студийных, так и сделанных концертов; последние не всегда удовлетворительны с технической точки зрения, однако именно они позволяют лучше осознать, почему выступления С. производили столь магическое воздействие на его почитателей.

Лит.: Д. Рабинович. Портреты пианистов (2/М., Я. Мильштейн, сост. Воспоминания о Софроницком (М., 2/1982); А. Скрябин, И. Никонович, сост. Вспоминая С ницкого (М., 2008).

Социалистический реализм. Эстетическая доктри времена диктатуры Сталина утвержденная в ка обязательной для советских деятелей искусств и л туры. Термин «С. р.» появился в редакционной «Литературной газеты» от 23.5.1932; более подр развитие категория «С. р.» получила в ходе 1-го с Союза писателей (1934). Искусство С. р. опреде как «национальное по форме и социалистическое держанию». В применении к музыке это означало на фольклорные мелодии, плакатную ясность фо преобладание диатоники и «жизнеутверждающе жора; центральными жанрами *советской музыки* программная симфония, опера, оратория, кантата, совая песня на темы, имеющие пропагандистско чение (прославление вождей, героев, новой жизни зидательного труда, борьба за мир, дружба наро т. п.). Творчество крупных советских композиторов жде всего *Прокофьева* и *Шостаковича*, категорическ умещалось в рамках С. р., что дало повод властям вергнуть их жестокой критике во время т. н. *ждан ны* (1948). После смерти Сталина (1953) границы тия «С. р.» начали размываться, и к 1970-м оно, по ству, утратило значение.

Лит.: L. Hakobian. Music of the Soviet Age: 1917—1987 holm, 1998); Ф. Розинер. Соцреализм в советской муз Соцреалистический канон (СПб., 2000).

Союз композиторов СССР (СК; до 1957 — Союз с ских композиторов). Объединение композиторов, зыковедов, учрежденное весной 1932 в соответст постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке ли турных и художественных организаций» (опублик 23 апреля). Необходимость в этом документе воз ввиду чрезмерного усиления т. н. пролетарских циаций, которые с конца 1920-х фактически моно зировали право на идеологический контроль над ратурой и искусством в СССР (ср. *Советская му РАПМ*): такие непременные атрибуты «пролетар подхода, как ориентация на классовую чистоту иск ва и отбрасывание большей части классического на дия и крестьянского фольклора, вошли в противо с идейными установками сталинского режима. Уп нив «пролетарские» ассоциации, постановление вы нуло директиву сформировать централизованные ческие союзы — писателей, художников, архитект композиторов. Поначалу структура СК была рых

местные отделения функционировали независимо от друга. Первый шаг к созданию центрального координирующего органа был сделан в 1939, когда возник Оргкомитет СК (ОСК) в составе 21 человека; его председателем стал *Глиэр*, заместителями председателя — *Хачатурян* и *Дунаевский*. Основная задача ОСК заключалась в подготовке первого всесоюзного композиторского съезда, однако из-за войны и трудностей первых послевоенных лет выполнение этой задачи задержалось. В 1948 году, после публикации постановления ЦК ВКП(б) «Об опере Мурадели „Великая дружба"» (*Ждановщина*), ОСК был распущен, в апреле того же года состоялся 1-й всесоюзный съезд СК, избравший председателем *Асафьева* (к тому времени уже не способного выполнять руководящие функции по состоянию здоровья), генеральным секретарем — *Хренникова*. Полномочия Хренникова как главы СК подтверждались всеми последующими съездами (последний, 8-й, состоялся в марте 1991). Союзы композиторов, подчиненные московскому центру, действовали во всех союзных республиках СССР (в РСФСР — только с 1960, первый председатель — *Шостакович*). По образцу СК были созданы союзы композиторов стран т. н. народной демократии. Правопреемник СК — Союз композиторов России (бессменный председатель с 1990 [в то время — СК РСФСР] — Владислав Казенин [р. 1937]).

Периодические издания СК: специальный журнал «Советская музыка» (с 1933 по 1991 выходил ежемесячно, с 1992 — ежеквартально, под названием «Музыкальная академия»), популярный журнал «Музыкальная жизнь» (с 1957), «Российская музыкальная газета» (1989—92). В 1939 при СК был учрежден Музыкальный фонд для материальной поддержки профессиональной деятельности членов СК и пропаганды их творчества, в 1948 — издательство Советский композитор (ныне Композитор).

«Спартак». Балет *Хачатуряна* в 4 актах, либретто Николая Волкова по трудам римских историков Плутарха и Аппиана и одноименному роману итальянского писателя Раффаэло Джованьоли (опубл. 1874), где восстание I века до н. э. под руководством гладиатора Спартака представлено в романтическом ключе, как борьба народных людей за свободу. На этой основе, весьма перспективной с точки зрения советской идеологии коммунисты, начиная с самого Маркса, всячески героизировали Спартака как вождя «античного пролетариата»), Хачатурян создал партитуру внушительных масштабов (ок. 50 номеров), с развернутыми массовыми сценами, поединками, танцевальными «монологами», любовными adagio и характерными танцами. Основные персонажи балета — Спартак, его антагонист, римский полководец Красс, целомудренная возлюбленная Спартака Фригия, наложница и лазутчица Красса Эгина и соблазненный ею сподвижник Спартака Гармодий. Популярнейшие отрывки балета — военный триумф Красса (с него начинается действие), огромный «дивертисмент» на пиру у Красса, включающий ряд эпизодов (в т. ч. adagio Эгины и Гармодия), где Хачатурян в полной мере проявил свой дар «ориенталиста», склонного к тембровой роскоши и чувственному колориту, воинственные танцы восставших рабов, adagio Спартака и Фригии и заключительный реквием. Музыка «С.» создавалась в 1950—54, премьера — 27 декабря 1956, Ленинград, Театр оперы и балета им. Кирова (ныне *Мариинский театр*), дирижер Павел Фельдт, хореография Леонида Якобсона. Постановка «С.» в *Большом театре* (1958, дирижер Юрий Файер, хореография Игоря Моисеева) принесла композитору Ленинскую *премию*. Статус одного из главных, самых репрезентативных советских балетов закрепился за «С.» после премьеры 2-й редакции, в 3 актах, на либретто в версии Юрия Григоровича (9 апреля 1968, Большой театр, дирижер *Рождественский*, хореография Григоровича).

«Спектакля нет» (Relâche). Последнее произведение *Сати*: «моменталистический балет» (франц. ballet instantanéiste) в 2 актах по сценарию Франсиса Пикабиа (Picabia), одного из основоположников дадаизма — наиболее анархического, эпатирующего течения в художественном авангарде рубежа 1910—20-х. Балет по-дадаистски бессюжетен, в нем фигурируют пожарный, группа раздевающихся и одевающихся мужчин, женщина в вечернем платье, среди номеров балета есть танец двери-вертушки, танец тачки и танец короны, которую в конце спектакля один из мужчин возлагает на голову случайно выбранной зрительницы. «Дадаистичность» музыки Сати выражается в ее структурной элементарности (каждый из 22 номеров балета состоит из немногих повторяющихся простых фраз, часто на мотивы из парижского уличного «фольклора», и длится менее минуты) и в подчеркнуто несерьезном характере (впрочем, с этой точки зрения «С. н.» не отличается от большинства других опусов композитора). Продолжительность каждого из актов — ок. 10 минут; 2-й акт по музыкальному материалу в основном повторяет первый, но с небольшими вариациями. Между актами демонстрируется бессюжетный фильм, снятый Рене Клером (Clair), будущим классиком французского кинематографа; фильм длится 24 минуты и идет в сопровождении специально сочиненной оркестровой музыки Сати (в состав балета она не входит). Премьера — 4 декабря 1924, Париж, Театр Елисейских полей, труппа Шведские балеты (Ballets Suédois), хореограф Жан Борлин (Borlin), сценическое оформление Пикабиа. На занавесе театра было написано: «Эрик Сати — величайший композитор мира; всех, кто не согласен с этим мнением, просим покинуть зал».

Спектральная музыка. Направление во французской музыке 1970—90-х. Виднейшие представители — *Гризе*, *Мюрай* и Микаэль Левинас (Lévinas, p. 1949), объединившиеся в начале 1970-х в группу L'Itinéraire (франц. «маршрут») и основавшие одноименный инструментальный ансамбль. Позднее к ним присоединились другие музыканты, в т. ч. композитор и музыковед Юг Дюфур (Dufourt, p. 1943), который ввел в употребление термин «С. м.», имея в виду особый интерес названных композиторов к тембровым характеристикам звука, т. е. к их обертоновому спектру. Важнейшим источником влияния для мастеров С. м. был *Шельси*, чье творчество Гризе и Мюрай открыли для себя в начале 1970-х, находясь в Риме по стипендии Института Франции. Пред-

ставление Шельси о звуке как о живом, сложно устроенном развивающемся организме было переведено ими в плоскость тонкого научного анализа с использованием новейшей измерительной аппаратуры. Важнейшим действием на предкомпозиционной стадии стало получение подробной спектрограммы конкретного звука, а важнейшими композиционными приемами — перевод спектрограммы во временну́ю форму ансамблем адекватно подобранных инструментов (Гризе назвал этот прием — развертывание «микроскопических» составляющих звука в «макроскопический» звуковой поток — «инструментальным синтезом») и постепенные отклонения от исходного набора спектральных характеристик, увеличивающие или уменьшающие степень «дисгармоничности» вертикали. Спектральная вертикаль звучит богато, насыщенно, с оркестровой полнотой, даже если в ее реализации участвует небольшое число инструментов. Поскольку манипулирование спектральными характеристиками звуков само по себе имеет весьма ограниченный формообразующий потенциал, идея С. м. в чистом виде исчерпала себя довольно быстро, но сложившаяся в рамках С. м. практика тонкого и точно рассчитанного варьирования меры диссонантности/консонантности повлияла на методы работы с гармонической вертикалью в творчестве многих композиторов, имеющих опыт сотрудничества с парижским *Институтом музыкальных и акустических исследований* (IRCAM), в т. ч. *Харви* (который назвал спектральный подход «новым пифагорейством»), Хорацию Радулеску (Radulescu, 1942—2008), *Этвёша*, *Саариахо*, *Линдберга* и *Бенджамина*.

Лит.: H. Dufourt. Musique spectrale: pour une pratique des formes de l'énergie // Bicéphale, 1981, 3; J. Fineberg, ed. Spectral Music // Contemporary Music Review, 19 (2000), 2–3; см. тж. при ст. *Гризе*.

Спиваков, Владимир Теодорович (р. 12.9.1944, Уфа). Русский скрипач и дирижер. В 1962—67 учился в Московской консерватории у Юрия Янкелевича (1909–-1973). Благодаря изысканному исполнительскому мастерству, разнообразному репертуару и незаурядному искусству превращать свои выступления в эффектные шоу быстро завоевал широкую известность как солист, а со временем также как руководитель камерного оркестра Виртуозы Москвы (основан в 1979, в 1990-х базировался в Овьедо, Испания). Дебют С. в качестве симфонического дирижера состоялся в 1979 (с *Чикагским СО*). В 1999 возглавил Российский нац. СО, в 2003 — Нац. ФО России. Художественный руководитель музыкального фестиваля в Кольмаре (Эльзас, Франция). Высокую классику — Баха, Моцарта, Брамса, Чайковского — С. обычно исполняет в академичной, гладкой, несколько скованной (несмотря на яркие внешние проявления артистизма) манере. В лучшие годы С. его индивидуальность интереснее раскрывалась в музыке некоторых композиторов XX в., в т. ч. *Гартмана* («Траурный концерт»), *Шостаковича*, *Щедрина*, *Шнитке* и *Пярта*, а также Иоганна Штрауса и других классиков легкой музыки. В 1994 учредил Международный благотворительный фонд.

«Средство Макропулоса» («Дело Макропулоса», Věc Makropulos). Опера *Яначека* в 3 актах на собственное либретто по одноименной пьесе Карела Чапека, впервы[е] ставленной в 1922. Действие происходит в Праге в [к]ле 1920-х. Центральный персонаж «С. М.» — зна[ме]тая певица и покорительница мужских сердец Э[ли]Марти, которая, как выяснится по ходу действ[ия] дилась в конце XVI в. и сохранила молодость и кр[а]благодаря волшебному эликсиру своего отца — [ал]алхимика Макропулоса. В Прагу она приезжает в [по]ках документа, содержащего формулу этого эли[кси]действие которого рассчитано на 300 лет, т. е. [ско]вскоре кончиться. Однако завладев документом с [поз]щью своих неотразимых чар, героиня в конце ко[нца] сжигает его, предпочтя скорую смерть продолжен[ию] рестной, по существу бессмысленной жизни. О[пера] создавалась с ноября 1923 по декабрь 1925. Прем[ьера] 18 декабря 1926, Брно, Нац. театр, дирижер Франт[ишек] Нойман (Neumann). Продолжительность звучан[ия] зыки — ок. 1 часа 40 минут.

«С сегодня на завтра» — см. *«От сегодня до завтр[а]»*.

Ста́биле (Stabile), Мариано (12.5.1888, Палер[мо] 11.1.1968, Милан). Итальянский певец (баритон). У[чи]ся в Риме, в 1911 дебютировал в Палермо. Широ[кая] вестность пришла к С. в 1921, когда он исполни[л] Фальстафа в *Ла Скала* п/у *Тосканини*. В этой роли С. [вы]ступал на ведущих европейских сценах, демонст[рируя] энергичный и разносторонний актерский дар, з[ави]тельное разнообразие вокальных красок и в высш[ей] пени отчетливую дикцию; сохранились записи сп[ек]лей с его участием п/у Тосканини (*Зальцбургский фе[сти]валь*, 1937) и *Де Сабаты* (Ла Скала, 1951). С больш[им] пехом исполнял также партии Графа, Фигаро из «С[вад]бы Фигаро» и «Севильского цирюльника», Дон Ж[уа]на Дона Альфонсо, Малатесты из «Дона Паскуале», [Ба]Скарпии, Джанни Скикки.

«Стальной скок» (франц. Le pas d'acier — по анал[огии] pas de deux [па-де-де] и т. п. балетными термина[ми]) лет соч. 41 *Прокофьева*, в двух картинах продол[жи]ностью по 17 минут каждая. Написан в 1925 по з[ака]*Дягилева* на новую для западной публики тему б[ор]«старого» и «нового» в Советской России. Авторы [ли]ретто — Прокофьев и известный художник-конс[тру]тивист Георгий Якулов (1884—1928). Действие [про]ходит в 1920. В 1-й картине показан вокзал — сре[до]чие «старого» (мешочники, «иристики и папир[ос]ки», жулики, удирающие от комиссаров, орато[ры]мольник и т. п.). Экстравагантно одетый матрос [за]щает молодую работницу от нападок оратора — о[бы]но, недобитого интеллигента. Под конец карти[ны] миссары разгоняют привокзальный рынок. Втор[ая] тина представляет фабрику, где кипит новая жи[знь]символом служит хорошо налаженная работа мно[гих] машин. Матрос переквалифицируется в рабочего, [сня]ет свой нарядный костюм на комбинезон и вмес[те] своей подругой-работницей участвует в дружном ко[лле]тивном труде. В музыке «С. с.» гармоническое ра[з]сведено к минимуму, тематизм на больших прост[ран]вах ограничивается повторяющимися короткими [мо]вами, преобладают умеренно оживленные темпы, с

зное forte и четко акцентированная регулярная ритм-
а. Упомянутый в заглавии «скок» (франц. pas) мо-
рактоваться в двух разных смыслах: как указание
ремительный характер советской индустриализа-
и как обозначение балетного «па» принципиально
го — машинного, механического, не «дансантного»
радиционном представлении) — типа. Премьера —
ня 1927, Париж, Театр Сары Бернар, дирижер *Де-
ер*, хореография Леонида Мясина, сценография
ова. Расчет Дягилева на сенсационный успех «С. с.»
правдался; балет быстро сошел со сцены, исполня-
релко. Попытка поставить «С. с.» в *Большом театре*
) была сорвана вмешательством влиятельной в то
я *РАПМ*, представители которой обвинили Про-
ева в непонимании и вульгаризации советской ре-
ости. Тем не менее музыка «С. с.» звучала в СССР
онцертное исполнение — 27 мая 1928, Москва, ди-
р Владимир Савич). Отголоски звукового образа
ики из 2-й картины слышны в «урбанистических»
ах *Мосолова* («Завод») и *Дешевова* (опера «Лед и
»).

инский, Алексей Владимирович (21.3.1888, посе-
Болсуново, Владимирская губерния, — 6.10.1914,
еревни Логачёво, Смоленская губерния). Русский
озитор, пианист. Сочинял с 6 лет. С 1904 занимал-
руководством *Гречанинова*, известного компози-
и пианиста Константина Эйгеса (1875—1950), из-
ого теоретика музыки Николая Жиляева (1881—
), а в 1907 поступил в Московскую консерваторию,
его педагогами были *Игумнов* (фп.) и *Танеев* (компо-
ия). Первые сохранившиеся произведения С. (все —
фп.: мазурки, этюды, прелюдии, одночастная сона-
ктюрн) создавались в 1905—07 и отмечены влия-
Грига и раннего *Скрябина*. Потрясение, вызванное
ыми переживаниями и смертью отца (1910), пере-
лось в душевную болезнь, от которой С. не опра-
я до конца жизни. В 1911, после года, проведенного
нике, С. возобновил творческую деятельность. От-
его стиль стал более самостоятельным, в некото-
отношениях экспериментальным и необычным для
кой музыки. Стремясь придать своей музыке строго
ктивный» характер, С. широко пользовался слож-
полифоническими формами и приемами; к его
им работам принадлежат изощренно выполнен-
1-я часть (Фуга, Lento) двухчастной 2-й сонаты и
елюдии в форме канонов. Гармонический язык его
ов этого периода наделен своеобразным модаль-
колоритом, гармоническая вертикаль местами при-
ается к *пандиатонике*. Встречающиеся у С. острые,
лающие ритмы, иногда помещенные в рамки экс-
гантных метрических схем, ассоциируются с рит-
й *Стравинского* (яркий пример — 2-я часть [Presto]
сонаты, в размере 11/8). О Стравинском напомина-
манера С. строить неполифоническую форму на ос-
повторов, варьирования и комбинирования корот-
матических элементов. В последние годы жизни
округ него стал складываться круг преданных сто-
ников, которые видели в нем новую надежду рус-
музыки и даже своеобразного музыкального свято-
аметным событием стало его единственное публич-
ное выступление с исполнением собственной музыки в Московской консерватории (март 1914), однако надежды на дальнейшее развитие уникального дара С. были перечеркнуты в октябре того же года его смертью, обстоятельства которой остались непроясненными. В советское время музыка С. издавалась, но практически не исполнялась.

Произв. для фп.: Мазурка Des (1905); Соната es (1906); Этюд g (1907); Этюд f (1907); Мазурка gis (1907); Ноктюрн cis (1907); 3 прелюдии: cis, D, es (1907); 2 прелюдии: c, as (1907); Этюд H (1908—10); Прелюдия E (1908); Прелюдия в лидийском ладу (1908); Канон h (1909); 2 прелюдии: b, h (1909); Прелюдия и фуга g (1909); 12 эскизов (1911—13); 3 эскиза (1911—13[?]); Вариации a (1911); Прелюдия c (1912); Соната № 1 F (1912); Allegro F (1912); Соната № 2 G (1912); 3 прелюдии в форме канонов (1913—14); Прелюдия: двухголосный канон в увеличении (1914).

Др. произв.: 10 шотландских песен для гол. с фп., сл. Р. Бёрнса (1909); Фп. трио (1912[?]).

Лит.: И. Лопатина. Черты стиля А. Станчинского // Вопросы теории музыки, 1 (М., 1968); В. Матвеев-Венцель. Из эпистолярии А. В. Станчинского // Муз. академия, 2007, 2.

Старкер — см. *Штаркер*.

Стенхаммар (Stenhammar), (Карл) Вильгельм (Эуген) (7.2.1871, Стокгольм, — 20.11.1927, там же). Шведский композитор, дирижер, пианист. Происходил из известной в Швеции артистической и музыкальной семьи, сочинял с детства, получил по преимуществу домашнее музыкальное образование, недолго занимался в Берлине у известного фортепианного педагога Генриха Барта (Barth, 1847—1922). В своем раннем творчестве тяготел к немецкому романтизму в традициях Шумана, Брукнера и Брамса; характерны баллада для баритона с оркестром «Флор и Бланшефлор» (Florez och Blanzeflor, 1891), экспансивный, не лишенный симфонического размаха 1-й концерт для фп. с оркестром b-moll (1893) и симфоническая увертюра Excelsior! (1896). С начала 1900-х, под влиянием углубленного изучения контрапункта и собственного опыта пианиста-ансамблиста, интерпретатора венских классиков, стал писать в более сдержанной манере и более строгих классических формах. Его наиболее заметные произведения этого периода — 1-я симфония F-dur (1902—03), которую С. позднее дезавуировал ввиду ее стилистической несамостоятельности, и 2-й концерт для фп. с оркестром d-moll (1904—07). Другим важным источником влияния на С. явилось симфоническое творчество *Нильсена* и особенно *Сибелиуса*. Ориентация на их стиль заметна прежде всего в двух оркестровых партитурах, которые принято считать вершинными достижениями С., — пятичастной Серенаде F-dur (1911—13, окончат. ред. 1919) и 2-й симфонии g-moll (1911—15). Тематизм этих опусов местами наделен характерным «нордическим» модальным колоритом и слегка угловатыми контурами, процесс развертывания музыкальной ткани богат неожиданными поворотами и сдвигами, столь обычными и для обоих упомянутых скандинавских классиков. Среди других значительных работ С. в крупных инструментальных формах — шесть струнных квартетов (1894, 1896, 1897—1900,

1904—09, 1910, 1916), Соната для фп. As-dur (1895), Соната для скрипки и фп. a-moll (1899—1900). Перу С. принадлежат также оркестровые и инструментальные миниатюры, песни для голоса с фп., ряд кантат и хоров, в т. ч. патриотических. С. был широко известен в Швеции также как пианист и дирижер. Он выступал с ведущим шведским коллективом камерной музыки — Аулин-квартетом (1-я скрипка — Тур Аулин [Aulin, 1866—1914]), возглавлял филармоническое общество в Стокгольме (1897—1900, 1904—06) и оркестр в Гётеборге (первый полностью профессиональный шведский СО, 1906—22). К концу 1910-х творческая активность С. снизилась, и с начала 1920-х он уже почти не сочинял (последняя крупная работа — кантата «Песня» [Sången] на слова Т. Рангстрёма, 1921). Учеником С. был *Русенберг*.

Стерн (Stern), Исаак (точнее Айзек) (р. 21.7.1920, Кременец, — 22.9.2001, Нью-Йорк). Американский скрипач. В раннем детстве был вывезен с Украины в США. Учился в Сан-Франциско, в т. ч. у ученика *Изаи* Луиса Персингера (Persinger, 1887—1966) и скрипача русской школы, концертмейстера *Сан-Францисского СО* Наума Блиндера (Blinder, 1889—1965). В 1935 дебютировал с Сан-Францисским СО п/у *Монтё*. С 1948 концертировал по всему миру. Был своего рода образцовым современным инструменталистом — с широкими познаниями и художественными интересами, «коммуникабельной» исполнительской манерой, исключительно теплым и насыщенным тоном, точным чувством стиля и уверенной техникой (лишь на закате карьеры в его игре появились технические шероховатости). Помимо скрипичной классики охотно исполнял новую музыку; первым сыграл ряд крупных произведений *Бернстайна, Шумена*, П. М. *Дэвиса, Рочберга, Пендерецкого, Дютийё*. Проявил себя и как внимательный и ответственный ансамблист. Среди многочисленных ансамблевых партнеров С. — *Касальс, Ойстрах, Тортелье, Рампаль, Ростропович*, пианисты Александр Закин (Zakin, 1903—1990) и Ефим Бронфман (Bronfman, p. 1958). С 1960 он играл в трио с пианистом Юджином Истоминым (Istomin, 1925—2003) и *Роузом*, позднее — с пианистом Эмануэлем Аксом (Ах, p. 1949) и *Ма*. Бóльшая часть огромного репертуара С. увековечена в записях (вероятно, он был самым «записываемым» скрипачом XX в.). Не пренебрегал и легким жанром; в частности, сыграл партию скрипки в фильме-мюзикле «Скрипач на крыше» (Fiddler on the Roof, 1971). Был также активным общественным деятелем.

Автобиогр. My First 79 Years («Мои первые 79 лет») (New York, 1999).

Стивенс (Stevens), наст. фам. Стинберг (Steenberg), Ризё (р. 11.6.1913, Нью-Йорк). Американская певица (меццо-сопрано) норвежского происхождения. Училась в нью-йоркской Джульярдской школе и в Австрии у известной немецкой певицы, бывшей примадонны Венской оперы Марии Гутхайль-Шодер (Gutheil-Schoder, 1874—1935). В 1936—39 пела в Праге, Вене, Буэнос-Айресе, *Глайндбёрне*. В 1938 дебютировала на сцене *Метрополитен-опера* (Миньон). До 1961 была ведущей солисткой этого театра; среди партий — Орфей в «Орфее и Эвридике», Керубино, Кармен, Далила, Октавиан, Орловский в «Летучей мыши». После войны неоднократно гастролировала в Европе. Снималась в музыкальных фильмах. Редко выступала в операх Верди и Вагнера, считая, что их музыка не соответствует ее насыщенному чувственному голосу с глубоким и сильным грудным регистром. Ее интерпретации ролей Кармен и Октавиана увековечены в записях п/у *Райнера*, ее Орфей — п/у *Монтё*.

Стоковский (Stokowski), Леопольд (Энтони) (18.4.1882, Лондон, — 13.9.1977, Низер-Уоллоп, Гэмпшир). Американский дирижер британского происхождения с польскими и ирландскими корнями. Учился в Лондоне, в Королевском музыкальном колледже. В 1902—08 жил церковным органистом сначала в Лондоне, затем в Нью-Йорке. Сразу после своего дирижерского дебюта (1908, Париж) был приглашен возглавить СО г. Цинциннати (США). В 1912—38 руководил *Филадельфийским оркестром* (с 1936 — совместно с *Орманди*). Проявил себя не только как субъективный и в высшей степени артистичный интерпретатор традиционного оркестрового репертуара и создатель знаменитого «филадельфийского звука» — интенсивно вибрирующего, насыщенного, мощного тона, который часто сравнивали с тембром органа, — но и как пропагандист современной музыки различных направлений и стилей: за годы работы в Филадельфии провел премьеры *«Америк»*, *«Ионизации»* и *«Арканы»* Вареза, 4-го фортепианного концерта, *«Рапсодии на тему Паганини»* и 3-й симфонии *Рахманинова*, Скрипичного концерта *Шёнберга* и др., впервые в США исполнил многие шедевры новой музыки, в т. ч. 8-ю симфонию *Малера*, *«Весну священную»* Стравинского, *«Лунного Пьеро»* Шёнберга, *«Воццека»* Берга, 1-ю и 6-ю симфонии *Шостаковича*. Благодаря незаурядному таланту организатора эффектных зрелищ завоевал и сохранял беспрецедентную для симфонического дирижера популярность, поддержанию которой способствовали широко разрекламированные романы с богатыми наследницами и знаменитыми красавицами, а также активная деятельность в звукозаписи и кино (самая известная работа С. в кино — участие в музыкальном мультфильме У. Диснея «Фантазия» [1940]). После войны возглавлял различные коллективы США, в т. ч. Филадельфийский СО (1955—60) и специально созданный для него Американский СО (American Symphony Orchestra) в Нью-Йорке (1962—73), много выступал как приглашенный дирижер в Америке, а с 1951 и в Европе; неоднократно гастролировал в СССР, в 1965 — в Японии. Последние годы провел в Лондоне, концертировал до 1975, записывался до мая 1977. Среди самых значительных премьер, осуществленных С. после его отъезда из Филадельфии, — Фортепианный концерт Шёнберга и 4-я симфония *Айвза*. Репутации С. среди серьезных музыкантов повредила его склонность «корректировать» классические партитуры, произвольно меняя инструментовку (как правило, в сторону большей пышности) и купируя якобы «неинтересные» куски, а его помпезные оркестровые обработки Баха с точки зрения современных представлений об аутентичности выглядят как об

исторической безвкусицы (его оркестровки пьес берта, Шопена, Чайковского, *Дебюсси, Скрябина* так- не могут служить эталоном хорошего вкуса). Как бы было, деятельность С., при всех ее экстравагант- моментах, была одушевлена прежде всего стремле- по возможности расширить аудиторию классиче- и современной серьезной музыки. Свою убежден- в том, что музыка — универсальный язык, способ- объединить самых разных людей, он выразил в «Музыка для всех». В обширной дискографии С. ольшую ценность представляют записи произведе- поздних романтиков, русских классиков, импрес- истов и композиторов США (записей «атонально- Шёнберга, Берга, Вареза п/у С. не существует). Экс- ментируя с акустикой залов, С. любил рассаживать страитов нетрадиционным способом; в современ- концертной практике утвердилось по меньшей ме- но из его нововведений — размещение первых и ых скрипок на одной стороне сцены.

Music for All of Us (New York, 1943, рус. пер.: Музыка для [М., 1963]).

.: E. Johnson, ed. Stokowski: Essays in Analysis of his Art on, 1973); P. Robinson. The Art of the Conductor: Stokowski o and London, 1977); A. Chasins. Leopold Stokowski: a (New York, 1979); O. Daniel. Stokowski: a Counterpoint of (New York, 1982); P. Opperby. Leopold Stokowski (Tunbridge and New York, 1982); W. A. Smith. The Mystery of Leopold ski (Cranbury, NJ, 1990); J. Hunt. Leopold Stokowski: Disco- and Concert Register (London, 1996).

инский, Игорь Федорович (17.6.1882, Ораниенба- не Ломоносов, близ Санкт-Петербурга, — 6.4.1971, -Йорк). Русский композитор. Бóльшую часть жиз- рожил в эмиграции, в 1934 принял французское, в — американское гражданство. Родился в семье из- ого оперного певца, ведущего баса *Мариинского ра* Федора Игнатьевича С. (1843—1902). В 1893— брал уроки фп. у Александры Снетковой, позднее — ницы Антона Рубинштейна Леокадии Кашперо- . Первый сохранившийся композиторский опыт С. гмент Тарантеллы для фп.) относится к 1898, сле- ие (Скерцо для фп. и романс «Туча») — к 1902. В —05 С. учился на юридическом факультете Санкт- рбургского университета. В 1901—03 проходил му- льно-теоретические предметы у учеников Римско- орсакова Федора Акименко (1876—1945) и Василия фати (1869—1942). В 1903—05 занимался компози- под руководством самого Римского-Корсакова, влиянием отмечены его первые публично испол- ые опусы — трехчастная вокальная сюита «Фавн и ушка», четырехчастная Симфония Es-dur, оркест- пьесы «Фантастическое скерцо» и «Фейерверк» весьма ощутимо также влияние живописных ор- ровых миниатюр *Лядова*), а также 1-й акт оперы *овей»*. На смерть учителя (1908) С. откликнулся ребальной песнью» соч. 5 для оркестра, исполнен- в 1909, но впоследствии утерянной.

1909 на молодого многообещающего композитора тил внимание *Дягилев*. По его заказу С. сочинил му- балета *«Жар-птица»* по мотивам русских сказок. ьера «Жар-птицы» (1910, Париж) принёсла С. ев- ропейскую известность и симпатии изысканной запад- ной публики; отныне все премьеры его произведений происходили за границей (до конца 1930-х — преиму- щественно в Париже), тогда как на родине он, так же как и его покровитель Дягилев, вскоре стал восприниматься главным образом как эстет-западник, отступник от идеала народности в понимании корсаковской шко- лы. Сотрудничество С. и Дягилева продолжалось (с пере- рывами) два десятилетия. Эпоху в искусстве XX в. со- ставила триада шедевров, созданных С. для дягилевской труппы: балеты *«Петрушка»* и *«Весна священная»* и ба- лет-кантата *«Свадебка»*. Стилизованное воспроизведе- ние народного балаганного представления (в «Петру- шке») и архаических обрядов (языческой мистерии пло- дородия в «Весне священной», русской крестьянской свадьбы в «Свадебке») осуществляется средствами в высшей степени своеобразного языка, сочетающего внешнюю грубоватость, «элементарность» ритмики и мелодических оборотов с тщательной отделкой деталей, тонко рассчитанной асимметрией музыкальных фраз, неожиданными сдвигами метрических акцентов. Если в «Петрушке» и «Весне священной» (так же, как ранее в «Жар-птице») С. пользуется всеми красками современ- ного оркестра, местами разрабатывая находки француз- ских импрессионистов, то в «Свадебке» он ограничива- ется сочетанием певческих голосов и ансамбля ударных инструментов с 4 фп., что придает партитуре неповто- римый «варварский» колорит.

В период между «Весной священной» (1913) и «Свадебкой» (1923) силами дягилевской труппы в Париже были поставлены также оперы «Соловей» (ее 2-й и 3-й акты были написаны уже после «Весны священной» и заметно отличаются от 1-го по музыкальному языку) и *«Мавра»*, балет «Песня соловья» (на фрагменты из 2-го и 3-го актов оперы «Соловей»), балет с пением *«Пульчинелла»*, бурлеска *«Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана»*. Параллельно создавались партитуры, не предназначенные для театра, преимущественно небольшие по объему и весьма разнообразные с точки зрения жанра и художественных задач. В «Трех стихотворениях из японской лирики» — своем первом камерно-ансамблевом опыте, изысканная инструментовка которого отмечена влиянием *«Лунного Пьеро»* Шёнберга, — С. экспериментирует с просодией, помещая ударные слоги на слабые доли тактов; в первых двух из Трех пьес для струнного квартета он немногими штрихами обрисовывает энергичные, резкие «па» (первая пьеса, «Танец», состоящая из нескольких слегка варьируемых проведений одной и той же лапидарной темы, кажется звуковым эквивалентом одноименного полотна Анри Матисса, а вторая, «Эксцентрик», представляет собой музыкальный портрет известного лондонского жонглера и клоуна). Необычная, нередко противоречащая правилам словесной акцентуации, вокальная просодия и подчеркивание пластического или «жестового» момента в инструментальной музыке, в т. ч. не предназначенной для балетного воплощения, отныне становятся заметными атрибутами стиля С. Народно-русский элемент доминирует в нескольких стилистически родственных «Свадебке» миниатюрных вокальных циклах, среди которых выделяются *«Прибаутки»* и *«Колыбельные песни кота»*, и дос-

таточно отчетливо выражен в *«Симфониях духовых»* памяти *Дебюсси*, где средствами ансамбля духовых инструментов воссоздана суровая атмосфера православной литургии. Особняком стоит единственное театральное произведение этого периода, не имеющее отношения к дягилевской антрепризе: балет-пантомима *«Сказка о солдате»* на универсальный для европейской культуры сюжет о сделке человека с дьяволом. Хотя текст «Сказки...» (который не поется, а произносится чтецом) основан на русском фольклоре, ее музыка носит подчеркнуто космополитический характер, так же как и ее концепция в целом. «Сказка...» ознаменовала собой отход С. от русской тематики.

Еще до 1-й мировой войны С. фактически обосновался в Швейцарии, а в 1920 переехал во Францию. Отрыв от России стал важнейшей причиной радикального сдвига в его творческой ориентации. В 1923 был создан Октет для духовых, с которого принято вести отсчет т. н. неоклассицистского периода творчества С. (более ранний опыт *неоклассицизма* в «Пульчинелле» носил до некоторой степени прикладной характер и не стал для С. переломным). Среди образцов музыки прошлого, служивших стилистическими моделями для С., — барочная оратория и опера-сериа (*«Царь Эдип»*), «номерная» опера конца XVIII в. (*«Похождения повесы»*, где С. вновь обратился к сюжету о сделке человека с дьяволом), французский придворный балет XVII в. и петербургский балет конца XIX в. (*«Аполлон Мусагет»*), ренессансная полифония, старинная духовная и светская музыка Англии (Кантата на слова безымянных английских поэтов Возрождения), музыка Чайковского (балет *«Поцелуй феи»*), жанры инструментального концерта и симфонии в их разнообразных исторически сложившихся разновидностях (Концерт для фп. и духовых, Каприччо для фп. с оркестром, Концерт для скрипки с оркестром, Симфония in C), позднебарочная жанровая форма concerto grosso (Концерт для камерного оркестра *«Дамбартон-Оукс»*). Дух язвительной иронии, часто присущий неоклассицизму С., особенно ярко выражен в балете *«Игра в карты»*. С. отдал также дань джазу (*«Черный концерт»*), цирковой музыке («Цирковая полька»), эстетике мюзик-холла («Концертные танцы», «Балетные сцены»). В самых значительных произведениях, созданных в течение неоклассицистского тридцатилетия, — *«Симфонии псалмов»*, *«Симфонии в трех частях»*, Мессе для хора и 10 духовых, балете *«Орфей»* — элемент игры с историческими моделями отходит на дальний план; тем самым полнее выявляется глубинный смысл этой музыки, воплощенное в ней влечение к вневременным духовным ценностям.

В 1939 С. перебрался из Франции в США и поселился в Голливуде. В конце 1940-х он познакомился с молодым дирижером *Крафтом*, который стал его помощником, секретарем, а впоследствии и душеприказчиком. Отчасти под влиянием Крафта С. в эти годы начал проявлять живой интерес к *Новой венской школе* и к молодому европейскому *авангарду*. После неоклассицистских «Похождений повесы» и Кантаты на староанглийские тексты в творчестве С. наступил очередной стилистический поворот, отмеченный освоением *серийной техники*. В том или ином (не обязательно 12-тоновом) варианте серийная техника использована почти во всех произведениях С. начиная с Септета (1953). Наиболее значительные опусы позднего С. написаны на текст духовного содержания: *«Священное песнопение»* (по случай обращения С. к *додекафонии*), *«Плач пророка Иеремии»*, Introitus памяти Т. С. Элиота, *«Заупокойное песнопение»* (все — на латыни), кантата *«Проповедь, [illegible] и молитва»* и музыкальное представление *«Потоп»* (на английском языке), священная баллада *«Авраам и Исаак»* (на древнееврейском языке). Среди других произведений этого периода выделяются эпитафия *«[illegible] Дилана Томаса»*, балет *«Агон»*, в котором додекафония органично сочетается с неоклассицистской реконструкцией танцевальных форм раннего барокко; *«Движения»* для фп. с оркестром, где С. ближе всего подходит к *пуантилизму* в манере *Веберна*. Свой без малого шестидесятилетний творческий путь С. завершил вокальной миниатюрой «Совенок и кошечка» на слова Эдварда Лира и инструментовкой двух духовных песен из «Испанской книги песен» Гуго Вольфа.

Благодаря разносторонности своих интересов, необычайной изменчивости творческого облика С. снискал репутацию «музыкального Протея». Вместе с тем в его музыке, относящейся к разным периодам, можно выделить ряд устойчивых общих признаков. Изложение материала у С. отличается особого рода прерывистостью; формы его произведений основываются на принципе, условно говоря, лоскутного одеяла, когда целое складывается из отдельных фрагментов, швы между которыми не только не маскируются, но и специально подчеркиваются. Преобладают нерегулярные ритмы (нерегулярность, как правило, возникает в результате нарушения буквализма остинатных повторов, что придает ритмике С. ее неподражаемо возбуждающий характер) и краткие мелодические формулы, сжато и отчасти слегка шаржированно выражающие суть той или иной музыкальной идиомы — будь то русский фольклор, популярные бытовые жанры и модные танцы (как, например, танго, вальс и *рэгтайм* в «Сказке о солдате»), различные стили европейской музыки XVII—XX вв. Мелодии широкого дыхания у С. редки; тем более значительное впечатление производят они в «Царе Эдипе», «Симфонии псалмов», *«Персефоне»*, «Похождениях повесы». В гармонии С. существенную роль играет принцип «полярности» (термин С.), предусматривающий наличие функционально первостепенного тона, своего рода гравитационного центра или полюса притяжения, к которому устремлено гармоническое развитие. Центрирующая, формообразующая роль таких «привилегированных» тонов подчеркивается в заглавиях ряда неоклассицистских опусов (Серенада in A, концерты in D и in Es, Симфония in C). «Полюс притяжения» С. до известной степени аналогичен тонике традиционной тональности, однако другие атрибуты тонального языка — модуляция, внутритональная иерархия функций, доминантово-тоническое тяготение, противопоставление мажора и минора, подготовка и разрешение диссонансов — ослаблены чаще всего ослаблены, а в музыке позднего, серийного периода вообще не выражены (при этом момент «полярности» присутствует и во многих серийных произведениях С.). Рано преодолев творческую зависимость

ского-Корсакова, С. тем не менее на многие десятия сохранил приверженность одному из специфих атрибутов его стилистики — т. н. ладу Римско-Корсакова (или октатоническому ладу) «тон—полу-» (например, c-d-es-f-ges-as-a-h); возникающие при использовании эффекты «нечистой», «искривлендиатоники, балансирования между мажором и ми-ом и между отдаленными тональными сферами ши-эксплуатировались С. вплоть до серийного перио-Сам С. определил суть собственного искусства сло-четанием «динамический покой». Несомненный кий динамизм музыки С. уравновешивается фак-ми покоя, стабильности — такими, как тщательная ренность архитектонических пропорций, периодиое возвращение к определенным устойчивым эле-там («полюсам»), преобладание повторения и варьания над противопоставлением контрастирующих у собой идей и их диалектическим развитием. Еще важное свойство стиля С. (в произведениях, созых после «Весны священной») — сухое, «графиче-инструментальное письмо. Характеристика, ко-о С. дал своим неоклассицистским опусам, подхо-к большей части его творчества: «Эта музыка суха, на и прозрачна; подобно самому сухому шампан-у, она не расслабляет, но жжет». Наконец, театр — это прежде всего антипсихологический, преимущественно изобразительный «театр представления»; эле-ы психологического и экспрессивного «театра пе-вания» встречаются редко (эпизод смерти Петруш-отдельные сцены «Похождений повесы»). В боль-стве произведений С. для театра так или иначе раз-ывается одна и та же глубинная тема — незыбле-мирового порядка, запечатленная в регулярной оряемости формализованных ритуалов (художест-ому воплощению последних посвящены «Весна енная», «Свадебка», отчасти также «Персефона»). порядок, где каждый выполняет строго определе-ую функцию, не предусматривает места для сво-х, самостоятельно действующих личностей; ге-, нарушившие табу, подвергаются неотвратимому анию со стороны высших или потусторонних сил но об этом трактуют «Петрушка», «Сказка о сол-», «Царь Эдип», «Орфей», «Похождения повесы»).

С конца 1910-х до 1967 С. регулярно выступал как ди-ер с исполнением собственных произведений, гаст-ировал во многих странах, в т. ч. в СССР (1962). Вы-л также как пианист, в т. ч. в ансамбле с *Душкиным* своим сыном, пианистом Святославом С. В 1950— записал на пластинки фирмы Columbia почти всю музыку; считал эти записи эталоном для других нителей, от которых, по мнению С., требуется не рпретация», а лишь точное воспроизведение ав-ких указаний. Написал 2 книги: автобиографию ника моей жизни» (Chroniques de ma vie) и собра-екций «Музыкальная поэтика» (Poétique musicale); ческим соавтором первой из этих книг был со-ник Дягилева Вальтер Нувель (1871—1949), в под-же второй участвовали французский музыкальный к Ролан-Манюэль (Roland-Manuel, 1891—1966) и рировавший из России философ, друг С. Петр Сув-ий (1892—1985). В нескольких книгах диалогов с Крафтом С. подробно высказался о своих симпатиях и антипатиях и дал пояснения по поводу большинства своих сочинений.

Оперы: «Соловей», в 3 актах, либр. С. и С. Митусова по Х. К. Андерсену (1908—09 [акт 1], 1913—14 [акты 2 и 3], пост. 1914, Париж); «Мавра», одноакт., либр. Б. Кохно по Пушкину (1922, Париж); «Царь Эдип» (Oedipus Rex), опера-оратория в 2 актах, либр. *Кокто* по Софоклу (конц. премьера 1927, Париж, пост. 1928, Вена); «Похождения повесы» (The Rake's Progress), в 3 актах с эпилогом, либр. У. Х. Одена и Ч. Колмэна по гравюрам У. Хогарта (1951, Венеция).

Балеты и театр. произв. др. жанров: «Жар-птица», сказка-балет в 2 карт., либр. М. Фокина (1910, Париж); «Петрушка», потешные сцены в 4 карт., либр. А. Бенуа и С. (1911, Париж); «Весна священная», картины языческой Руси в 2 частях, либр. Н. Рериха (1913, Париж); «Свадебка», рус. хореогр. сцены с пением и музыкой в 4 карт. на рус. обрядовые тексты (1914—23, пост. 1923, Париж); «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана», веселое предст. с пением и музыкой, либр. С. по русским сказкам (1916, пост. 1922, Париж); «Песня соловья», симф. поэма (балет) по 2 и 3 актам оперы «Соловей» (1917, конц. премьера 1919, Женева, пост. 1920, Париж); «Сказка о солдате», читаемая, играемая и танцуемая, в 2 частях, либр. Ш. Ф. Рамю по мотивам русских сказок (1918, Лозанна); «Пульчинелла» (Pulcinella), балет с пением, либр. Л. Мясина по мотивам итал. комедии масок (1920, Париж); «Аполлон Мусагет» (Apollon Musagète), балет в 2 сценах (1928, Вашингтон); «Поцелуй феи» (Le baiser de la fée), аллегорический балет в 4 сценах, либр. С. по Х. К. Андерсену (1928, Париж); «Персефона» (Perséphone), мелодрама в 3 частях, либр. А. Жида (1934, Париж); «Игра в карты» (Jeu de cartes), балет в 3 сдачах, либр. С. и Н. Малаева (1937, Нью-Йорк); «Балетные сцены» (Scènes de ballet, 1944, Филадельфия); «Орфей» (Orpheus), балет в 3 сценах (1948, Нью-Йорк); «Агон» (Agon), балет (1957, Нью-Йорк); «Потоп» (The Flood), муз. предст. для ТВ, либр. Р. Крафта по Кн. Бытия и ср.-век. англ. мираклям (1962).

Произв. конц. жанров для орк.: Симфония соч. 1 Es (1907); «Фантастическое скерцо» соч. 3 (1908); «Фейерверк» соч. 4 (1908); «Симфонии духовых памяти Дебюсси» (1920); 2-я сюита для мал. орк. (1921, по легким пьесам для фп. в 3 и 4 руки [1914—15, 1917]); Концерт для фп., дух. и кб. (1924); 1-я сюита для мал. орк. (1925, по легким пьесам для фп. в 4 руки [1917]); 4 этюда (1928—29, по 3 пьесам для стр. квартета [1914] и Этюду для пианолы [1917]); Каприччо для фп. с орк. (1929); Концерт in D для скр. с орк. (1931); Дивертисмент из балета «Поцелуй феи» (1934); Концерт in Es для кам. орк. «Дамбартон-Оукс» (Dumbarton Oaks, 1938); Симфония in C (1940); «Концертные танцы» (Danses concertantes), кам. орк. (1942); «Цирковая полька» (Circus Polka, 1942); «Четыре норвежских настроения» (Four Norvegian Moods, 1942); «Ода» памяти Наталии Кусевицкой (1943); «Скерцо в русском стиле» (Scherzo à la russe), джаз-бэнд или орк. (1944); «Симфония в трех частях» (Symphony in Three Movements, 1945); «Черный концерт» (Ebony Concerto) для клар. и джаз-бэнда (1945); Концерт для стр. орк. in D «Базельский» (1946); «Движения» (Movements) для фп. и орк. (1959); Вариации памяти Олдоса Хаксли (1964); сюиты из балетов; фанфары и пьесы на случай.

Хор. муз.: «Звездоликий» («Радение белых голубей»), муж. хор и орк., сл. К. Бальмонта (1912); «Подблюдные», 4 рус. крестьянские песни для жен. гол. a cappella (1917; версия для одинаковых гол. и 4 влт. — 1954); «Отче наш», хор a cappella (1926;

лат. версия Pater noster — 1949); «Симфония псалмов», хор и орк., лат. тексты Пс. 38, 39, 150 (1930); «Верую», хор a cappella (1932; лат. версия Credo — 1949); «Богородице Дево, радуйся», хор a cappella (1934; лат. версия Ave Maria — 1949); «Вавилон» (Babel), кантата для муж. хора, чтеца и орк., сл. из англ. Библии (1944, часть коллективной библ. кантаты «Бытие» [Genesis]; среди авторов др. частей — Шёнберг и *Мийо*); Месса, хор и 10 дух. (1944—48); Кантата для сопр., тен., жен. хора и 5 инстр., сл. неизвестных англ. поэтов XV—XVI вв. (1952); «Священное песнопение (во славу имени св. Марка)» (Canticum sacrum [ad honorem Sancti Marci nominis]), тен., бар., хор и орк., сл. из лат. Библии (1955); «Плач пророка Иеремии» (Threni: id est Lamentationes Jeremiae prophetae), сопр., к.-а., 2 тен., 2 баса, хор и орк., сл. из лат. Библии (1958); «Проповедь, притча и молитва» (A Sermon, a Narrative and a Prayer), кантата для к.-а., тен., чтеца, хора и орк., сл. из англ. Библии и Т. Деккера (1961); The Dove Descending Breaks the Air («Спускаясь, голубь рассекает воздух»), антем для хора a cappella, сл. Т. С. Элиота (1962); Introitus памяти Элиота, муж. хор и инстр. анс., сл. из лат. Реквиема (1965); «Заупокойные песнопения» (Requiem Canticles), к.-а., бас, хор и орк., сл. из лат. Реквиема (1966).

Для гол. с фп.: «Туча», сл. Пушкина (1902); «Как грибы на войну собирались» (бас) (1904); «Пастораль», песенка без слов (м.-сопр.) (1907); 2 романса соч. 6, сл. С. Городецкого (м.-сопр.): «Весна (монастырская)» и «Росянка (хлыстовская)» (1908); 2 стихотв. П. Верлена соч. 9 (бар.): «Душу сковали...» и «Где в лунном свете...» (1910); 2 стихотв. Бальмонта (сопр.): «Незабудочка-цветочек» и «Голубь» (1911); 3 песенки «из воспоминаний юношеских годов», сл. нар. (м.-сопр.) (1913); 3 истории для детей, сл. нар. (сопр.) (1917); 4 рус. песни, сл. нар. (сопр.) (1918—19); «Совенок и кошечка» (The Owl and the Pussy Cat), сл. Э. Лира (сопр.) (1966).

Для гол. с орк. или инстр. анс.: «Фавн и пастушка», вок. сюита в 3 частях соч. 2, м.-сопр. и орк., сл. Пушкина (1907); «Три стихотворения из японской лирики», сопр., фп., 2 фл., 2 клар. и стр. квартет, рус. пер. А. Брандта (1913); «Прибаутки», 4 песни, бар. и 8 инстр., сл. нар. (1914); «Колыбельные песни кота», вок. сюита в 4 частях, к.-а. и 3 клар., сл. нар. (1916); «Три песни из Шекспира» (Three Songs from William Shakespeare), м.-сопр., фл., клар. и альт (1953); «Памяти Дилана Томаса» (In Memoriam Dylan Thomas), траурные каноны и песнь для тен., стр. квартета и 4 трбн., сл. Томаса (1954); «Авраам и Исаак» (Abraham and Isaac), свящ. баллада для выс. бар. и кам. орк., сл. из древнеевр. Библии (1963); «Элегия для Дж. Ф. К(еннеди)» (Elegy for J. F. K.), бар. или м.-сопр. и 3 клар., сл. У. Х. Одена (1964); переложения собств. произв. для гол. и фп.

Для фп.: Соната fis (1904); 4 этюда соч. 7 (1908); 3 легкие пьесы в 3 руки (1914—15; орк. версии пьес вошли во 2-ю сюиту для мал. орк. [1921]); «Воспоминание о марше бошей» (Souvenir d'une marche boche, 1915); 5 легких пьес в 4 руки (1917; орк. версии пьес № 1—4 составили 1-ю сюиту для мал. орк. [1925], пьеса № 5 вошла во 2-ю сюиту [1921]); Вальс для детей (ок. 1917); Piano-Rag-Music (1919); «Пять пальцев», 8 очень легких пьес (1920); «Три фрагмента из „Петрушки"» (1921); Соната (1924); Серенада in A (1925); Концерт для 2 фп. (1935); Танго (1940); Соната для 2 фп. (1944).

Др. инстр. муз. (1—19 исполн.): 3 пьесы для стр. квартета: «Танец», «Эксцентрик», «Песнопение» (1914; орк. версии пьес вошли в 4 этюда для орк. [1928]); Рэгтайм, 11 инстр. (1918); 3 пьесы для клар. соло (1919); сюита из «Сказки о солдате», клар., скр. и фп. (1919); Концертино для стр. квартета (авт. обр. для 12 инстр. — 1952); Октет для фл., клар., 2 2 труб и 2 трбн. (1923); «Концертный дуэт» (Duo concertant) скр. и фп. (1932); «Итальянская сюита» из балета «Пу ла», влч. и фп. (1932); «Итальянская сюита» из балета «П нелла», скр. и фп. (1933); Дивертисмент из балета «П феи», скр. и фп. (1934); обр. фрагм. из «Соловья», «Ж цы», «Петрушки», «Мавры» для скр. и фп. (1932—37); памяти Альфонса Онну (Onnou), альт или скр. (1944); 19 инстр. (авт. обр. фп. произв., 1953); Септет для кл влч., фп. и стр. трио (1953); Эпитафия памяти М. Э. ф стенберга (Fürstenberg), фл., клар. и арфа (1959); Дв нон памяти Рауля Дюфи (Dufy), стр. квартет (1959); тюр для 15 исполн. (обр. «Пяти пальцев» для фп., 196

Др. произв.: Этюд для пианолы (1917; орк. версия «Мадрид» вошла в 4 этюда для орк. [1928]); «Маленьк ническая рамюзиана» (Petit Ramusianum harmoniq или унисон гол., сл. С. и Ш.-А. Сэнгриа (1937); «В чес *Буланже*» (Hommage à Nadia Boulanger), канон для 2 Ж. де Менга (1947).

Обр.: «Песня о блохе» Бетховена и Мусоргского, д орк. (1909); «Эй, ухнем», песня волжских бурлаков, д уд. (1917); Вариация Авроры и антракт из балета Чай «Спящая красавица», для орк. (1921); Па-де-де из ба ковского «Спящая красавица», для мал. орк. (1941); ческие вариации Баха BWV 769, для хора и орк. (1956); ных песнопения (sacrae cantiones) Джезуальдо, для 6 a cappella (1957—59); «Монумент Джезуальдо ди Ве 400-летию)» (Monumentum pro Gesualdo di Venosa annum]), свободная обр. 3 мадригалов Джезуальдо орк. (1960); Канцонетта Сибелиуса соч. 62a, для 2 кл арфы и кб. (1963); 2 духовные песни Вольфа из «Ис книги песен», для м.-сопр. и 10 инстр. (1968); др. рабо не сохранилась).

Кн.: Chroniques de ma vie («Хроника моей жизни 1935—36, рус. пер. Л., 1963); Poétique musicale («Му поэтика») (Cambridge, MA, 1942, рус. пер. М., 2004); к гов с Крафтом: Conversations with Igor Stravinsky («Р Игорем Стравинским») (New York and London, 1959), and Commentaries («Воспоминания и комментари York and London, 1960), Expositions and Developments зиции и разработки») (New York and London, 1962), and a Diary («Диалоги и дневник») (Garden City, NY, 19 мы и эпизоды» (Themes and Episodes) (New York, 1966 spectives and Conclusions («Ретроспективы и выво York, 1969), рус. пер. отрывков из неск. кн.: Стравин Диалоги (Л., 1971).

Лит.: И. Глебов (Б. *Асафьев*). Книга о Стравинском 2/1977); R. Vlad. Strawinsky (Roma, 1958, 2/1973); E. W Stravinsky: the Composer and his Works (London, 1966, И. Вершинина. Ранние балеты Стравинского (М., B. Boretz, E. T. Cone, eds. Perspectives on Schoenberg vinsky (Princeton, 1968, 2/1972); В. Смирнов. Творчес мирование И. Ф. Стравинского (Л., 1970); R. Craft. S Chronicle of a Friendship, 1948 -1971 (New York and 1972, 2/1994); P. Horgan. Encounters with Stravinsky: a Record (New York and London, 1972, 2/1989); Л. Дьяч И. Ф. Стравинский: статьи и материалы (М., 1973); скин. Игорь Стравинский: личность, творчество, взг 1974, 2/1979); L. Erhardt. Strawiński (Warszawa, 1978); Strawinsky: Leben, Werke, Dokumente (Mainz, 1982,

Craft, ed. Stravinsky: Selected Correspondence (London and York, 1982—85); V. Scherliess. Igor Strawinsky und seine (Laaber, 1983); P. C. Van den Toorn. The Music of Igor insky (New Haven, 1983); Г. Алфеевская, И. Вершинина, И. Ф. Стравинский: статьи, воспоминания (М., 1985); Karallus. Igor Strawinsky: der Übergang zur seriellen Kompositichnik (Tutzing, 1986); J. Pasler, ed. Confronting Stravinsky: Musician, and Modernist (Berkeley, 1986); В. Варунц, ред. инский — публицист и собеседник (М., 1988); S. Walsh. Music of Stravinsky (London, 1988); P. Griffiths. Stravinsky don, 1992); R. Craft. Stravinsky: Glimpses of a Life (New York London, 1992—93); H. Lindlar. Lubbes Strawinsky-Lexikon sch-Gladbach, 1994); R. Taruskin. Stravinsky and the Russian ions (Berkeley and Oxford, 1996); В. Варунц, ред. И. Ф. Стравский. Переписка с русскими корреспондентами, в 3 томах 1998, 2000, 2003); S. Walsh. Stravinsky. A Creative Spring: and France, 1882—1934 (New York and London, 1999); Савенко. Мир Стравинского (М., 2001); Л. *Андриссен*, Бенбергер. Часы Аполлона. О Стравинском (СПб., 2003, оригинал опубл. 1983); С. Савенко. Игорь Стравинский бинск, 2004); S. Walsh. Stravinsky. The Second Exile: and America, 1934—1971 (New York and London, 2006).

сбургские ударные (Les Percussions de Strasbourg). мбль ударных инструментов, основан в 1962, со- из шести исполнителей, играющих на нескольких ях инструментов, в т. ч. редких и экзотических. ый в мире ансамбль подобного рода, стимулировал озиторские эксперименты в области письма для ных. Состав ансамбля неоднократно менялся. Для писали *Мессиан* (партии ударных в «Семи хокку», тах Града небесного» и *Et exspecto resurrectionem mor-*), *Сильвестров* («Мистерия»), *Барраке* («Песнь по- сни»), *Оана* (Silenciaire, Avoaha и др.), *Ами* («Цикл»), *кис* (Persephassa, Pléiades), *Штокхаузен* («Музыка в е»), *Бёртуисл, Гризе* и многие другие; *Варез* перера- для них свою классическую *«Ионизацию»*.

сти (пассион, от лат. passio — «страдание»). Музы- ное произведение на евангельский сюжет о Стра- Христовых. После «С. по Матфею» Баха (1727 или) в жанре С. не появилось ни одного значительного зведения, пока *Пендерецкий* не возродил его свои- «С. по Луке» (полное название — «Страсти и смерть ода нашего Иисуса Христа по Луке», лат. Passio et Domini Nostri Iesu Christi secundum Lucam) для чте- сопрано, баритона, баса, детского хора, трех сме- ных хоров, оркестра (без гобоев и кларнетов, но с софонами и расширенной группой ударных) и орга- (1965). «С.» Пендерецкого длятся ок. 75 минут, т. е. стно короче баховских, но по форме во многом на- ют им. В них также партии Евангелиста (здесь —) и Иисуса (баритон) персонифицированы, еван- ский рассказ перемежается ариями и хорами, целое тся на две неравные части (первая короче второй), рывается и завершается масштабными хоровыми ами. В отличие от баховских, «С.» Пендерецкого олняются по-латыни. Источники текстов — Еванге- (не только от Луки, но и от Иоанна), Псалтирь, пророка Иеремии и средневековые духовные пес- ния, в т. ч. секвенция Stabat mater («Стояла Мать скорбящая»): во вторую часть «С. по Луке» Пендерецкий включил свою более раннюю (1962 года) композицию на этот текст для трех хоров a cappella. На фоне широкого спектра новых техник — *додекафонии* (используются две *серии*), ограниченной *алеаторики*, необычных способов звукоизвлечения, *кластеров* и других элементов *сонористики* — выделяются кадансоподобный «лейтмотив», всякий раз звучащий при слове Domine («Господи»), и моменты стилизованной григорианской монодии; Stabat mater и «С.» в целом (финальный гимн In Te, Domine, speravi [«На Тебя, Господи, уповаю»], Пс. 30) эффектно завершаются мажорными трезвучиями. Премьера «С. по Луке» Пендерецкого (30 марта 1966, Мюнстер, кафедральный собор, дирижер Хенрык Чыж [Czyż, 1923—2003]) стала мировой сенсацией и сыграла заметную политическую роль, ознаменовав очередной этап послевоенного примирения Польши и ФРГ.

Следующий выдающийся образец жанра, «С. по Иоанну» (Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem) *Пярта* (1980—82), также на латинский текст, эстетически противоположен экспансивным «С.» Пендерецкого. Эта партитура, выдержанная в аскетическом стиле tintinnabuli, предназначена для баса (Иисус), тенора (Пилат), вокального квартета (Евангелист), камерного хора (остальные роли и голос толпы), гобоя, фагота, скрипки, виолончели (сопровождают вокальный квартет) и органа (сопровождает солистов и хор). Продолжительность — 65—70 минут, 1-е исполнение — 28 ноября 1982, Мюнхен, дирижер Пол Хильер (Hillier, p. 1949).

В августе — сентябре 2000, в ознаменование 250-летия со дня смерти Баха и начала нового тысячелетия, в Штутгарте были исполнены «С.» по всем четырем Евангелиям, созданные по заказу Международной Баховской академии (см. *Риллинг*) композиторами, представляющими разные культуры и конфессии: «Водяные Страсти по Матфею» (Water Passion after St Matthew) для сопрано, баритона, хора, 6 инструменталистов и электроники *Тан Дуна*, «Страсти по Марку» (La Pasión según San Marcos) для латиноамериканских певца и певицы, сопрано, двух афро-латиноамериканских танцовщиков, хора и инструментов (в т. ч. экзотических) аргентинского композитора еврейского происхождения Освальдо Голихова (Golijov, p. 1960), «Страсти по Луке» (Deus Passus, Passions-Stücke nach Lukas) для сопрано, меццо-сопрано, контральто, тенора, баритона, хора и оркестра *Рима* и «Страсти по Иоанну» для сопрано, тенора, баритона, баса, 2 хоров, оркестра и органа *Губайдулиной*. «С.» Тан Дуна написаны на английские, «С.» Голихова — на испанские, «С.» Рима — на немецкие и латинские, «С.» Губайдулиной — на русские и церковнославянские тексты. «С.» Рима и Губайдулиной завершаются нетрадиционно. Заключительный «хорал» композиции Рима написан на текст стихотворения Пауля Целана (Celan, 1920—1970) Tenebrae («Потемки»), тематически связанного с Холокостом; т. о., история Страстей Господних связывается с историей XX в. В финале «С.» Губайдулиной за Положением во гроб следует апокалиптическая, не обещающая просветления кульминация «Семь чаш гнева» (текст из Откр. 16); гармония, свет и надежда утверждаются в следующей работе Губайдулиной, орато-

рии «Пасха по Иоанну», составляющей единое целое со «С. по Иоанну» (2001, 1-е исполнение всего диптиха — 16 марта 2002, Гамбург, дирижер *Гергиев*).

Среди значительных образцов религиозной музыки XX в., в жанровом отношении примыкающих к собственно С., — страстна́я оратория *Мартена* «Голгофа» (Golgotha) на слова из Библии и бл. Августина во французском переводе (1948), церковная опера *Харви* «С. и Воскресение» (Passion and Resurrection) на тексты из средневековых латинских (бенедиктинских) церковных драм в английском переводе (пост. 1981, Уинчестерский собор), оратория *Денисова* «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» на тексты из Нового Завета (по-русски) и православной литургии (1992). В последних двух партитурах, при всей современности их языка, имеются стилистические «отсылки» к добаховским прототипам жанра С. Среди заметных произведений, травестирующих жанр С., — камерная мистерия с живыми картинами «С. по Саду» (La passion selon Sade) *Буссотти* для сопрано и 10 инструменталистов (тексты композитора и французской поэтессы XVI в. Луизы Лабе [Labé], пост. 1965, Палермо, с участием *Берберян*) и «С. святого Баха» (Sankt-Bach-Passion) *Кагеля* (либретто композитора по биографии Баха, 1985).

Стратас (Stratas), Тереза, собств. Анастасия Стратаки (Strataki) (р. 26.5.1938, Торонто). Канадская певица (сопрано) греческого происхождения. Училась в Торонтской консерватории, в 1958 дебютировала на сцене Канадской оперы (Торонто) в роли Мими, год спустя — в *Метрополитен-опера* (где регулярно пела до 1995), затем и на других ведущих сценах мира. Расцвет С. — выразительной и разносторонней актрисы с подвижным высоким голосом — пришелся на период с начала 1960-х до начала 1980-х. Среди партий — Сюзанна и Керубино, Церлина, Деспина, Дездемона, Маргарита, Марженка («Проданная невеста»), Микаэла, Татьяна, Лиза, Баттерфлай, Лю, три героини *«Триптиха»*, Недда, Мелизанда, Композитор. Участвовала в премьерах нескольких современных опер. В репертуаре С. фигурирует и классика легкого жанра, в т. ч. песни *Вайля*. Вершины карьеры С. — исполнение заглавных ролей в фильме-опере *«Саломея»* (1974, режиссер Гётц Фридрих, дирижер *Бём*) и в первой постановке полной версии *«Лулу»* (1979, *Парижская опера*, дирижер *Булез*), а также роль Виолетты в фильме-опере «Травиата» с *Доминго* (1983, режиссер Франко Дзеффирелли, дирижер *Ливайн*). Снимается в кино. Известна также своей филантропической деятельностью.

Структурализм. Течение гуманитарной мысли XX в., выработавшее особый взгляд на явления творческой деятельности человека, в т. ч. на язык и музыку. Фундаментальная предпосылка С. заключается в следующем: отношения элементов, составляющих структурно организованный объект (языковое высказывание или текст, музыкальное произведение и т. п.), методологически более важны, чем материальный, непосредственно воспринимаемый аспект этих элементов. С точки зрения С. объект — это не столько «вещь», сколько «событие»: результат реализации определенной системы отношений. Абстрагирование от «вещественного», внешнего рее иллюзорного аспекта объекта осуществляет применения к объекту аналитических процедур щения» (редукции), шаг за шагом снимающих с структуры и в конечном счете выявляющих фун тальную структурообразующую конфигурацию. П няя может служить основой для движения в об направлении, т. е. для синтеза аналогичных об соответствии с правилами, установленными, у ными и систематизированными в ходе редукци методологически корректно проведенный струк стский анализ на выходе дает, во-первых, не по щуюся дальнейшей редукции «ядерную струк во-вторых, конечный набор грамматических позволяющих трансформировать ее в реальные зывания или тексты.

Основоположником С. считается швейцарск гвист Фердинан де Соссюр (Saussure, 1857—191 витая его учениками и последователями т. н. ст ная лингвистика начала оказывать прямое вли музыкальную науку лишь после 2-й мировой Вместе с тем элементы структуралистского мы несомненно, присущи таким значительно более музыкально-теоретическим доктринам, как теор функций Гуго Римана (Riemann, 1849—1919) и контрапункта строгого письма *Танеева*. В рамки тически вписывается методология анализа то музыки, разработанная школой Шенкера (см. *Ш теория тональной музыки*). Изначально более степень «структуралистичности» теории музыки нению с лингвистикой, вероятно, объясняется музыку, в отличие от языка, испокон веков расс вали как феномен, подчиняющийся не столько законам человеческого мышления, сколько не ным законам мироздания.

Опыт ряда гуманитарных наук показал, что к ность структуралистского анализа, т. е. невозм «засорения» его результатов случайными конф циями, просачивающимися сквозь фильтр ре нистских процедур, обеспечивается формализа следних. Критериями формализации служат к альная ясность (достигаемая через разрешение во режиточных», т. е. унаследованных от «традиц теории, проявлений концептуальной неопределе стандартизация (достигаемая через разрешение смысленностей, от которых не свободна общеп терминология, а в случае музыки — также нотац нерализация (достигаемая через систематическ ключение из процесса анализа всего внешнего, п ностного, несущественного и обеспечивающая и всесторонность описания присущих объекту вн них взаимосвязей). Благодаря высокоразвитой формализации, достигнутой в рамках таких науч правлений, как фонология Николая Трубецкого 1938) и Романа Якобсона (1896—1982), генера синтаксис американского лингвиста Ноама Хо (Chomsky, p. 1928), отчасти также структурная а логия французского этнолога Клода Леви-Стро Strauss, p. 1908), в гуманитарное знание был внес прецедентный стандарт точности, что с точки з апологетов С. выглядело революционным скач

...щим перед наукой новые горизонты, а с точки ...я критиков С. — обреченной на неудачу попыткой ...сти все многообразие проявлений человеческого ...чества к ограниченному числу устойчивых типов, ...ов и принципов. Ограниченность последовательно ...уктуралистского подхода обнаруживается в опытах ...анализу музыкальных текстов, формализованному с ...ой на достижения лингвистики. Такие опыты при... к относительно интересным результатам лишь в ...аях, когда материалом для анализа служат не... стандартно построенные, преимущественно ...ные тексты (характерны работы: Kresky; Гаспа... 1969 и 1974; Lerdahl and Jackendoff): структуралист... методология неизбежно останавливается перед ...что недостаточно «структурно», не вполне «систем... сделано не совсем «по правилам» (т. е. сделано по ...м, интуитивным правилам, не поддающимся фор...изации с помощью наличных методов и терминов). ...также *Семиотика музыки* (семиотическая методо... генетически связана со С., поскольку также вос... к Соссюру).

...т.: F. de Saussure. Cours de linguistique générale (Paris, 1916, ... пер.: Ф. де Соссюр. Курс общей лингвистики [М., 1933]; ... Труды по языкознанию [М., 1977]); M. Kassler. A Sketch ... Formalized Use of Languages for the Assertion of Music // ...pectives of New Music, I/2 (1962—63); C. Deliège. La musi... devant le structuralisme // L'arc, 26 (1965); Б. Гаспаров. ... ...ые вопросы структурного анализа музыкального язы... зап. ТГУ, вып. 236 (Тарту, 1969); B. Boretz. Meta... Studies in the Foundations of Musical Thought // Per... of New Music, VIII/1 (1969—70), VIII/2 (1969—70), ... (1972—73), XI/2 (1972—73); M. Lane, ed. Structuralism: a ...er (London, 1970); N. Ruwet. Langage, musique, poésie ..., 1972); A. Forte. The Structure of Atonal Music (New Haven, ...); O. E. Laske. Introduction to a Generative Theory of Music ...cht, 1973); Б. Гаспаров. О некоторых принципах струк...ого анализа музыки // Проблемы музыкального мышле... (М., 1974); S. Feld. Linguistic Models in Ethnomusicology // ...musicology, XVIII/2 (1974); Б. Гаспаров. К проблеме изо...изма уровней музыкального языка (на материале гармо...енского классицизма) // Уч. зап. ТГУ, вып. 365 (Тарту, ...); R. Fuller. A Structuralist Approach to the Diatonic Scale // ...l of Music Theory. XIX/2 (1975); J.-J. Nattiez. Fondements ...sémiologie de la musique (Paris, 1975); N. Ruwet. Théorie et ...odes dans les études musicales // Musique en jeu, 17 (Paris, ...); P. Westergaard. An Introduction to Tonal Theory (New York, ...); T. Hawkes. Structuralism and Semiotics (London and Ber... 1977); J. Kresky. Tonal Music. Twelve Analytic Studies ...mington and London, 1977); D. Epstein. Beyond Orpheus: ...cs in Musical Structure (Cambridge, MA, 1979); D. Lewin. A ...l Theory of Generalized Tonal Functions // Journal of Music ...ry, XXVI (1982); F. Lerdahl and R. Jackendoff. A Generative ...ry of Tonal Music (Cambridge, MA, and London, 1983); ...hn. A Theory for All Music: Problems and Solutions in the ...ysis of Non-Western Forms (Toronto etc., 1983); C. Deliège. ...ndements de la musique tonale. Une perspective analytique ...chenkerienne (Paris, 1984); D. Lewin. Generalized Musical ...vals and Transformations (New Haven, 1987); J.-J. Nattiez. ...cologie générale et sémiologie (Paris, 1987); A. Cadwallader. ...gomena to a General Description of Motivic Relationships in ... Music // Intégral, II (1988); P. Tunstall. Structuralism and Musicology: an Overview // Ethnomusicological Theory and Method (New York, 1990); E. Tarasti, ed. Musical Signification: Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music (Berlin, 1995); Л. Акопян. Анализ глубинной структуры музыкального текста (М., 1995).

Стюарт (Stewart), Томас (Джеймс) (29.8.1928, Сан-Саба, Техас, — 24.9.2006, Роквилл, Мэриленд). Американский певец (бас-баритон). Учился в нью-йоркской Джульярдской школе у известного певца и педагога Мака Харрелла (Harrell, 1909—1960). В 1954 дебютировал на сцене Нью-Йоркской городской оперы (Командор), затем отправился в Европу для продолжения учебы. Был солистом западноберлинской *Немецкой оперы* (1958—64), театра *Ковент-Гарден* (1960—78), пел в *Байройте* (1960—75) и *Метрополитен-опера* (ежегодно в 1966—80), а также в Чикаго, Санта-Фе, Сан-Франциско и др. Голос С., достаточно мягкой, скорее лирической окраски, своеобразно звучал в таких драматических вагнеровских партиях, как Голландец, Тельрамунд, Вотан, Гунтер, Ганс Закс и Амфортас; в пении С. известный недостаток физической мощи восполнялся такими достоинствами, как выверенное звуковедение, отчетливая дикция и богатство выразительных оттенков. Лучшие работы С. увековечены в записях п/у *Кнаппертсбуша* и *Булеза* («Парсифаль»), *Бёма* («Кольцо нибелунга» со С. в роли Гунтера), *Караяна* (безупречно «отполированное» «Кольцо нибелунга», где С. поет Вотана в «Валькирии», Странника в «Зигфриде» и Гунтера), Р. *Кубелика* («Лоэнгрин», «Майстерзингеры», басовая партия в 9-й симфонии Бетховена). В репертуаре С. фигурировали и другие баритоновые роли всевозможных амплуа, в т. ч. Дон Жуан, Яго, Форд, Онегин, Голо, Иоканаан, заглавные партии в *«Кардильяке»* Хиндемита и «Лире» *Раймана*.

Жена С. — оперная и камерная певица (сопрано) Эвелин Лир (Lear, урожд. Шалман [Shulman], р. 8.1.1926, Бруклин), яркая исполнительница центральных женских ролей в обеих операх *Берга* (записалась в них п/у Бёма) и таких разнородных партий, как Клеопатра в «Юлии Цезаре» Генделя, Керубино, Донна Эльвира, Фьордилиджи, Памина, Дездемона, Татьяна, Октавиан и Маршальша. Неоднократно участвовала в премьерах современных опер.

Суботник (Subotnick), Мортон (р. 14.4.1933, Лос-Анджелес). Американский композитор, видный деятель в области электронной и компьютерной музыки. Учился в Денвере и у *Мийо* и Леона Кёрчнера (Kirchner, p. 1919) в Милс-колледже (Окленд). Был одним из основателей центра электронной музыки San Francisco Tape Music Center (1961, ныне базируется в Милс-колледже). В 1969 возглавил центр экспериментального искусства в Калифорнийском институте искусств (Лос-Анджелес). Известность ему принесла композиция «Серебряные яблоки Луны» (Silver Apples of the Moon, 1967), осуществленная на *синтезаторе* Дональда Баклы (Buchla) специально для записи на пластинку (первая в истории электронная композиция, изначально предназначенная для распространения в грамзаписи). В 1977—82 создал серию опусов для живых исполнителей и комплекса электронных приборов (С. именует его «призрачной парти-

турой» [ghost score]), преобразующего инструментальные и вокальные звучания в режиме реального времени. Взаимодействие живых исполнителей и аппаратуры характерно и для позднейшей музыки С. Лучшие композиции С. отличаются незаурядным тембровым богатством; он пользуется сложными полифоническими наложениями, предпочитает активную ритмику, диатонические гармонии и простые мелодии. Среди его самых известных работ — посвященная теме Холокоста мультимедийная опера «Комната Якова» (Jacob's Room) для певицы (жена С. *Ла Барбара*), виолончели и компьютера, снабженного авторской программой интерактивной связи с музыкантами (1993, Филадельфия; сокращенный концертный вариант для Ла Барбары и *Кронос-квартета* — 1985). Разработал несколько обучающих программ по музыке (доступны на CD-ROM).

Судзуки (Сузуки, Suzuki), Масааки (р. 29.4.1954, Кобе). Японский органист, клавесинист, дирижер. Учился в Токио, совершенствовался в Амстердаме под руководством известного органиста Пита Ке (Kee, p. 1927) и *Копмана*. В 1990 организовал ансамбль Bach Collegium Japan, состоящий из хора и оркестра старинных инструментов. С этим ансамблем исполняет и записывает Страсти, кантаты и другие произведения Баха, а также его сыновей и других композиторов баховской эпохи; стильные, динамичные интерпретации С. ни в чем не уступают лучшим европейским образцам современного *аутентичного исполнения* (в качестве солистов С. часто ангажирует видных европейских певцов). Записал также всю клавирную музыку Баха. Преподает в Токийском нац. университете изящных искусств и музыки (с 1991).

Сузé (Souzay), наст. фам. Тиссеран (Tisserand), Жерар (Марсель) (8.12.1918, Анже, — 17.8.2004, Антиб). Французский певец (баритон). Учился в Парижской консерватории, совершенствовался под руководством ведущих французских камерных певцов *Бернака* и Клер Круазá (Croiza, 1882—1946). Концертировал с 1945, на оперной сцене дебютировал в 1960. Серьезный камерный музыкант, известен прежде всего изысканными и тщательно продуманными интерпретациями французских романсов (Форе, Дюпарк, *Лебюсси, Равель, Пуленк*) и Lieder (Шуберт, Шуман, Вольф, *Штраус*). Мягкий, необычайно гибкий, не слишком сильный и вместе с тем не лишенный «металла» голос С. великолепно звучал и в таких партиях, как Орфей в одноименной опере Монтеверди, Граф (роль дебюта С. в *Метрополитен-опера*, 1965), Дон Жуан, Мефистофель в «Осуждении Фауста» Берлиоза и особенно Голо (исполнение С. этой партии увековечено в классической записи *«Пелеаса и Мелизанды»* п/у *Клюитанса*). С. участвовал в премьере *«Священного песнопения»* Стравинского п/у автора (1956).

Сузуки — см. *Судзуки*.

Суинг (свинг, англ. swing — «качание»). Стиль музицирования в *джазе*. Возник ок. 1930. Характерные особенности С. — выдвижение на первый план сольной импровизации, использование сравнительно больших ансамблей (в самом распространенном случае — т. н. бэнда, состоящего из 13 музыкантов: пяти исполнителей на медных духовых, четырех саксофонистов, гитариста, пианиста, контрабасиста и ударника), четкий дольный размер (вместо более распространенного в раннем джазе двудольного) с акцентами на каждой доле такта и дроблением долей на долгую и краткую ритмические единицы, без жесткой фиксации соотношения между этими единицами, что сообщает ритму живую гибкость. Выдающиеся музыканты «эры С.» (1935 — середина 1940-х) — афроамериканцы Дюк *Эллингтон*, Каунт *Бейси*, Коулмэн *Хокинс*, Лестер *Янг*, Элла *Фицджеральд*, Билли *Холидей* и белый Бенни *Гудмен*, прозванный «королем С.». Термин «С.» используется в более широком смысле — как обозначение свободной, раскованной, возбуждающей ритмики, присущей любому подлинному джазу.

Лит.: см. при ст. *Джаз*.

Сук (Suk), Йозеф (4.1.1874, Крчечовице, — 29.5.1935, Бенешов). Чешский композитор и скрипач. В 1892 учился в Пражской консерватории, в т. ч. в классе камерного ансамбля Гануша Виана (Wihan, 1855—1[illegible]), композиции у Дворжака, на чьей дочери женился в 1898. С 1892 по 1933 был 2-й скрипкой европейски[illegible] именитого Чешского струнного квартета. Свой первый заметный успех снискал Серенадой для струнных (1[illegible] стилистически родственной сереналам Дворжака и Б[illegible]са. Влиянием тех же композиторов отмечены и [illegible] ранние работы С., среди которых самыми удач[illegible] считаются Струнный квартет B-dur (1896) и орке[illegible]вая сюита «Сказка» (Pohádka, 1900). О наличии [illegible]сильной и оригинальной индивидуальности свид[illegible]ствует его самая масштабная партитура — пятича[illegible] симфония «Азраил» (Asrael, 1904—06), посвященн[illegible] мяти тестя (во 2-й части цитируется его Реквием) [illegible] умершей жены (ее музыкальный портрет дан в пр[illegible] следней части, Adagio). По значительности конц[illegible] остроте контрастов, сложности формы и эмоци[illegible]ной насыщенности музыки «Азраил» иногда сра[illegible]ют с симфониями *Малера*. При этом симфония по[illegible]ству монотематична: все ее части построены на [illegible] разованиях одного и того же лейтмотива. Из поз[illegible]ших произведений С. относительно часто звучат [illegible] фортепианных пьес «В жизни и во сне» (Životem a [illegible] 1909) и симфонические поэмы «Летняя сказка» (Po[illegible] léta, 1909), «Созревание» (Zrání, 1917) и «Эпилог» [illegible]log, с солистами и хором, слова из Библии, Ю. Зе[illegible] Л. Вицпалека, 1929); два последних опуса приме[illegible]ны, в частности, достаточно смелым использов[illegible] *политональности*. С 1922 вел класс высшего ком[illegible] торского мастерства в Пражской консерватории, в [illegible] 26 и с 1933 был ее ректором.

Его внук, правнук Дворжака Йозеф Сук (р. 8.8.[illegible] Прага) — известный скрипач, солист и ансамблист.

Лит.: J. Berkovec. Josef Suk (1874—1935): život a dílo ([illegible] 1968).

«Счастливая рука» (Die glückliche Hand). Произве[illegible] *Шёнберга:* драма с музыкой (Drama mit Musik) в 4 с[illegible] attacca для баритона, хора (6 женских и 6 мужских

и большого оркестра соч. 18 на собственные слова, должительностью ок. 18 минут. Шёнберг начал пи- словесный текст «С. р.» в октябре 1909, почти сразу вершении монодрамы *«Ожидание»*, и закончил его не 1910. Работа над музыкой, начатая в сентябре затянулась на 3 года (за это время был создан *«Лун- Пьеро»*); завершение партитуры датировано нояб- 1913. «С. р.» примыкает к «Ожиданию» как стили- ески (тот же тип экспрессионистской драмы с бы- сменой эпизодов и «свободно-атональной» музы- прочем, в «С. р.», в отличие от «Ожидания», Шён- не избегает буквальных повторов, остинатных рит- достаточно ясно очерченных тем), так и по содер- ю: оба произведения вызваны к жизни одним и тем раматическим событием семейной жизни Шёнбер- нако если в «Ожидании» жертвой измены и глав- действующим лицом выступает женщина, то в р.» — мужчина. Помимо Мужчины (баритон) в «С. р.» вуют также Женщина и Господин (мимические). Хор фигурирует в крайних картинах; по образцу чной драмы он комментирует действие и обраща- к герою с позиции объективного наблюдателя (в ых партиях использован прием *речевого пения*). ение сюжета намечено лишь в самых общих чер- Женщина уходит от любящего ее Мужчины — окойного, непонятого, одержимого творческими ами — к элегантному Господину; Мужчина своей тливой рукой» с необыкновенной легкостью вы- ает для нее золотое украшение; он умоляет ее вер- ся, но она покидает его вновь; на его долю остаются отчаяние и страдание. Партитура снабжена под- йшими указаниями, оговаривающими все визу- е аспекты исполнения (некоторые ремарки до- ю курьезны: в эпизоде ковки золотого украшения на 3] герой перепоясан веревкой, с которой свисают вы двух турок, и держит в руке окровавленный меч). а открывается и завершается одним и тем же зре- м: сцена затемнена, Мужчина лежит лицом вниз, а спиной возникает звероподобное чудовище, сим- ирующее его страхи и комплексы. Повторное по- ние чудовища в конце указывает на неизбывность таний, которым вынужден подвергнуться герой. сценографические идеи Шёнберг запечатлел в ственноручных эскизах декораций и костюмов. Важ- собенность визуальной «партитуры» «С. р.» — ука- относительно цветовой гаммы освещения; осо- ю существенно «crescendo света» в 3-й сцене, отра- ее нарастание душевной боли героя. Считая визу- ую и звуковую стороны «С. р.» единым целым, берг назвал свой метод «музицированием средства- сцены». Премьера «С. р.» состоялась через 11 лет по- ее создания, 14 октября 1924, на сцене венского те- Фольксопер (Volksoper, нем. «народная опера») *Штидри*, с участием баритона Альфреда Ергера ер, 1889—1976).

Лит.: А. Шёнберг. Счастливая рука (пер., комментарии и ительная статья Н. Власовой) // Музыкальный театр ека: проблемы, итоги, перспективы (М., 2004).

(Siepi), Чезаре (р. 10.2.1923, Милан). Итальян- певец (бас). Систематического музыкального об- разования не получил. Дебютировал в 1941. С 1946 — солист *Ла Скала*, с 1950 — *Метрополитен-опера*, пел также в *Венской гос. опере*, *Ковент-Гарден* и др. Выступал и записывался до начала 1980-х. Помимо гибкого, звучного голоса с глубокими и сильными низами обладал выигрышной внешностью и актерским талантом. Прославился прежде всего исполнением роли Дон Жуана; многогранная, драматически насыщенная интерпретация С. зафиксирована в ряде записей, в т. ч. п/у *Фуртвенглера* (с *Зальцбургских фестивалей* 1953 и 1954), *Крипса*, *Митропулоса*, *Лайнсдорфа*. Другие лучшие партии С. — Фигаро в «Свадьбе Фигаро» (эта работа увековечена в классической записи п/у Э. *Клайбера*, 1955), Дон Базилио, Де Сильва в «Эрнани», Филипп II, Мефистофель в одноименной опере Бойто и «Фаусте» Гуно. Среди других исторических записей с участием С. — Реквием Верди п/у *Тосканини* и «Торжественная месса» Бетховена п/у *Орманди*.

Сэлл (Селл, Szell), Джордж (собств. Дьёрдь) (7.6.1897, Будапешт, — 29.7.1970, Кливленд). Американский дирижер венгерского происхождения. Учился в Вене, где в 1908 с успехом дебютировал как пианист и композитор. В 1915—24 работал в оперных театрах Берлина (где ему покровительствовал *Штраус*), Праги, Дармштадта, Дюссельдорфа. В 1924 вернулся в Берлин на должность первого дирижера Берлинской государственной оперы под руководством Э. *Клайбера*. С 1929 по 1937 был главным дирижером Нового немецкого театра в Праге и работал с *Чешским ФО*. В этот же период много выступал как приглашенный дирижер, главным образом в Великобритании (с 1936 по 1938 возглавлял Шотландский оркестр) и Нидерландах. В 1939 эмигрировал в США. В 1942—46 дирижировал в *Метрополитен-опера*. С 1946 до конца своих дней возглавлял *Кливлендский оркестр*, который благодаря жесткому и динамичному руководству С. стал одним из самых виртуозных коллективов мира; игру оркестра п/у С. отличало необычайно ясное, прозрачное и уравновешенное, почти камерное звучание. До конца жизни С. сотрудничал и с другими коллективами США и Европы, сохраняя особенно тесные связи с амстердамским оркестром *Концертгебау* и с *Венским ФО*, во главе которого часто выступал на *Зальцбургских фестивалях*. Основное место в репертуаре С. занимали австро-немецкие композиторы от Гайдна и Моцарта до *Малера* и Штрауса. О присущем С. искусстве сочетать элегантность и внешний блеск с духовной концентрацией и мощным драматическим напором можно судить по его лучшим записям, среди которых — полные циклы симфоний Бетховена, Шумана (в оркестровой редакции С., получившей широкое признание), Брамса, поздние симфонии Гайдна, Моцарта и Шуберта, 4-я и 6-я симфонии Малера, его же «Волшебный рог мальчика» (со *Шварцкопф* и с *Фишером-Дискау*), «Дон Жуан», «Тиль Уленшпигель» и «Дон Кихот» Штрауса. С. блистательно исполнял также музыку русских классиков и французских импрессионистов, увертюры Россини, вальсы И. Штрауса, а также стилистически относительно «умеренную» новую музыку, в т. ч. произведения *Бартока*, *Кодая*, *Мартена*, *Прокофьева*, *Хиндемита*, *Уолтона*, некоторых композиторов США.

Среди партитур, впервые исполненных п/у С., — Концерт для фп. с оркестром Хиндемита (1945), опера *Эгка* «Ирландская легенда» (1955, Зальцбург), «Метаболы» *Дютийё* (1965). С. выступал и записывался также как пианист-ансамблист, в т. ч. с *Будапештским квартетом* и *Сигети*.

«Сюита зеркал». Произведение *Волконского* для сопрано, флейты, скрипки, гитары, фисгармонии и ударных (треугольник, храмовая колодочка [temple block], деревянный барабан [tamburo di legno], малый барабан, тарелки и гонг) на стихи Федерико Гарсиа Лорки в русском переводе Владимира Бурича (может исполняться также с оригинальными испанскими словами). Части сюиты: 1. «Символ» (Simbolo); 2. «Великое зеркало» (El gran espejo); 3. «Отражение» (Reflejo); 4. «Лучи» (Rayos); 5. «Отклик» (Replica); 6. «Синтоизм» (Sinto); 7. «Глаза» (Los ojos); 8. «Начало» (Initium); 9. «Колыбельная уснувшему зеркалу» (Berceuse al espejo dormido). Продолжительность — ок. 16 минут. Сочиненная в 1959 и основанная на восьмизвучной *серии* es-ges-f-d-as-ces-b-g, структура которой наглядно воплощает идею «зеркальности» (каждая очередная пара звуков служит отражением предыдущей), «С. з.» явилась первым в послевоенной советской музыке заметным образцом новаторского письма, опирающегося на открытия *Веберна* и *Булеза*, изысканными тембровыми сочетаниями, элементами веберновской «афористичности» и *пуантилизма*, структурированием ткани на основе минимального числа тщательно отобранных интервалов; в партиях гитары и ударных встречаются ненавязчивые «намеки» на испанский колорит. Беспрецедентным для советской действительности было также использование стихов Гарсиа Лорки — по существу сюрреалистических, насыщенных религиозной и мистической символикой. Первое исполнение — 29 января 1961, Малый зал Московской консерватории, солистка Лидия Давыдова (р. 1932), дирижер Лев Маркиз (р. 1930), с участием автора (фисгармония). В 1970, несмотря на явное несоответствие «С. з.» требованиям советской цензуры, ее партитура была опубликована издательством Советский композитор. Произведение вызвало огромный резонанс прежде всего среди молодых советских музыкантов; впоследствии *Денисов* утверждал, что по степени влияния на советскую музыку «С. з.» сопоставима с 5-й симфонией *Шостаковича*.

T

нер (Tavener), сэр Джон (Кеннет) (р. 28.1.1944, Лон- английский композитор. Родился в семье церковн- аниста и с 17 лет сам служил органистом в од- ондонских пресвитерианских церквей. В 1961— ся в лондонской Королевской академии музыки естных композиторов Леннокса Беркли (Berkeley, — 1989) и Дэвида Ламсдейна (Lumsdaine, p. 1931). За я учебы сочинил две кантаты-мистерии на библей- сюжеты. Третья кантата Т., «Кит» (по мотивам Кни- ророка Ионы), впервые исполненная в 1968, при- ему сенсационный успех и репутацию одного из х многообещающих молодых композиторов Вели- итании. Т. о., с первых же шагов на композитор- поприще Т. заявил о себе как религиозный худож- Поначалу он тяготел к католицизму, и важнейши- образцами для него служили *Мессиан* и *Стравинский* ода *«Священного песнопения»* и *«Заупокойных песно- »*. Смолоду Т. экспериментировал с электроникой, ственными эффектами, «театрализацией» кон- исполнения, до определенного момента поль- *серийной техникой* и приемом *коллажа* (так, в ших обрядах», медитации о Распятии на тексты анского мистика XVI в. св. Хуана де ла Крус, фигу- т «вкрапления» из Мессы h-moll Баха). К верши- раннего творчества Т. принадлежат два реквиема, ченные влиянием позднего Стравинского: театра- анный «Кельтский реквием», где «контрапунктом» покойному ритуалу служат детские игры и считал- и «Маленький реквием по отцу Малахии Линчу», мечательный лаконизмом изложения и сдержанно- в отборе средств (позднее Т. создал его расширен- версию — «Реквием по отцу Малахии»). Завершен- в середине 1970-х опера «Тереза» (из жизни св. Те- из Лизьё, 1873—1897) выполнена в напряженной прессионистской манере, от которой Т. начал посте- но отдаляться после своего перехода в православие, ршившегося в 1977. Вслед за своим обращением Т., раясь точно придерживаться православного богослу- ного канона, положил на музыку Литургию св. Ио- анна Златоуста (это одна из его сравнительно немногих работ, предназначенных непосредственно для церковной службы), но в кантате «Ахматова. Реквием» он все еще высказывается достаточно жестким «модернистским» языком и допускает драматические контрасты: основные темы произведения складываются из 12 неповторяющихся звуков, оркестровая вертикаль местами организована по принципу ограниченной *алеаторики*, а преобладающий суровый, сдержанно-сосредоточенный тон перемежается экспрессивными вспышками, что хорошо согласуется с духом поэмы Ахматовой (Т. использовал ее русский текст, дополнив его отрывками православной заупокойной литургии).

Свой индивидуальный композиторский «голос» Т., по его собственному признанию, обрел после перенесенной в 1980 тяжелой болезни. Разочаровавшись в католицизме, он дистанцировался от принципов западного искусства и западного образа мыслей. По Т., западное христианство еще на исходе средневековья утратило «исконную духовную сущность», которая с тех пор сохраняется лишь на Востоке христианского мира; соответственно медитативный, в целом скорее статичный, вневременной и внеличностный дух православного песнетворчества более адекватен сути христианства, нежели динамизм целеустремленного развития и индивидуализм, неотъемлемые от западной музыки Нового времени. Отныне в творчестве Т. утверждаются такие особенности традиционных православных песнопений, как длительные органные пункты (т. н. исоны) и лады византийского осмогласия; следуя новогреческой практике церковного пения, Т. обогащает ладовую основу своей музыки увеличенными и нетемперированными интервалами, которые местами придают ей ориентальный колорит. Свои произведения, вдохновленные православной верой, Т. уподобляет иконам, в которых функцию красок выполняют звуки. «Звуковые иконы» Т. могут складываться в масштабные циклы; таковы, например, хоровые фрески «Икона Света», «Благодарственный акафист», «Воскресение», «Апокалипсис»,

«Грехопадение и Воскресение», «Ламентации и славословия» и струнные квартеты «Укрытое сокровище», «Последний сон св. Девы» и Diódia (греч. «Проходы» [имеются в виду своего рода заставы или «пропускные пункты», через которые, согласно мистическому богословию Восточной церкви, проходит душа во время странствований по потустороннему миру]). Зрелое творчество Т. — характерный образец т. н. *новой простоты*: его гармонии по преимуществу благозвучны, темпы неторопливы, ритмика размеренна, фактура на обширных пространствах однородна. Плавное течение музыки может нарушаться вторжениями нового материала, часто в танцевальных ритмах, однако такой материал не столько сообщает музыке драматические импульсы, сколько вносит новые краски в палитру «звуковой иконы». Значительная часть опусов Т. предназначена для пения; напевные, плавные мелодические линии преобладают и в его зрелой инструментальной музыке. Некоторые работы Т. 1980—90-х снискали на Западе весьма широкую популярность и принадлежат к наиболее часто исполняемым и записываемым образцам новейшей музыки. Это прежде всего обаятельная хоровая миниатюра «Агнец» на стихи У. Блейка, хоровая «Песня для Афины», написанная в 1993 в память о трагически погибшей греческой актрисе Афине Хариадес и 4 года спустя прозвучавшая на отпевании принцессы Уэльской Дианы, и «Покров» — восьмичастный концерт для виолончели и струнных, части которого аналогичны иконам, представляющим различные эпизоды жизни Богородицы. Духовная музыка Т. иногда грешит «красивостью» и чувствительностью не лучшего вкуса (к перечисленным только что вещам это не относится); с другой стороны, его светской музыке не чужды изящество, непринужденный лиризм и легкий юмор (вокальный цикл «Ребенку, танцующему в ветре», различные миниатюры).

К началу XXI века спектр источников вдохновения Т. расширился. Он увлекся культурой Индии, Тибета и американских индейцев и творчеством швейцарского мистика Фритьофа Шуона (1907—1998), принявшего ислам и проповедовавшего «трансцендентальное единство» всех религиозных систем. Считая себя «христианином-универсалистом», Т. в своем творчестве последних лет сочетает предания и символы различных религий и элементы различных музыкальных языков, в т. ч. экзотических. Так, в его внушительном «Плаче о Иерусалиме» использованы христианские и исламские религиозные тексты, а в еще более обширном «Гимне заре» — тексты индуистской, суфийской, христианской и иудейской традиций, а также мотивы индейского музыкального фольклора. Он охотно обращается к таким инструментам, как тибетские храмовые чаши, индийские храмовые гонги и другие экзотические ударные, бараний рог, армянский деревянный духовой инструмент дудук. Отработанная техника оперирования устойчивыми формулами, родственная средневековому методу «центонизации» гласовых попевок, позволяет Т. в больших количествах производить партитуры всевозможной продолжительности. Самый значительный на сегодняшний день образец религиозно-культурного универсализма Т. — монументальное действо в 8 циклах «Храмовая завеса»: экуменическое Всенощное бдение, предназначенное для службы в лондонской церкви Те… черч. Его полная версия длится около восьми, а со… щенная концертная редакция — около двух с по… ной часов. Включенные в «Храмовую завесу» пес… ния для хора и органа в традиционном для англи… ской церкви жанре антема (anthem) достаточно ши… исполняются как отдельные концертные пьесы.

Для театра: «Шляпники» (The Cappemakers), драмати… тата в 2 актах, сл. ср.-век. Йоркской мистерии (1965); «К… Авель» (Cain and Abel), драматич. кантата для 4 гол. и орк… из Йоркских мистерий и из лат. Библии (1965); «Кит» (… Whale), драматич. кантата для м.-сопр., бар., чтеца, дет. и см… хоров, орк., 2 орг., магн. и актеров с мегафонами, сл. из э… лопедии Коллинза и из лат. Библии (1966); «Тереза» (Th… одноакт. опера, либр. Дж. Мак-Ларнона (1976, пост. 1979, … дон); «Кроткая» (A Gentle Spirit), кам. опера, либр. его … Достоевскому (1977, Бат); Eis thanaton («К смерти»), … для сопр., баса, 2 трбн., арфы, уд. и стр., сл. А. Кальвоса (… Челтнем); «Мария Египетская» (Mary of Egypt), икона в … ке и танце для 3 гол., дет. и смеш. хоров, орк. и магн., сл. … ри Теклы (1992, Олдбро, 2-я ред. 2006); «Давайте начнем … чала» (Let's begin again), сопр., тен., бас, дет. миманс, хор, … (1995, Норидж); «Дурак» (The Fool), в 7 сценах, для пев… теров, играющих на стр., и хора, либр. матери Теклы (… Лондон); «Заставы» (The Toll Houses), метафизическая … мима для 4 гол., хора мальчиков, смеш. хора и орк., сл. … (1992—).

Для хора (в т. ч. с солистами) и инстр. или орк.: Credo, … чтец, хор, 3 гоб., 3 трубы, 3 трбн., орг. (1961); «Бытие» (Ge… тен., чтец, хор, медн. дух., уд., орг., фп., стр. квартет (… «Интроит на 27 марта, праздник св. Иоанна Дамаскина» (… for 27th March, the Feast of St John Damascene), сопр., к.-а., … дух., фп., вибр., орг., стр. орк. (1968); «Кельтский рек… (Celtic Requiem), сопр., к.-а., бас, дет. и смеш. хоры и орк… католич. реквиема, Г. Воана, Дж. Г. Ньюмена, св. Блэп… дет. считалок (1969); Nomine Jesu, м.-сопр., 5 чтецов, … 2 альт. фл., клав., комнатный орг., сл. св. Хуана де ла Крус … Библии (1970); «Респонсорий памяти Эннон Ли Силвер… ponsorium in Memory of Annon Lee Silver), 2 м.-сопр., 2 фл… (1971); Ma fin est mon commencement («В моем конце мое … ло»), хор, трбн., уд., влч. (1972); «Маленький реквием … Малахии Линчу» (Little Requiem for Father Malachy Lynch… и кам. орк. (1972); «Последние обряды» (Ultimos ritos), м.-… 12 басов, сопр., к.-а., тен., бас, 5 чтецов, хор, анс. медн. … 2 орг., орк. и магн., сл. св. Хуана де ла Крус (1972, вк… «Строфы» и Nomine Jesu), «Реквием по отцу Малахии» (Re… for Father Malachy), 6 муж. гол., хор и инстр. анс. (1973, … с орк.); Kyklike kinesis («Круговращения»), сопр., влч., … инстр. анс. (1977); «Воскрес!» (Risen!), хор и орк., сл. из Б… (1981); «Икона света» (Ikon of Light), хор и стр. трио, сл. … меона Нового Богослова (1984); «Ангелы» (Angels), хор и … сл. К. Уокера (1985); «Благодарственный акафист» (Akat… Thanksgiving), 2 к.-тен., 5 муж. гол., хор, уд., орг. и стр. ор… св. Иоанна Златоуста и протоиерея Г. Петрова в англ. … (1987); «С нами Бог» (God is with Us), хор и орг. (1987); «И… св. Серафима» (Ikon of St Seraphim), к.-тен., 4 баса, 2 скр., … орк., сл. матери Теклы (1988); «Икона Распятия» (Ikon … Crucifixion), 4 гол., хор, медн. дух., уд., орг., стр. орк. (… «Воскресение» (Resurrection), 3 гол., муж. и смеш. хоры, … дух., уд., орг. и стр. квартет, сл. матери Теклы и из Б… (1989); «Грохот вошел в нее» (Thunder Entered Her), …

. хоры, орг. и колокольчики, сл. св. Ефрема Сирина и матери Теклы (1990); «Мы увидим Его таким, каков Он есть» (We See Him as He Is), сопр., 2 тен., хор, 2 трубы, литавры, стр. .. сл. матери Теклы по Ин. (1992); «Райские гимны» s of Paradise), бас, хор мальчиков и 6 скр., сл. св. Ефрема (1992); «Апокалипсис» (The Apocalypse), 3 группы певинструменталистов, сл. матери Теклы по Откр. (1993); носица» (The Myrrh-Bearer), альт, хор и уд., сл. ее же и ана (1993); «Невинность» (Innocence), сопр., тен., влч., орг. и колокольчики, сл. ее же (1994); «Праздник праздни- (Feast of Feasts), 5 гол., хор, уд., орг. ad lib. (1995); «Свя- (Svyati), влч. и хор (1995); «Петра: ритуальный сон» (Petra: l Dream), бар., стр. секстет и хор, сл. Й. Сефериса ; «Последняя речь» (The Last Discourse), сопр., бас, кб. с р. усилением, хор (1997); «Грехопадение и Воскресение» nd Resurrection), 3 гол., хор и орк., текст матери Теклы на Библии (1999); «Полное затмение» (Total Eclipse), дис- к.-тен., тен., сакс., хор и орк., сл. из Деян. (1999); «Же- (The Bridegroom), 4 жен. гол., хор и стр. квартет (1999); ое начало» (A New Beginning), тен. или сопр., смеш. и дет. орк. (1999); «Икона любви» (Ikon of Eros), сопр., бар., хор и орк. (2000); Mahamatar, низкий жен. гол., хор мал- колокола, стр. (2000); «В одно мгновение» (In One Single ent), муж. хор, тибетская храмовая чаша, стр. квартет ; «Песня космоса» (Song of the Cosmos), сопр., бар., хор, орг., стр. (2000); «Ламентации и славословия» (Lamens and Praises), хор и инстр. анс. (2000); «В память» (In ory), бас, хор, стр. орк. (2001); «Второе пришествие» (The Coming), хор и орг. (2001); «Всемилостивейшая Елиза- (Elizabeth Full of Grace), дет. и смеш. хоры, тибетская хра- чаша, орг., стр. (2002); «Плач о Иерусалиме» (Lament for iem), сопр., к.-тен., хор, орк. (2002); «Мать и дитя» er and Child), хор, орг., инд. храмовый гонг (2002); «Хра- завеса» (The Veil of the Temple), сопр., анс. певцов-со- , смеш. и дет. хоры, дудук, медн. дух. и уд., сл. из Библии ср.-век. источников (2002, включает ряд духовных гим- хора и орг., которые могут исполняться по отдельно- Missa brevis (Короткая месса), дет. хор и орг. (2005); «Дитя ет их» (A Little Child Shall Lead Them), хор и орг. (2006); родился нам» (Unto us is born a son), хор и орг. (2006); ество на день Непорочного Зачатия блаженной Девы » (Sollemnitas in Conceptione Immaculate Beatae Maria), солисты, 2 хора, стр. квартет, орг., медн. дух., уд. и (2006); «Прекрасные имена» (The Beautiful Names), тен., орк., 99 имен Аллаха из Корана (2007); Реквием, влч., тен., хор, медн. дух, уд., орг. и стр. (2007), «Гимн Влады- (Hymn for the Sovereign), хор, медн. дух., литавры и орг. ; Ex Maria Virgine, хор и орг. (2008).

хора (в т. ч. с солистами) или вок. анс. a cappella или с эпи- использованием инстр.: Coplas («Строфы»), 4 гол., хор и , сл. св. Хуана де ла Крус (1970); «Антифон на утро Рожде- (Antiphon for Christmas Morning), хор сопр. (1972); «Пес- ние Богоматери» (Canticle of the Mother of God), с сопр. , сл. из Лк. 1 на древнеевр. и греч. яз. (1976); Литургия св. Златоуста (1977); «Траурный икос» (Funeral Ikos, 1981); кий канон св. Андрея Критского» (The Great Canon of St w of Crete), с басом соло (1981); «Молитва для мира» for the World, 1981); Doxa («Слава», 1982); «Он взошел бо» (He hath entered the Heaven), 9 дет. гол. и колокольчи- 1982); «Агнец» (The Lamb), сл. У. Блейка (1982); «Молитва да» (The Lord's Prayer, 1982); «Православная Всенощная» (Orthodox Vigil Service), хор, колокольчики (1984); «Любовь приветствовала меня» (Love Bade Me Welcome), сл. Дж. Герберта (1985); 2 гимна Богоматери (2 Hymns to the Mother of God, 1985); «Икона св. Катберта Линдисфарнского» (Ikon of St Cuthbert of Lindisfarne), сл. матери Теклы (1986); Magnificat и Nunc Dimittis (1986); «Панихида» (Panikhida, 1986); «Возглашение» (Acclamation, 1987); «Гимн св. Духу» (Hymn to the Holy Spirit, 1987); «Многая лета» (Many Years, 1987); «Тигр» (The Tyger), сл. Блейка (1987); «Свадебная молитва» (Wedding Prayer, 1987); «Аполитикион св. Николаю» (Apolytikion for St Nicholas, 1988); «Зов» (The Call, 1988); «Да не безмолвствует князь» (Let Not the Prince Be Silent), двойной хор, сл. св. Климента Александрийского, 1988); «Рождественская песня» (A Nativity Carol), хор девочек (1988); «Несотворенная любовь» (The Uncreated Eros, 1988); Eonia, сл. Й. Сефериса и матери Теклы (1989); «Плач Богоматери» (Lament of the Mother of God), с сопр. соло (1989); «Свадебное приветствие» (Wedding Greeting), с тен. соло (1989); Псалом 121 «Возвожу очи мои» (I will lift up mine eyes, 1989); «Ныне св. Дева» (Today the Virgin), сл. матери Теклы (1989); «Рождественский хоровод» (A Christmas Round, 1990); «Икона Троицы» (Ikon of the Trinity, 1990); «О, не двигайся» (O, Do Not Move), сл. Сефериса (1990); «Икона Рождества» (Ikon of the Nativity, 1991); «Благовещение» (Annunciation), с 4 гол. соло (1992); «Деревенская свадьба» (A Village Wedding), сл. А. Сикелианоса (1992); «Молитва Господа» (The Lord's Prayer, 1993); «Мир в огне» (The World is Burning), с басом соло и тамтамом, сл. матери Теклы (1993); «Песня для Афины» (Song for Athene), сл. Шекспира («Гамлет»), матери Теклы и из правосл. заупокойной службы (1993); «Свадебная молитва» (Wedding Prayer, 1994); «Аминь» (Amen, 1994); Chronia polla («С днем рождения»), муж. хор (1995); 3 антифона (1995); «Молитва св. Троице» (Prayer to the Holy Trinity, 1995); «Как тот, кто спал» (As One Who Has Slept, 1996); «Гимн неугасимому Свету» (Hymn of the Unwaning Light, 1996); «Траурное песнопение» (Funeral Canticle, 1996); «Отче наш» (Notre Père), дет. хор (1996); «Аполитикион св. Мартина» (Apolytikion of St Martin, 1997); «Приди и соверши волю Свою во мне» (Come and Do Your Will in Me, 1997); «Страшись и радуйся, народ» (Fear and Rejoice o People, 1997); «Голоса» (Voices), с сопр. соло, тибетскими храмовыми чашами и колоколами (1997); «Аполитикион Воплощения» (Apolytikion of the Incarnation, 1998); «На горе Афир» (In the Month of Athyr), с чтецом (1998); «Многая лета, к 50-летию принца Уэльского» (Many Years for the 50th Birthday of HRH the Prince of Wales, 1998); «Молитва на излечение больных» (Prayer for the Healing of the Sick, 1998); «Раввуни» (Ravonee, 1998); «Икона св. Хильды» (Ikon of St Hilda, 1998); «Все вы, крещеные во Христе» (All Ye that in Christ Have Been Baptised, 1998); «Вифиль» (Bethel, 1998); «Сон на день рождения» (Birthday Sleep), сл. В. Уоткинса (1999); «Молитва Господа» (The Lord's Prayer, 1999); «Богоматерь» (The Mother of God, 1999); «То же вчера, ныне и навеки» (The Same Yesterday, Today and Forever), с тибетскими храмовыми чашами (1999); «Хвала Богу за эту преходящую жизнь» (Glory to God for this Transient Life), хор девочек, с колокольчиками и гонгом (2000); «Прощальный подарок Тэму Фарроу» (Parting Gift for Tam Farrow, 2000); «О ты, нежный свет» (O Thou Gentle Light, 2000); «Благоговеющие перед красотой» (Awed by the Beauty), муж. хор (2001); «Когда в Иордане» (When in Jordan, 2001); «Будьте мудрыми» (Be Ye Wise, 2001); «Сны бабочки» (Butterfly Dreams, 2002); «Проповедь и Кохима» (Exhortation and Kohima), двойной хор (2003); Maha Maya, хор и орг. (2003); месса Atma, хор и орг. (2003); Stella matutina

(«Утренняя звезда», 2003); «Гимны Шуона» (Schuon Hymnen), сл. Ф. Шуона (2003); Theotoke («Богородица»), жен. хор (2003); «Комната для новобрачных» (The Bridal Chamber), муж. хор (2004); «Заклинания и последнее слово» (Invocations and Last Word, 2004); Shûnya, с тибетской храмовой чашей (2005); «Гимны Марии» (Marienhymne), жен. и смеш. хоры (2005); «Секрет, известный всем» (The Open Secret, 2006); «Нет розы» (There Is no Rose, 2007); «Качание» (Rocking, 2007); «Больше не бойтесь» (Fear No More, 2007); «Мой народ» (O My People, 2007), «Два хадиса» (Two Hadiths), с ренессансной арфой (2007).

Др. вок. муз.: «Три священных сонета» (Three Holy Sonnets), бар., 2 влт., 2 трбн., литавры, стр., сл. Дж. Донна (1962); 3 части из «Четырех квартетов» Т. С. Элиота (3 Sections from T. S. Eliot's 'The Four Quartets'), выс. гол. с фп. (1963—64); «Три сюрреалистические песни» (3 Surrealist Songs), м.-сопр., фп., бонго и магн., сл. Э. Люси-Смита (1967—68); In alium («[Не уповаю] на иного»), сопр., 2 орг., фп., стр. орк. и магн., сл. Ш. Пеги и из лат. Библии (1968); «Испанские песни» (Canciones españolas), 2 к.-тен., 2 фл., уд., орг. и клав., сл. разных авт. (1972); «Плач, последняя молитва и величание» (Lamentation, Last Prayer and Exaltation), сопр. и колокольчики (1977); «Заточение Антигоны» (The Immurement of Antigone), монодрама для сопр. и орк., сл. Дж. Мак-Ларнона (1978); 6 рус. нар. песен, сопр., домра и 6 инстр. (1978); 6 аббасидских песен, тен., 4 фл. и уд. (1979); «Ахматова. Реквием» (Akhmatova: Requiem), сопр., бас, медн. дух., уд., чел. и стр. орк., сл. А. Ахматовой и из правосл. заупокойной литургии (1979—80); «Сафо: лирические фрагменты» (Sappho: Lyrical Fragments), 2 сопр. и стр. (1980); «К Сыну» (Towards the Son), 3 дисканта, 4 смычковых псалтерия, уд. и стр. (1982); «Ребенку, танцующему в ветре» (To a Child Dancing in the Wind), сопр., фл., арфа и альт, сл. У. Б. Йейтса (1983); «16 хокку Сефериса» (16 Haiku of Seferis), сопр., тен., уд. и стр. (1984); «Вокальный мини-цикл для Джины» (A Mini Song Cycle for Gina), сопр. и фп., сл. Йейтса (1984); «Медитация о Свете» (Meditation on the Light), к.-тен., гит. и колокольчики (1986); «Молитва (для *Шимановского*)» (Prayer [for Szymanowski]), бас и фп., сл. Шекспира (1987); «Жило Дитя» (The Child Lived), сопр. и влч., сл. матери Теклы (1992); Песни на сл. Ахматовой (Akhmatova Songs), сопр. и влч. (1993, обр. со стр. квартетом 1995); «Мелина» (Melina), сопр. соло (1994); Agraphon («Незаписанное»), сопр., уд. и стр., сл. А. Сикелианоса (1994); «Песня Ангела» (Song of the Angel), сопр., скр. и стр. (1994); «Плач по Федре» (Lament for Phaedra), сопр. и влч. (1995); «Скрытый лик» (The Hidden Face), к.-тен., гоб., 8 скр. и 8 альтов (1996); Vlepondas, сопр., бар. и влч., сл. Софокла, Шекспира и из Библии (1996); «Самаведа» (Samaveda), сопр., фл. и тампура (1997); «Мир» (The World), сопр. и стр. квартет, сл. К. Рейн (1997); «...уйди с миром...» (...depart in peace...), сопр., скр., тампура ad lib. и стр. (1998); «Заря вечности» (Eternity's Sunrise), сопр. и анс. барочных инстр., сл. У. Блейка (1998); «Плач о Константинополе» (Lament for Constantinople), бар. и альт. фл. (1998); Nipson, к.-тен. и анс. виол (1998); Iero oniro («Священный сон»), сопр., инстр. анс., магн. (1999); «Молитва сердца» (Prayer of the Heart), гол., уд. и стр. квартет (1999); Apokatastasis, к.-тен., анс. виол и тибетские храмовые чаши (1999); «Любовное послание» (Epistle of Love), сопр. и фп. (2000); «Гимн заре» (Hymn of Dawn), сопр., бар., скр., фл. (2002); Maya Atma, сопр., скр. и уд. (2002); «Жизнь вечная» (Life Eternal), сопр., бас и мал. орк. (2002); «Сверхъестественные песни» (Supernatural Songs), м.-сопр. или бар., уд. и стр., сл. Йейтса (2003); «Шанти-Кэтлин» (Shanti-Kathleen), гоб. и сопр. (2003); «Песни Шуона» (Schuon Lieder), сопр., фп., стр. квартет, храмов[ая] ша, сл. Ф. Шуона (2003); Cantus mysticus, сопр., клар., анс. [и] влч. (2004); Laila (Amu), сопр., тен., 5 басов, орк. (2[005]); «Песни неба» (Songs of the Sky), тен., гоб. и фп. (2005).

Инстр. муз.: «Концертный дуэт» (Duo Concertante), тр[убы] фп. (1961); «Портрет юной барышни и арфы» (Portrait [de la] jeune fille et l'harpe), арфа, орг., скр. (1961); «Элегия п[амяти] Фрэнка Солсбери» (Elegy In Memoriam Frank Salisbury), [для] стр. квартет (1962); Концерт для фп., 3 влт., литавр [и ударных] (1963); «Камерный концерт» (Chamber Concerto), мал. [ансамбль] (1964, 2/1968); «Бабушкины шаги» (Grandma's Footsteps), 5 [для] шкатулок и инстр. анс. (1968); «Памяти Игоря Стравинского» (In memoriam Igor Stravinsky), 2 альт. фл., комнатный орг[ан], колокольчики (1971); Вариации на песню «Три слепых мышонка» (Variations on 'Three Blind Mice'), орк. (1972); Palin («Сн[ова]» фп. (1977); Palintropos («Возвращающееся»), фп. и орк. ([1]); «Греческая интерлюдия» (Greek Interlude), фл. и фп. ([1]); «Вальс моего дедушки» (My Grandfather's Waltz), фп. в 4 [руки] (1980); Trisagion («Трисвятое»), квинтет медн. дух. ([1]); Mandelion («Плащаница»), орг. (1981); Mandoodles, фп. ([1]); «Песнопение» (Chant), гит. (1984); Little Missenden Ca[rol], квартет (1984); «Памяти кошек» (In Memory of Cats), фп. ([1]); «Покров» (The Protecting Veil), влч. и стр. орк. (1987); «[Песня] для Иляны» (Song for Ileana), фл. (1988); «Укрытое сокро[вище]» (The Hidden Treasure), стр. квартет (1989); «Кающийся ра[збой]ник» (The Repentant Thief), клар., уд. и стр. орк. (1990); Ta[nti] («Погребальная песнь»), влч. (1990); «Вечная память» (E[ternal] Memory), влч. и стр. орк. (1991); «Последний сон св. Д[евы]» (The Last Sleep of the Virgin), стр. квартет и колоко[ла] (1991); «Теофания» (Theophany), орк., барабан бандир, [гонг] (1993); «Слезы ангелов» (Tears of the Angels), скр. и стр. ([1]); «Песнопение» (Chant), влч. (1995); «Проснись... и умри» (W[ake] up... and Die), влч. соло и анс. влч. (1996); «Из ночи» (Out [of the] Night), альт (1996); Diódia («Проходы»), стр. квартет ([1]); Ypakoë, фп. (1997); «Зодиаки» (Zodiacs), фп. (1997); «Мо[и очи] всегда на тебе» (My Gaze Is Ever Upon You), скр. и магн. ([1]); «Мистагогия» (Mystagogia), орк. (1998); «Икона радости/ско[рб]би» (Ikon of Joy/Sorrow), стр. квартет (1999); Ekstasis, гоб., [ви]ба, скр. и орк. (2000); «В вышних» (In the Highest), губ[ная] гармоника, уд., стр. (2001); Mahashakti, скр. и стр. орк. ([1]); Lacrimae («Слезы»), анс. виол (2003); Pratrirúpa, фп. ([1]); Pratrirúpa, фп. и стр. орк. (2003); «Вспоминая Леннокса [Берли] через Майкла» (Remembering Lennox through Michael), орк. (2004); «Фрагмент для св. Девы» (Fragment for the V[irgin]), скр. и фп. или стр. орк. (2004); «Калейдоскопы (приношение Моцарту)» (Kaleidoscopes [A Tribute to Mozart]), гоб., бо[льшой] гонг, тибетские 4 храмовые чаши, 18 стр. (2005); Lalishri, [для] стр. орк. (2006); Dhyāna, скр. и стр. орк. (2007).

Кн. The Music of Silence: A Composer's Testament («Му[зыка] молчания: завещание композитора») (London, 1999).

Лит.: G. Haydon. John Tavener: Glimpses of Paradise (Lo[ndon], 1994).

Таддеи (Taddei), Джузеппе (р. 26.6.1916, Генуя). И[тальянский] певец (баритон). Учился в Риме, там же вы[ступал] с 1936 по 1942 (среди партий — Альберих, Жер[ар]. В 1946—48 пел в *Венской гос. опере,* затем возоб[новил] выступления в Италии (в т. ч. на сцене *Ла Скала*), а с [на]чала 1950-х — по всему миру. Колоритный певец-ак[тер], не слишком насыщенным и сильным, но гибким, [с] восходно контролируемым голосом и совершенной

, исполнял партии всевозможных амплуа, от Фига- «Севильского цирюльника» и Дулькамары до Гол- а и Ганса Закса; наибольшую известность снискал терпретатор Моцарта, Верди и Пуччини. Среди х ярких работ Т. — моцартовские Фигаро и Лепо- о, Скарпиа и Фальстаф; первые две увековечены в енитых записях конца 1950-х п/у *Джулини*, две дру- — п/у *Караяна* (роль Фальстафа Т., до преклонных сохранивший отличную вокальную форму, записал 0).

ицу (Takemitsu), Тору (8.10.1930, Токио, — 20.2.1996, же). Японский композитор. Обучался музыке в ос- ом самостоятельно (эпизодически занимался с ком- орами Ясудзи Киёсе [Kiyose, 1900 - 1981] и Фумио кой [Hayasaka, 1914—1955]). В 1951 вместе с груп- коллег организовал в Токио экспериментальную ерскую для художников и композиторов. Творче- становление Т. проходило под влиянием западной ки, прежде всего *Дебюсси*, а также *Веберна*, *Мессиа- Вареза*. Объединив исконные принципы японской тики — уравновешенность, чистоту, утонченный насыщенность символическими значениями, изя- во отделки — с элементами, воспринятыми от ев- ской традиции, он разработал своеобразную уста- у по отношению к фундаментальным категориям ки. Впоследствии Т. вспоминал: «Я рано понял, процесс сочинения начинается с осознания потоков ний, которые окружают нас и проникают в наш ». Т. неоднократно утверждал, что музыка начина- с активного вслушивания в отдельный, изолиро- ый звук. Этот образ мышления не только отражает енности традиционного пантеистического миро- риятия японцев, но и выказывает черты общности ами европейского *авангарда* о сущности звука и ти- ы, о природе музыкального времени как категории реимуществу статичной и многомерной.

ике в ранних опусах Т. (среди которых выделяется о оцененный *Стравинским* «Реквием для струн- (памяти Хаясаки) утвердились такие черты его ин- дуальности, как утонченное чувство гармониче- о и тембрового колорита, приверженность медлен- м и умеренным темпам (по утверждению Т., ощуще- allegro чуждо психологии японцев), пластичной не- рной ритмике и модально окрашенным мелоди- . В наследии Т. преобладает музыка для оркестра и ообразных камерных инструментальных составов. ыке Т. не чужд симфонический размах, используе- им формальные схемы нередко поддаются отожде- ению с известными европейскими прототипами ими, как трехчастная форма и рондо), его гармони- свойственна импрессионистская изысканность, да- шность, а мелодике — открытая экспрессия. Вме- стем, придерживаясь самобытного японского пред- ения о прекрасном, Т. считал формальное совер- ство малозначащим по сравнению с чувством взаи- роникновения всего сущего и уподоблял музыкаль- роизведение японскому саду, где разнообразные енты аранжированы с интуитивной (не геометри- ой) точностью, благодаря чему их взаимная связь тся естественной и самоочевидной.

В 1960-х творчество Т. развивалось двумя параллельными путями. «Западническую» линию составил ряд опусов, в которых выразился интерес Т. к *серийной технике* и ее производным, а также к контролируемой *алеаторике*. В этом ряду выделяется «Дуга» для фп. и оркестра (2 цикла по 3 части в каждом). Характерно, что фп. в «Дуге» трактуется не как концертирующий инструмент в обычном смысле, а как некий воображаемый «созерцатель», прогуливающийся по саду, символом которого служит оркестр. Вторая, «национальная» линия в искусстве Т. представлена партитурами, предусматривающими ту или иную меру участия японских инструментов. Т. признавал, что его запоздалое открытие традиционной японской музыки в начале 1960-х было обусловлено прежде всего влиянием *Кейджа*, для которого японская культура служила постоянным источником вдохновения. В партитуре «Ноябрьских шагов» для бивы (инструмент типа лютни, входит в состав придворного оркестра гагаку), сякухати (более «демократическая» бамбуковая флейта) и оркестра «западное» и «японское» начала сосуществуют, не пересекаясь: оркестровые разделы, в которых преобладает по-импрессионистски изысканная игра тембров, чередуются с разделами для дуэта бивы и сякухати, где характер звучания определяется исконной природой этих инструментов и традициями игры на них. Самая «почвенная» работа Т., «В осеннем саду» для оркестра гагаку, основана в значительной степени на архитектонических схемах европейской музыки.

Значительная часть опусов Т., созданных с начала 1970-х, принадлежит к своеобразному жанровому типу, который условно можно назвать оркестровым пейзажем. Это относительно крупные (продолжительностью обычно от 12 до 17 минут) пьесы, начинающиеся и завершающиеся на piano, основанные на прихотливом развитии одной тематической идеи; их заглавия часто отсылают к явлениям природы (сад, дерево, вода, ветер, море; в ряде «морских» пьес Т. использован мотив Es-E-A — sea, англ. «море»), космическим пространствам, сновидениям. Яркий, достаточно популярный образец — «Стая опускается на пятиугольный сад». Этой пьесой композитор, по его собственным словам, стремился передать впечатление от увиденного во сне пейзажа. Подходящая историческая параллель «Стае...» — «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси: в обоих случаях в основе целого лежит рельефная мелодия (у Т. ее носителем служит гобой, см. нотный пример к статье *Мелодия*), вначале провоцирующая множество мелких движений внутри оркестровой ткани, затем, несколько раз повторяясь по ходу пьесы, сообщающая этим движениям новые импульсы и тем самым постепенно исчерпывающая свой изначальный потенциал. Мелодические подъемы и спады, сгущения и разрежения музыкальной материи ассоциируются с интенсивной внутренней жизнью природы, а преобразования начальной темы развертываются причудливо и непредсказуемо, как во сне. Как видно из упомянутого нотного примера, в теме отчетливо выделяется основной тон. Вообще говоря, тональная централизация присуща мелодике и гармонии Т., — при том, что он избегает классических тональных соотношений, равно как и отсылок к музыке

прошлого (впрочем, поздняя оркестровая «Цитата из сновидения...» содержит *коллажи* из «Моря» Дебюсси). Центральной гармонической структурой «Стаи...» выступает «черноклавишный» пентатонический аккорд — символ «пятиугольного сада»; для языка Т. в целом еще более характерно *гармоническое поле,* состоящее из целотоновой гаммы и одного постороннего по отношению к ней звука. Свою зрелую технику Т. обозначил термином «море тональности» (sea of tonality) — несомненно, имея в виду особого рода *пантональность*, присущую этой музыке.

Многие работы Т. вдохновлены европейской и американской литературой, в т. ч. творчеством Поля Верлена (миниатюрная «Зелень» для большого оркестра), Джеймса Джойса (концертные пьесы Far Calls. Coming, Far! и riverrun, струнный квартет A Way a Lone), Германа Мелвилла (трехчастная сюита «К морю», написанная в ответ на призыв экологической организации Greenpeace спасти китов от истребления), Эмили Дикинсон (трио «И тогда я узнала, что это был ветер»). Особую линию в творчестве Т. составляют масштабные концерты, названные в честь созвездий: «Кассиопея» для ударника с оркестром (в 4 частях), «Орион и Плеяды» для виолончели с оркестром (в 2 частях с интерлюдией) и «Близнецы» для гобоя и тромбона с оркестром (в 4 частях): по сравнению с большинством других партитур Т. 1970—80-х они заметно экстравертнее по характеру выразительности, богаче резкими «перепадами» динамики, фактуры и ритмического рисунка. Еще один инструментальный концерт Т., «Струна вокруг осени» (для альта, одночастный), явился приношением композитора французской культуре: созданный в год 200-летия Великой французской революции, он посвящен «народу Франции, в особенности Дебюсси и Мессиану», и содержит аллюзии на стиль обоих композиторов. На фоне концертов и «оркестровых пейзажей» Т. своим объемом (30—35 минут музыки), пестротой тематизма, фрагментарностью формы (13 разделов с программными заголовками), обилием эпизодов в остинатной ритмике и моментами открытого неоромантического пафоса выделяется концерт для квинтета ударников и оркестра «Из меня струится то, что вы называете Временем».

Т. — первый, не считая *Юна,* композитор из Восточной Азии, достигший всемирной известности. Он был удостоен множества иностранных наград, неоднократно выступал с лекциями в США и других странах. Незадолго до смерти начал работать над оперой «Рассвет» (исп. La Madrugada) по заказу Лионской оперы. Многочисленные книги и эссе Т. свидетельствуют о космополитической широте его культурного горизонта. Т. написал несколько детективных романов, был также известным кулинаром.

Орк. муз.: «Радость жизни» (Joie de vivre, 1950); «Реквием для струнных» (Requiem for Strings, 1957); «Звуковое одиночество» (Solitude Sonore, 1958); «Черная картина» (Tableau Noir), чтец и кам. орк., сл. К. Акиямы (1958); «Сцена» (Scene), влч. и стр. орк. (1959); «Музыка деревьев» (Music of Trees, 1961); «Дуга для струнных» (Arc for Strings, 1962); «Дуга-1» (Arc I), фп. и орк., в 3 частях: «Скопление» (Pile), «Одиночество» (Solitude) и «Твоя любовь и перекресток» (Your Love and the Crossing) (1963—66, окончат. ред. 1976); «Дуга-2» (Arc II), фп. и орк., в 3 частях: «Текстуры» (Textures), «Отражение» (Reflection) и «...да: начнем с конца» (Coda: Shall Begin from the End) (1964, окончат. ред. 1976); «Зелень» (Green, 1967); «Ноябрьские ...ги», бива, сякухати и орк. (1967); «Созвездие» (Asterism), ... орк. (1968); «Эвкалипты-1» (Eucalypts I), фл., гоб., арфа, ... орк. (1970); «Перекресток» (Crossing), фп., чел., вибр., гит., ...фа, жен. хор, 2 орк. (1971); «Кассиопея» (Cassiopeia), уд. и ... (1971); «Зима» (Winter, 1971); «Осень» (Autumn), бива, ся... ти и орк. (1973); «В осеннем саду» (In an Autumn Garden), ... гагаку (краткий вариант, 1973); «Гитималья» (Gitimalya), ... и орк. (1974); «Катрен» (Quatrain), клар., скр., влч., фп., ... (1975); «Маргиналии» (Marginalia, 1976); «Стая опускается ... пятиугольный сад» (A Flock Descends into the Pentagonal G... den, 1977); «В осеннем саду» (In an Autumn Garden), орк. г... (полный вариант, 1979); Far Calls. Coming, Far!, скр. и ... (1980); «К морю-2» (Toward the Sea II), альт. фл., арфа, ... (1981); «Время сновидений» (Dreamtime, 1981); A Way a L... II, стр. орк. (1981); «Остров-звезда» (Star-Isle, 1982); «Идущ... дождь» (Rain Coming), кам. орк. (1982); «К границе сно... ния» (To the Edge of Dream), гит. и орк. (1983); «Орион и Пл... (Orion and Pleiades), влч. и орк. (1984); «Стих, радуга, Па... (Vers, l'arc-en-ciel, Palma), гит., гобой д'амур, орк. (1984); ... run, фп. и орк. (1984); «Сновидение/Окно» (Dream/Wi... 1985); «Близнецы» (Gémeaux), гоб., трбн., 2 орк. (1971—8... слышу, как дремлет вода» (I Hear the Water Dreaming), ... орк. (1987); «Ностальгия — памяти Андрея Тарковского» (... talghia — In Memory of Andrei Tarkovskij), скр. и стр. орк. (... «Линия дерева» (Tree Line), кам. орк. (1988); «Плетение ... мерках — памяти Мортона *Фелдмана*» (Twill by Twilight — ... Memory of Morton Feldman, 1988); «Струна вокруг осен... String around Autumn), альт и орк. (1989); «Из меня струит... что вы называете Временем» (From Me Flows What You ... Time), уд. (5 исполн.) и орк. (1990); «Видения» (Visions), ... «Фантазмы/Песнь» (Fantasma/Cantos), клар. и орк. (1991); ... тата из сновидения — Скажи море, возьми меня!» (Quot... Dream — Say sea, take me!), 2 фп. и орк. (1991); «Как ветер ... (How Slow the Wind), кам. орк. (1991); «Церемониал — О... няя ода» (Ceremonial — An Autumn Ode), сё (япон. губно... орк. (1992); «Генеалогическое древо» (Family Tree), чтец ... сл. С. Таникавы (1992); «Архипелаг С.» (Archipelago S.), 2... полн. (1993); «Фантазмы/Песнь-2» (Fantasma/Cantos II), ... и орк. (1994); «Сад духа» (Spirit Garden, 1994); «Три отры... музыки к фильмам» (Three Film Scores), стр. орк. (1994); «С... тральная песнь» (Spectral Canticle), скр., гит. и орк. (1995).

Вок. муз.: «Коралловый остров» (Coral Island), сопр. и... (1962); «Воздушный конь» (Wind Horse), хор, сл. К. Ак... (1961—66); «Трава» (Grass), муж. хор, сл. С. Таникавы ... пер. (1982); «Поговорки ручной работы» (Handmade Pro... 8 муж. гол., сл. С. Такигути в англ. пер. (1987); «Мой обра... ни — памяти Майкла Вайнера» (My Way of Life — In Me... Michael Vyner), бар., хор и орк., сл. Р. Тамуры в англ. ... (1990); эстрадные песни.

Кам.-инстр. муз. (от 3 исполн.): «Камерный концерт» (C... ber Concerto), 12 дух. (1955); «Каллиграфический звук» ... (Le son calligraphié I, II), стр. октет (1958); «Ландшафт» (L... scape), стр. квартет (1960); «Каллиграфический звук», 3 (L... calligraphié III), стр. октет (1960); «Кольцо» (Ring), фл., ... лютня (1961); «Жертва» (Sacrifice), альт. фл., лютня, ... (1962); Valeria, скр., влч., гит., эл.-орг., 3 фл. (1965); «Д... ский горизонт» (Dorian Horizon), 17 стр. (1966); «Стро... (Stanza I), жен. голос, фп. (тж. чел.), гит., арфа, вибр. (...

мена года» (Seasons), уд. (4 исполн.) (1970); «Эвкалипт-2» (Eucalypts II), фл., гоб., арфа (1971); «Путешествие» ge), 3 бивы (1973); «Дождливый сад» (Garden Rain), анс. дух. (1974); Bryce, фл., 2 арфы, уд. (2 исполн.) (1976); ны» (Waves), клар., влт., 2 трбн., большой барабан (1976); рен-2» (Quatrain II), клар., скр., влч., фп. (1977); «Водные (Waterways), клар., скр., влч., фп., 2 арфы, 2 вибр. (1978); a Lone, стр. квартет (1981); «Дерево дождя» (Rain Tree), 3 исполн.) (1981); Rain Spell, фл., клар., арфа, фп., вибр. 2); «Между тем» (Entre-temps), гоб. и стр. квартет (1986); ной сигнал („Сигналы с неба-1")» (Day Signal — Signals Heaven I), анс. медн. дух. (1987); «Ночной сигнал („Сигналы с неба-2")» (Night Signal — Signals from Heaven II), анс. дух. (1987); «И тогда я узнала, что это был ветер» (And I Knew 'Twas Wind), фл., альт, арфа (1992); «Между приливом и отливом» (Between Tides), скр., влч., фп. (1993); «Осенняя песня», обр. фп. пьесы Чайковского для клар. и стр. квартета (1993).

Для 1—2 исполн.: Lento in due movimenti, фп. (1950); Distant fée, скр. и фп. (1951); «В цирке» (At the Circus), фп. (1952); «Нарушенный покой» (Uninterrupted Rest), фп. (1952); «Нарушенный покой» № 2 и 3, фп. (1959); «Маски» № 1 и 2 (Masque I, II), 2 фл. (1959); «Маска» № 3 (Masque III), 2 фл. (); Piano Distance, фп. (1961); «Корона для пианиста или пианистов» (Corona for pianist[s], 1962); «Корона-2» (Corona ин или неск. стр. инстр. (1962); «Перекресток» (Cross- фп. (1962); «Затмение» (Eclipse), сякухати и бива (1966); гия» (Elegy), скр. и фп. (1966); Cross Talk, 2 бандонеона и (1968); «Голос» (Voice), фл. (1971); «Строфа-2» (Stanza арфа и магн. (1971); Munari by Munari, уд. (1 исполн.) —72); «Расстояние» (Distance), гоб. и сё (япон. губной ad lib. (1972); For Away, фп. (1973); «Листы» (Folios), гит. 4); «Сын звезд» (Le fils des étoiles), обр. фп. прелюдии *Сати* фл. и арфы (1975); транскрипции 12 песен др. комп. для (1977); «С закрытыми глазами» (Les yeux clos), фп. (1979); орю» (Toward the Sea), альт. фл. и гит. (1981); «Набросок Дерева дождя"» (Rain Tree Sketch), фп. (1982); «Вдали от нтем и ноябрьского тумана» (From Far Beyond Chrysanums and November Fog), скр. и фп. (1983); «Рассвет колебгося отражения» (Rocking Mirror Daybreak), 2 скр. (1983); он» (Orion), влч. и фп. (1983); Rain Dreaming, клав. (1986); в сумерках» (All in Twilight), гит. (1987); «К морю-3» rd the Sea III), альт. фл. и арфа (1988); «С закрытыми гла-2» (Les yeux clos II), фп. (1988); «Странствующий — памяти Исаму Ногути» (Itinerant — In Memory of Isamu Noguchi), (1989); «Литания — памяти Майкла Вайнера» (Litany — In ory of Michael Vyner), фп. (1990); «Набросок для „Дерева дождя"-2 — памяти Оливье *Мессиана*» (Rain Tree Sketch II — In oriam Olivier Messiaen), фп. (1992); «Пути — памяти Витольда Лютославского» (Paths — In memoriam Witold Lutosławski), труба (1994); «Птица опустилась на аллею» (A Bird Came n the Walk), альт и фп. (1994); «В лесу» (In the Woods), сы, гит. (1995); Air, фл. (1995).

Электр. муз., в т. ч. «Статичный рельеф» (Static Relief, 1955); рево. Небо. Птица» (Tree, Sky, Bird, 1956); «Небо, конь и ть» (Sky, Horse and Death, 1958); «Водная музыка» (Water ic, 1960); «Сад в Миннеаполисе» (A Minneapolis Garden,); «Море спокойно» (The Sea is Still, 1986).

Муз. к фильмам (всего ок. 90, в т. ч. «Харакири» М. Кобаяси 62], «Убийца» М. Синоды [1964], «Женщина в песках» Тэсигахары [1964], «Двойное самоубийство» Синоды [1969], «Додескаден» А. Куросавы [1970], «Тишина» Синоды [1971], «Империя страсти» Н. Осимы [1978], «Ран» Куросавы [1985]).

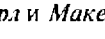
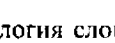
Кн. и эссе, в т. ч. сб. Confronting Silence («Перед лицом тишины») (Berkeley, 1995).

Лит.: P. Burt. The Music of Tōru Takemitsu (Cambridge, 2001); A. Poirier. Tōru Takemitsu (Paris, 2005).

Талвела (Talvela), Мартти (Олави) (4.2.1935, Хийтола, — 22.7.1989, Ювa). Финский певец (бас). Учился в Лахти и Стокгольме, где в 1961 состоялся его оперный дебют (Спарафучиле в «Риголетто»). Год спустя поступил в труппу берлинской *Немецкой оперы* и дебютировал в *Байройте*. Выступал на ведущих сценах мира, был художественным руководителем ежегодных оперных фестивалей в Савонлинне (1972—79), незадолго до смерти возглавил Финскую национальную оперу. Обладал голосом огромной силы, способным на проникновенное звучание в piano, и внушительной сценической внешностью, производил неизгладимое впечатление в таких ролях, как Командор, Зарастро, Борис Годунов, Великий инквизитор, король Марк, Гурнеманц. Исполнял басовые партии в мессах и ораториях, пропагандировал вокальную лирику *Сибелиуса* и других скандинавских композиторов. Записывался п/у крупнейших дирижеров, в т. ч. *Бёма* («Дон Жуан», оратория Гайдна «Времена года», «Тристан и Изольда» с байройтского фестиваля 1966 года, где Т. необычайно экспрессивно спел партию короля Марка), *Шолти* («Дон Карлос», «Волшебная флейта», Реквием Верди, «Похищение из сераля» с Т. в роли Осмина), *Караяна* (Фазольт и Хундинг в «Кольце нибелунга» и др.). Свою коронную роль — Бориса Годунова — Т. с большим успехом исполнил в нью-йоркской премьере авторской версии оперы Мусоргского (1974), а затем увековечил в весьма удачной первой записи этой же версии п/у польского дирижера Ежи Семкова (Semkow, p. 1928).

Талих (Talich), Вацлав (28.5.1883, Кромержиж, — 16.3.1961, Бероун). Чешский дирижер, скрипач. Учился в Пражской консерватории, в т. ч. у выдающегося скрипичного педагога Отакара Шевчика (Ševčík, 1852—1934), а также в Лейпциге у *Никиша* (дирижирование) и *Регера* (теория музыки). Был концертмейстером *Берлинского ФО* (1903—04) и оркестра Одесской оперы (1904—05), преподавал игру на скрипке в Тифлисе (ныне Тбилиси, 1905—07), работал в Лайбахе (ныне Любляна, 1908) и Пильзене (ныне Пльзень, 1912—15). Приобрел европейскую известность как руководитель *Чешского ФО* (1919—31 и 1933—41); во главе с Т. этот коллектив в 1926 впервые исполнил Симфониетту *Яначека*, а в 1929 осуществил свою первую запись — цикл Сметаны «Моя родина». В 1926—27 работал также с Шотландским СО (Глазго), а в 1926—36 возглавлял Стокгольмский ФО. В 1935 был назначен музыкальным руководителем пражского Национального театра (где в 1938 поставил оперу *Мартину* «Жюльетта») и оставался на этом посту в годы гитлеровской оккупации Чехии. Хотя подозрения в коллаборационизме были сняты с Т. еще летом 1945, коммунистические власти Чехословакии долго не допускали его к руководству чешскими коллективами. В 1949 Т. основал в Братиславе Словацкий ФО, которым руково-

дил до 1952, и лишь с 1954 возобновил публичные выступления в Чехии. Ряд выдающихся работ Т. — преимущественно чешская классика (в т. ч. непревзойденные интерпретации Stabat mater Дворжака и симфонии *Сука* «Азраил»), а также Моцарт, Вагнер, Чайковский (6-я симфония) и др. — сохранились в записях 1948—56 годов с Чешским ФО. Преподавал дирижирование в Праге (1932—45, 1946—48) и Братиславе (1949—52); среди учеников — *Анчерл* и *Макеррас*.

Танго (tango, этимология слова неясна). Испанский и латиноамериканский танцевальный и песенный жанр. В современном понимании (сложившемся в 1900-х) — аргентинский городской парный танец с чувственными телодвижениями, подчеркивающими доминирование мужчины над женщиной, часто с пением. Ансамбли, исполнявшие настоящие аргентинские Т., непременно включали один или несколько бандонеонов (аккордеонов популярной в Южной Америке разновидности). Примерно до 1915 обычным для Т. был размер 2/4, позднее также 4/4 и 4/8. Для Т. особенно характерен пунктирный ритм  на 1-й доле аккомпанемента (как у предшественницы Т. — хабанеры); другая ритмическая фигура, часто встречающаяся в Т., —  . В Европе и США Т. вошло в моду незадолго до 1-й мировой войны. В 1917 появилось самое популярное Т. всех времен, La cumparsita (автор — уругвайский музыкант Херардо Матос Родригес [Rodríguez, 1897—1948]). Один из ранних образцов стилизованного Т. фигурирует в «*Сказке о солдате*» Стравинского (1918). Ближе к концу XX в. наступил новый взлет популярности Т. в мировом масштабе, не в последнюю очередь благодаря *Пьяццолле* — создателю т. н. нового Т., с обогащенной инструментовкой и заметно усложненной ритмикой. Жанр Т. представлен в творчестве ряда современных академических композиторов, в т. ч. *Кагеля, Нёргора, Губайдулиной, Шнитке, Канчели* и *Адамса*.

Тан Дун (Тань Дунь, Tan Dun) (р. 18.8.1957, провинция Хунань). Китайский и американский композитор. В начале 1980-х, будучи студентом Центральной консерватории в Пекине, осуществил первые опыты объединения национальной традиции с современными западными техниками и вскоре приобрел международную известность как лидер «новой волны» в китайской музыке. Самая значительная ранняя работа Т. Д., 15-минутная пьеса «О даосизме», выполнена в напряженной, безусловно «западной» атональной манере и в сложной многослойной оркестровой фактуре, изобилует драматическими контрастами и вместе с тем содержит детали, свидетельствующие о восточных корнях музыкального мышления автора (специфическая тембровая атмосфера, обусловленная использованием особых способов звукоизвлечения, деликатная игра *микрохроматическими интервалами*, намеки на пентатонику в мелодических линиях, свободный, как бы импровизационный способ развертывания целого). Подобный «модернистский» подход к синтезу восточного и западного начал, сложившийся, по-видимому, не без влияния *Юна* и, согласно Т. Д., способный передать исконный дух китайской культуры, лежит в основе всего зрелого творчества композитора. В 1986 Т. Д. обосновался в Нью-Йо[рке], где совершенствовался в Колумбийском универс[итете] под руководством ученика *Вареза* Чу Вэньчуна (C[hou] Wen-chung, p. 1923) и видного мастера *электронной музыки* Марио Давидовски (Davidovsky, p. 1934). Сво[й] любленный принцип «свободного плавания» в [про]странстве между различными культурами Т. Д. во[плот]тил в ряде масштабных партитур, среди которых — [ка]тичастный оркестровый цикл «Смерть и пламя» по [мо]тинам Пауля Клее, пьесы цикла «Оркестровый те[атр]» воссоздающие атмосферу архаических ритуалов, и[нст]рументальные концерты цикла «И», опера «Марко [По]ло», посвященная духовным аспектам путешестви[я] менитого венецианца («западное» в опере обрисо[вано] главным образом средствами авангардной музы[ки], «восточное» — музыкой в стиле традиционной пе[кин]ской оперы). Т. Д. охотно сочетает европейские инс[тру]менты с восточными (не только китайскими, но и я[пон]скими и др.), вводит в свои партитуры визуальны[е] элементы барочной и современной массовой му[зыки]. Стремление Т. Д. объединить наследие разных кул[ьтур] рамках единого музыкального целого, несущего [в себе] гуманистическое «послание», часто оборачивает[ся] ряшливым эклектизмом и *китчем*; характерны со[чине]ные по торжественным поводам, широко разрек[ла]мированные помпезные симфонии «Небо Земля Че[ло]вечество» (в честь воссоединения Гонконга с Кита[ем]) «2000 сегодня» (в честь начала нового тысячел[етия]). Т. Д. — один из четырех композиторов, которы[е] инициативе *Риллинга* были заказаны «*Страсти*» к 250-[ле]тию со дня смерти Баха. Сочинил музыку к несколь[ким] фильмам, в т. ч. к нашумевшему боевику режиссе[ра] Ли «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» (2000); [ор]ганизует фестивали новой музыки в разных стран[ах], выступает как дирижер с ведущими мировыми орке[ст]рами, исполняя собственную музыку, произведения к[лас]сиков XX в. и др. Опера Т. Д. «Первый импера[тор]» (сюжет из истории Древнего Китая была поставле[на] сцене *Метрополитен-опера*, с *Доминго* в главной ро[ли]).

Осн. произв.: «Восемь акварельных воспоминаний» (E[ight] Memories in Watercolor), фп. (1978); «Автопортрет» (Self Po[rtrait]), стр. орк. (1983, 2/1992); «О даосизме» (On Taoism), гол., клар., к.-фаг. и орк. (1985); «Восемь цветов» (Eight Colo[rs]), квартет (1986—88); «Из пекинской оперы» (Out of P[eking] Opera), концерт для скр. с орк. (1987, 2/1994); «Девять п[есен]» (Nine Songs), ритуальная опера, либр. Т. Д. по Цюй Ю[аню] (IV—III вв. до н. э.) (1989, Нью-Йорк); «Следы» (Trace[s]), (1989, 2/1992); «Шелковый путь» (Silk Road), сопр. и уд. (1[990]); «Оркестровый театр О» (Orchestral Theatre O), орк.-(1[990], 2/2002); «Оркестровый театр-1: Сун» (Orchestral Theatre I: [Sung]), орк. и кит. глиняные свирели ad lib. (1990); «Элегия: сне[г] не» (Elegy: Snow in June), влч. и квартет уд. (1991); «Золо[тая] робей» (Golden Sparrow), 6 япон. инстр. (1991); «Сме[рть]: огонь: диалог с Паулем Клее» (Death and Fire: Dialog[ue] Paul Klee), орк. (1992); «Оркестровый театр-2: Ре» (Orc[hestral] Theatre II: Re), бас, орк. с 2 дирижерами, публика-(1[992]); CAGE памяти *Кейджа*, фп. (1993); «Связь огня и воды» (I[n]tercourse of Fire and Water), 1-й концерт цикла «И» (Yi), [для] орк. (1993); «Жалобная песнь: осенний ветер» (Lament: A[utumn] Wind), гол. и 6 инстр. (1993); «Призрачная опера» (G[host] Opera), стр. квартет и пипа (кит. лютня) (1994); Конце[рт]

pizzicato и 10 инстр. (1995); «Марко Поло» (Marco Polo), ра. либр. П. Гриффитса (1995, пост. 1996, Мюнхен); Кон- для гит. с орк., 2-й концерт цикла «И» (Yi) (1996); «Орке- ый театр-3: Красное предсказание» (Orchestral Theatre III Forecast'), сопр., орк., магн., видеопроекция (1996); «Сим- -1997: Небо Земля Человечество» (Symphony 1997: Heaven Mankind), влч., дет. хор, орк., бронзовые колокола и (1997); «Концерт для шести» (Concerto for Six), бас-клар., ., влч., кб., подгот. фп., уд. (1997); «Горькая любовь» Love), сопр., 6 исполн., слайды и видеопроекция (1998); ной концерт» (Water Concerto), водяные уд. и орк. (1998); новая беседка» (Peony Pavilion), опера, текст Тан Сяньцзу в.) в нем. пер. (1998, Вена); «Оркестровый театр-4: Ра- » (Orchestral Theatre IV 'Rashomon'), певцы театра кабу- кинской оперы и западной оперы, видеопроекция (1999); рт для пипы со стр. орк. (1999); «2000 сегодня: всемир- имфония к началу тысячелетия» (2000 Today: a World hony for the Millennium), сопр., смеш. и дет. хоры, неевро- кие инстр. и орк. (1999); «Водяные Страсти по Матфею» r Passion after St Matthew), сопр., бар., хор, 6 инстр. и р. (2000); концерт «Крадущийся тигр» (Crouching Tiger certo), влч., фл., уд., арфа и стр. (2000); «Карта» (The Map), рт для влч., видео и орк. (2002); Концерт для орк.: «нуле- концерт цикла «И» (Yi) (2002); «Чай: зеркало души» (Tea: tor of the Soul), опера в 3 актах, либр. Т. Д. и Сюй Ин , Токио); «Бумажный концерт» (Paper Concerto), бумаж- нстр. и орк. (2003); «Потайная земля» (Secret Land), орк. влч. (2004); «Первый император» (The First Emperor), опе- бр. Ха Чжина (2006, Нью-Йорк); муз. к фильмам, видео- ляции, разл. экспериментальные проекты.

еев, Сергей Иванович (25.11.1856, Владимир, — 1915, Дюдьково). Русский композитор, музыкаль- теоретик, пианист. Учился в Московской консер- рии, в т. ч. у Николая Рубинштейна (фп.) и Чайков- го (композиция). Чайковского и Т. связывала близ- дружба (сохранилась их переписка); Чайковский тал Т. самым компетентным критиком своей музы- . В декабре 1875 Т. впервые в Москве исполнил фортепианный концерт Чайковского, а в 1878 стал емником в качестве профессора консерватории, до 1905 вел классы гармонии, инструментовки, а е фп. (1881—88), композиции (1883—88) и контра- кта (с 1897). В 1885—89 был директором консерва- . До 1880 воздерживался от обнародования своих озиторских опытов. Первая опубликованная круп- работа Т., кантата «Иоанн Дамаскин» на слова из именной поэмы А. К. Толстого, свидетельствует о ршенном владении Т. полифонической техникой, о умении точно рассчитывать архитектонику целого и ерженности серьезным и возвышенным темам в сстве. Как в кантате, так и в более поздних опусах Т. стает художником космополитического плана, не нным к эксплуатации русского национального ко- та. Будучи несомненным лидером среди русских озиторов своего времени по уровню технического рства, особенно в области крупной многочастной трументальной формы, Т. удостоился прозвища ский Брамс», которое в российском контексте кон- XIX — начала XX в. звучало неоднозначно, ибо твор- тво Брамса все еще широко воспринималось как об- разец немецкого педантизма и сухости (сам Т. также неоднократно выражал свою нелюбовь к Брамсу). Так или иначе, лучшие инструментальные циклы Т. — Симфония c-moll, 1-й струнный квинтет, 6-й струнный квартет, Квинтет для фп. и струнных, Фортепианное трио, Струнное трио соч. 31 — принадлежат к самым значительным образцам соответствующих жанров в русской музыке. Вершиной творчества Т. часто считается его последняя завершенная партитура — кантата «По прочтении Псалма» (имеется в виду Пс. 49), где изощреннейшая полифония служит воплощению высокопарного текста поэта и богослова Алексея Хомякова (опубл. 1858). Природная скованность артистического темперамента Т. отрицательно сказалась на музыке его единственных завершенных опытов в жанрах, традиционно предполагающих ориентацию на сравнительно широкую и разнородную публику, — опере «Орестея» (при всех ее несомненных эстетических и интеллектуальных достоинствах) и «Концертной сюите» для скрипки с оркестром. О своеобразном чувстве юмора Т. свидетельствуют некоторые вокальные и инструментальные миниатюры, по большей части не опубликованные при его жизни.

Духовно Т. полностью принадлежал XIX веку. «Прогрессивные» тенденции современной музыки были ему антипатичны и никак не сказались на эволюции его стиля. Соответственно при всеобщем уважении к Т. как безупречному профессионалу и этически цельной личности его композиторская продукция никогда не вызывала к себе серьезного общественного интереса; произведения Т., даже лучшие, все еще звучат редко (в советскую эпоху его творчество активно пропагандировала, в частности, *Юдина*, а в последнее время — *Плетнев* и *Исерлис*). Влияние Т. на русскую музыку XX в. определяется прежде всего его педагогической деятельностью; учениками Т. в Московской консерватории были, в частности, *Скрябин*, *Рахманинов*, *Глиэр*, *Яворский*, *Метнер*, *Станчинский* и видный музыковед Николай Жиляев (1881—1938). Выдающейся научной ценностью обладает музыкально-теоретический трактат Т. «Подвижной контрапункт строгого письма», где выдвинут обобщенный и вместе с тем продуманный до деталей, выраженный ограниченным числом формул алгоритм анализа и синтеза полифонических текстов.

Вок. муз.: «Иоанн Дамаскин», кантата соч. 1, хор и орк., сл. А. К. Толстого (1884); «Орестея», оперная трилогия (опера в 3 актах), либр. А. Венкстерна по Эсхилу (1887—94, пост. 1895, Санкт-Петербург); «По прочтении Псалма», кантата соч. 36, 4 гол., хор и орк., сл. А. Хомякова (1915); кантаты на случай; духовные и светские хоры a cappella (ок. 40); вок. дуэты, трио и квартеты в сопров. фп. (26); романсы для гол. с фп. (ок. 60, в т. ч. 2 с текстами на языке эсперанто).

Орк. муз.: ранние и неоконч. произв.; симфонии c (1874), b, неоконч. (1878), d (1884), соч. 12 c (1898); «Концертная сюита» соч. 28, скр. и орк. (1909).

Стр. квартеты: 4 ранних (1874—83), № 1 соч. 4 b (1890), № 2 соч. 5 C (1895), № 3 соч. 7 d (1886, 2/1896), № 4 соч. 11 a (1899), № 5 соч. 13 A (1903), № 6 соч. 19 B (1906); c, неоконч. (1911).

Др. кам.-инстр. муз.: ранние произв. и пьесы на случай; «Вариации на любимую тему», манд., скр. и фп. (1897); стр. квин-

теты № 1 соч. 14 G (с 2 влч., 1901) и № 2 соч. 16 C (с 2 альтами, 1904); Квартет для фп. и стр. соч. 20 E (1906); Трио для 2 скр. и альта соч. 21 D (1907); Фп. трио соч. 22 D (1908); Трио для скр., альта и теноровой виолы (или влч.) соч. 31 Es (1911); Квинтет для фп. и стр. соч. 30 g (1911); Соната для скр. и фп. a (1911); Стр. трио h, неоконч. (ок. 1913).

Произв. для фп., в т. ч. Прелюдия и фуга gis (1910), и для орг.

Обр. произв. Чайковского и *Аренского*, нар. песен, каденции к фп. концерту K 365 Моцарта.

Трактаты: Подвижной контрапункт строгого письма (Лейпциг и М., 1909); Учение о каноне (посмерт. изд. под ред. В. Беляева, М., 1929).

Лит.: М. Чайковский, ред. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева (М., 1916); Л. Сабанеев. С. И. Танеев: мысли о творчестве и воспоминания о жизни (Париж, 1930, переизд. М., 2003 под назв. Воспоминания о Танееве); В. Жданов, ред. П. И. Чайковский. С. И. Танеев: письма (М., 1951); Ф. Арзаманов. Л. Корабельникова, ред. С. Танеев. Из научно-педагогического наследия. Неопубликованные материалы. Воспоминания учеников (М., 1967); Л. Корабельникова. С. И. Танеев в Московской консерватории (М., 1974); Л. Корабельникова, ред. С. Танеев: дневники, т. 1—3 (М., 1981—85); Г. Бернандт. С. И. Танеев (М., 1983); Л. Корабельникова. Творчество С. И. Танеева: историко-стилистическое исследование (М., 1986); А. Ровенко. С. И. Танеев — исследователь контрапункта (М., 2001).

Тарнопольский, Владимир Григорьевич (р. 30.4.1955, Днепропетровск). Русский композитор. Учился в Московской консерватории, в т. ч. композиции у *Сидельникова* и *Денисова* и теоретическим предметам у Юрия Холопова (1932—2003). Т. — один из немногих современных российских композиторов своего поколения, успешно работающих в серьезных академических жанрах, сохраняя верность сложному «поставангардному» письму (в своем противодействии моде на нарочитое упрощение языка Т. выступает последователем Денисова). Партитуры Т., особенно сочиненные до начала 1990-х, часто насыщены «культурологическими» (по выражению самого Т.) ассоциациями, отсылая к художественным ценностям, созданным на более ранних этапах развития европейской цивилизации. Среди «культурологических» по преимуществу композиций Т. центральное место занимают Psalmus poenitentialis («Покаянный псалом»), Jesu, deine tiefe Wunden («Иисус, Твои глубокие раны») и «Троїсти музики» («тройственная музыка» — название украинского народного ансамбля трех инструменталистов), основанные, соответственно, на архетипах католической, протестантской и православной религиозных традиций. Характерно также инструментальное трио «Отзвуки ушедшего дня», вдохновленное повествовательной техникой Джеймса Джойса: в музыкальном «потоке сознания», из плазмы «сонористических» звучаний время от времени всплывают знакомые мотивы и обороты, исполнители внезапно произносят слова, наделенные широким ассоциативным полем. С начала 1990-х чреватая *полистилистикой* «культурология» утрачивает для Т. прежнее значение, его манера становится более однородной, а заявленная в «Отзвуках...» тема необратимого движения времени — едва ли не главным лейтмотивом его творчества. Сознавая свою принадлежность завершающему, «декадентс этапу истории музыки и, соответственно, извест анахроничность своей установки на создание иску ва, насыщенного серьезным духовным содержание последовательно разрабатывает эту тему с ее мно разными эсхатологическими коннотациями, о чем детельствуют хотя бы заглавия ряда его значитель ших опусов: «Кассандра», «Дыхание исчерпанного мени», «Когда время выходит из берегов». Важне методом воплощения метафизики времени выст то, что сам Т. именует «строительством звука» — мирование звукового потока, где конфигурации, ст гурированные по высоте и ритму, кристаллизуютс мере развертывания звукового поля с зыбкими, ными контурами, а музыкальное время артикулир тонкими переходами от одного состояния звуков терии к другому, попытками сохранить структу держать ее неизбежный распад. Впечатляющий об подобной работы со звуком — посвященный *Кагана* одночастный виолончельный концерт ... des mots qu'il n'a pas dits («...ветер слов, которых сказал»); в заглавии, взятом из «Надгробного тоста фана Малларме, обозначена центральная для Т. ди тика мимолетности, неуловимости («ветра») и от тельной оформленности, смысловой определен («слов»). В ряде произведений Т., преимущественн занных со словесными текстами, проявляется его кастический юмор. Т. — авторитетнейший пед пропагандист новой музыки; с 1992 он преподает позицию в Московской консерватории, где ос Центр современной музыки и ежегодный фестив вой музыки Московский форум (проводится с 199

Для театра: «Три грации», одноакт. опера-пародия К. М. фон Вебера (1987); «Ох, эти русские... или Волш напиток» (Ah, ces Russes... ou La boisson magique), одноакт ра-фарс, либр. И. Масленниковой (пост. 1993, Эвиан); атр» (Ins Theater), балет с пением, 3 вок. группы и ор Э. Яндля (1998, Амстердам); «Когда время выходит из бе (Wenn die Zeit über die Ufer tritt), опера в 3 сценах, Р. Г. Монау по мотивам «Трех сестер» Чехова (1999, Мю «Золушка» (Cinderella), сценич. кантата для чтецов, дет. дет. орк. и кам. анс., сл. Р. Даля (2003, Лондон); «По ту с тени» (Jenseits der Schatten), мультимедиа-опера, либр. Монау по Платону с текстами Данте, Леонардо да Ви Ницше (2006, Бонн); Boxing Pushkin, сцена из коллек оперы (2007, Арнем).

Др. муз. со словесными текстами (осн. произв.): «Муз мяти Шостаковича», коллаж для чтеца и кам. орк., сл. А. товой, М. Матусовского, А. Межирова и Дж. Патте (1983); «Ванфрид» (Wahnfried), невидимый хор, скр., 6 ровских туб, 5 фл. (или фл. и клар.), уд. и фп., сл. В (1984); Psalmus poenitentialis («Покаянный псалом»), к для хора, скр., орг. и уд., лат. текст Псалма 31 (1986); «Бр ский мост, или Мое открытие Америки», кантата для тен. и орк. или инстр. анс., сл. Маяковского (1988); «По чтении музыкальных набросков Мусоргского», конц хора, солистов, чтеца и кам. орк. (1989); «Троїсти музик трио с пением «Гимна нищете Христовой» Г. Сковороды Amoretto, сопр., 2 клар., альт, влч. и кб., сл. Э. Спенсера «Полный безумия мир» (Welt voll Irrsinn), чтецы (магн уд., эл.-гит. и фп. или синт., сл. К. Швиттерса (1993);

ствительной жизни» (Szenen aus den wirklichen Leben), фл., влт. и фп., сл. Э. Яндля (1995); «Пейзаж после битLandschaft nach der Schlacht), бар., муж. хор ad lib., инстр. сл. Р. М. Рильке (1995); «Чевенгур», сопр. и инстр. анс., Платонова (2001).

стр. муз. (осн. произв.): «Симфонический пролог», орк. Концерт для влч. с орк. (1980); Симфония, орк. (1982); deine tiefe Wunden («Иисус, Твои глубокие раны»), хопрелюдия для стр. трио, уд. и инстр. анс. (1987); «Отушедшего дня», фантазия для клар., влч. и фп. по «Улис-» Джойса (1989); Eindruck—Ausdruck («Впечатление—ение»), в честь В. Кандинского, фп. (1989, версии для 16 инстр. 1992, для фп. и 5 инстр. 1996); Per archi («Для ных») памяти *Ноно*, квартет уд. (1990); «Кассандра», анс. (1991); O. Pärt — op art, инсталляция трезвучия, стр. трио и фп. (1992); Вариации на тему Танеева «Иду в мый мне путь», 2 скр. и кам. орк., памяти Сидельникова «Дыхание исчерпанного времени», орк. (1994); ...le vent ots qu'il n'a pas dits («...ветер слов, которых он не сказал»), орк., памяти Кагана (1996); «Блуждающие огни», орк. «Маятник Фуко», кам. орк. (2004).

т.: В. Ценова. Культурология Владимира Тарнопольского-узыка из бывшего СССР, 1 (М., 1994); С. Савенко. Владр Тарнопольский: восхождение к зрелости // Музыка Россредних веков до современности, 1 (М., 2004).

ер (Tauber), наст. имя и фам. Эрнст Зайферт (Seif-Рихард (16.5.1891, Линц, — 8.1.1948, Лондон). Авский певец (тенор). Учился игре на фп., композии дирижированию во Франкфурте-на-Майне и пево Фрайбурге. Оперный дебют Т. состоялся в 1913 в нице, где его отец руководил оперным театром. В том оду Т. был принят в труппу Дрезденской оперы. ре завоевал широкую популярность, главным об- как интерпретатор Моцарта (Бельмонте, Дон Оттамино) и *Штрауса*. С 1922 пел в *Венской гос. опе*до 1933 выступал также в Берлинской гос. опере, гастролировал. С 1924 успехи Т. были связаны ущественно с опереттой, прежде всего с произведями *Легара*, центральные партии в которых создавались специально для Т.; особой популярностью пользовась «Страна улыбок» (1929) с теноровым «шлягеDein ist mein ganzes Herz. В 1938 Т. эмигрировал в ию (где еще до этого снялся в нескольких музыных фильмах) и дебютировал на сцене театра *Ко-Гарден* (Тамино в спектакле п/у *Бичема*). Об исстве Т. можно судить по многочисленным записям из опер и оперетт, Lieder, эстрадные песни), сделым на разных этапах его карьеры. В лучшие годы Т. кто мог сравниться с ним по изяществу фразировкрасоте и чистоте тона и нежности piano; к концу -х голос Т. потерял свежесть, но осенью 1947, уже чи смертельно больным, Т. неожиданно для многих нул в роли Дона Оттавио, исполнив ее в одном из таклей гастролировавшей в Лондоне Венской гос. ы. Сочинял оперетты и песни, выступал как дири-

льди (Tebaldi), Рената (1.2.1922, Пезаро, — 19.12.2004, Марино). Итальянская певица (сопрано). Училась рмской консерватории. В 1944 дебютировала в Ровиго. В 1946 участвовала в концерте-открытии первого послевоенного сезона театра *Ла Скала* п/у *Тосканини*, который высоко ценил ее пение. Была ведущей солисткой Ла Скала до 1954, когда ее фактически вытеснила *Каллас*. Выступала на сценах Европы и обеих Америк; с 1955 карьера Т. была тесно связана с театром *Метрополитен-опера*. Оставила сцену в 1973, концертировала до 1976. Обладала мягким, исключительно красивым (особенно в piano) голосом, совершенным бельканто и благородной, естественной манерой пения; актерский дар Т. оценивался не столь высоко (здесь она, несомненно, уступала Каллас). Среди ее главных сценических достижений — Виолетта, Леонора в «Силе судьбы», Аида, Дездемона, Джоконда, Маргарита в «Мефистофеле» Бойто, Манон Леско, Мими, Тоска, Баттерфлай, заглавные партии в «Валли» Каталани и «Адриенне Лекуврёр» Чилеа, Мадлен в «Андре Шенье» Джордано. Лучшие из многочисленных оперных записей с участием Т. были осуществлены в конце 1950-х, в т. ч. п/у *Серафина* («Мефистофель» со *Сьепи*, «Богема», *«Мадам Баттерфлай»*), Франческо Молинари-Праделли (Molinari-Pradelli, 1911—1996) («Сила судьбы», «Тоска»), *Караяна* («Аида», «Отелло» с *Дель Монако*) и *Лайнсдорфа* (*«Турандот»* с *Нильсон*, *Бьёрлингом* и Т. в роли Лю, которую она никогда не исполняла на сцене). Из более поздних работ Т. выделяется партия Елизаветы Валуа в знаменитом «Дон Карлосе» п/у *Шолти* (1965, с *Бергонци*, *Гяуровым* и *Фишером-Дискау*).

Лит.: K. Harris. Renata Tebaldi: an Authorised Biography (New York, 1974).

Тейт, Джеффри — см. *Тэйт*.

Тейт (Teyte), дэйм Мэгги, собств. Маргарет Тэйт (Tate) (17.4.1888, Вулвергемптон, — 26.5.1976, Лондон). Английская певица (сопрано). Училась в Лондоне и у знаменитого тенора Жана Де Решке (De Reszke, 1850—1925) в Париже. На профессиональной оперной сцене дебютировала в 1907 (Церлина в Монте-Карло), затем поступила в труппу парижской *Опера-комик*, где ее первой крупной партией стала Мелизанда (1908); Т. разучивала ее под руководством самого *Дебюсси*. В дальнейшем пела на сценах Англии, в т. ч. с оперной труппой *Бичема*, а с 1911 до начала 1920-х — в США. Основным амплуа Т. в то время были хрупкие лирические героини французских и итальянских опер; особым успехом она пользовалась в роли Мими. В 1920—30-х много выступала в операттах и мюзиклах, после войны продолжила оперную карьеру. Концертировала до 1955. Искусство Т. как выдающегося интерпретатора французской вокальной музыки увековечено в записях, сделанных начиная с 1936, в т. ч. с пианистами *Корто* (классические версии романсов Дебюсси) и *Муром* (Шоссон, Форе, *Равель* и др.).

Лит.: G. O'Connor. The Pursuit of Perfection: a Life of Maggie Teyte (London, 1979).

Тейтум — см. *Тэйтум*.

Те Канауа (Te Kanawa), дэйм Кири (р. 6.3.1944, Гисборн). Новозеландская певица (сопрано). Училась в Лон-

донском оперном центре. С 1971 — солистка театра *Ковент-Гарден* (первая крупная роль — Графиня). Год спустя дебютировала в США (Сан-Франциско) и затем на протяжении трех десятилетий оставалась одной из самых ярких звезд на мировом оперном небосклоне. Оставила сцену в 2004, но продолжает концертировать. Своей популярностью Т. К. обязана светлому, звучному и вместе с тем мягкому голосу редкой красоты, безупречному бельканто и изысканной манере сценического поведения. Достоинства Т. К. как музыканта-интерпретатора менее бесспорны; она часто критиковалась за то, что в ее пении «чистое» бельканто преобладает над эмоциональностью и психологической убедительностью. Индивидуальности Т. К. наиболее близки партии благородных героинь в операх Моцарта (Графиня, Донна Эльвира, Фьордилиджи, Памина) и *Штрауса* (Маршальша, Арабелла, Маллен); среди других ролей певицы — Виолетта, Елизавета Валуа, Дездемона, Маргарита, Розалинда в «Летучей мыши», Микаэла, Татьяна, Манон Леско, Мими, Тоска, Магда в «Ласточке» *Пуччини*, Мария в «Вестсайдской истории» *Бернстайна*. Репертуар Т. К. включает также партии в мессах, ораториях, симфониях, вокальную лирику французских и австро-немецких композиторов, рождественские песни, обработки народных песен маори и др. Сдержанный темперамент, вкус и чувство ансамбля способствовали большому успеху Т. К. в звукозаписи; ее искусство увековечено в записях п/у выдающихся дирижеров, прежде всего *Шолти* («Страсти по Матфею» Баха, «Мессия» Генделя, «Свадьба Фигаро», «Отелло», «Кармен», «Тоска», 4-я симфония *Малера*, песни Штрауса и др.), а также *Мэрринера* («Волшебная флейта»), К. *Дэвиса* («Дон Жуан», «Фауст» Гуно), *Хайтинка* («*Кавалер розы*»), *Миаселя* («Дон Жуан», «Ласточка»), *Меты* («Травиата»), *Ливайна* («Так поступают все женщины»), *Баренбойма* («Летние ночи» Берлиоза) и др.

Тематизм. Музыкально-теоретическая категория, восходящая к понятию «тема» (от греч. θέμα — «лежащее в основе»). В музыке под темой традиционно имеется в виду относительно небольшая по объему структура, наделенная запоминающимися признаками, останавливающая на себе внимание, распознаваемая при повторениях. Функцию темы выполняет целостная *мелодия* или короткий мелодический оборот, гармоническое последование, ритмическая фигура, иногда отдельный звук или аккорд, если он достаточно отчетливо выделен из общего контекста. Термином «Т.» характеризуется совокупность тем данного музыкального фрагмента, произведения, группы стилистически или жанрово однородных произведений. Т. можно определить также как способность музыки быть «тематичной», иначе говоря — как наличие в музыкальном потоке определенных узловых пунктов, наделенных особой информационной значимостью и, т. о., способных функционировать как темы. Музыку, лишенную Т., часто называют «атематической» (хрестоматийно известные образцы «атематизма», едва ли не единственные во всей музыке XIX в., — Прелюдия es-moll соч. 28 № 14 и финал 2-й сонаты соч. 35 Шопена: обе пьесы представляют собой стремительный поток унисонов, практически не дифференцированный на тему и «не-тему», т. е. связующий или сопровождающий материал).

В музыке эпохи расцвета мажорно-минорной тональности тема, по существу, выполняет функцию своего рода риторического высказывания или «аргумента», подлежащего развитию. Методы развития темы («тематической работы», нем. thematische Arbeit) хорошо известны: повторение (на той же высоте или в виде секвенции), полифоническое усложнение, дробление на составные части, повторение и сопоставление этих частей, фактурное и ритмическое варьирование, гармонические отклонения. Удачно найденный, рельефный мотив — залог того, что произведение выделится из ряда себе подобных и запомнится; умело выполненная тематическая работа оживляет музыку, придает ей динамизм, тем самым поддерживает слушательский интерес. У крупным композиторам с большим мелодическим даром далеко не всегда удавалось интересно развить пространство между темами зачастую формально наполнялось многозвенными секвенциями, многократными буквальными повторами одного и того же мотива с общими формами движения или другим стертым, безразличным материалом (Чайковский, признавая за собой подобный недостаток, называл эту прием «рамплиссажем», от франц. remplissage — «заполнение»). Гипертрофия рамплиссажа за счет интереса к запоминающегося Т. — обычная цена, которую композиторам XX в. приходилось платить за приверженность тональному языку и традиционной крупной форме, предполагающей разнообразие Т. и солидную тематическую работу. Об этом красноречиво свидетельствует творчество хотя бы таких плодовитых композиторов, как *Вила-Лобос*, *Мартину*, *Мийо*.

Ощущение опасности вытеснения Т. «рамплиссажем» несомненно, стимулировало музыкальные революции конца XIX — начала XX в. Одним из важнейших отличий *импрессионизма* явился такой тип Т., при котором развитие темы выглядит не столько как напряженная целенаправленная «работа», сколько как спонтанный органический процесс (беспрецедентный образец — «Прелюдия к „Послеполуденному отдыху фавна"» *Дебюсси*, 1894). Подобное отношение к Т., предполагающее свободное течение музыкальной речи и неторопливое накопление изменений, получило широкое распространение в музыке XX в., особенно его 2-й половины, т. ч. у таких разных композиторов, как *Денисов*, *Тавенер*, *Нурхейм*, *Бёртуисл*. Для импрессионизма характерен и иной тип Т.: чередование различных тем, не получающих или почти не получающих развития. Образцовой трактовки Т. могут служить 2-я часть «Иберии» Дебюсси из *«Образов»* для оркестра или его же *«Эстампы»*. Принцип монтажа экспонируемых, но не развиваемых тем культивировали находившиеся под влиянием импрессионистов *Варез* и особенно *Стравинский*; искусство составления «лоскутного одеяла» из тем, сводящее опасность «рамплиссажа» к минимуму (но, вообще говоря, чреватое избыточностью и пестротой Т.), достигло до виртуозных высот в таких партитурах Стравинского, как *«Свадебка»* (где многочисленные темы имеют сходный интервальный состав) или *«Игра в карты»* (где темы, напротив, подчеркнуто разнородны). Более

…ьный метод преодоления эксцессов тематической …оты характерен для *Шёнберга* и *Веберна* т. н. свобод…тонального периода. В их партитурах рубежа 1900— …-х единицами музыкальной речи выступают лако…ные обороты, часто контрастирующие между собой …ажнейшим параметрам — ритмической и звуковы…ной структуре, типу артикуляции, динамическому …профилю, тембровому оформлению. Отсюда — один …к «атематизму» нового типа, обусловленному не …ько чрезмерной однородностью музыкальной речи …в упомянутых пьесах Шопена), сколько, напротив, …резмерной дифференцированностью: музыкальное …ечь распадается на «моменты», представленные крат…ими звуковыми конгломератами, которые различают…ся по плотности, громкости, продолжительности, коло…ту и часто отделяются друг от друга паузами (см. *Пу…тизм*). Веберн провозгласил своей задачей полную …номерную «тематизацию» музыкальной ткани, од…ако эта идея оказалась утопичной, ибо категория Т. не…збежно предполагает неравномерную смысловую (ин…рмационную) весомость различных отрезков на оси …узыкального времени; соответственно тотальная «те…атичность» оборачивается собственной противополож…остью.

…С появлением *авангарда* и расцветом таких авангард…х техник, как многопараметровый *сериализм, алеато…ка, сонористика, микрополифония,* атематичность, по …ществу, стала мерой «современности» музыкального …ма. Однако даже крайние проявления авангарда …ко бывают полностью атематическими, ибо роль те…чески значимых структур сплошь и рядом принима…т на себя элементы, которые в традиционной музы…е выступали, как правило, подчиненными атрибутами …специфически окрашенные, так или иначе выделен…е или подчеркнутые тембровые сочетания, ритмы, …ы фактуры, резкие или сильнодействующие эффек…ы и т. п. Понятно, что с точки зрения традиционных …дставлений и привычек такой Т. носит скорее «сур…ный» характер и обладает ограниченным потен…алом в аспекте привлечения слушательского внима…я. Ближе к концу XX в. стремление активизировать …тор Т. стимулировало расцвет различного рода …ко-стилей (*неоромантизма, новой простоты*) и *поли…листики*. Последнюю можно рассматривать как сред…во «тематизации» авангардного «атематизма»: стано…ясь контрастным фоном для цитат из музыки прошло…, почти непременно обозначающих нечто эстетически …ически возвышенное и идеальное, пуантилистиче…е, микрополифоническая или сонористическая ткань …обретает качественно иную информационную (сим…ическую) значимость.

…бровая мелодия (нем. Klangfarbenmelodie, букв. «зву…расочная мелодия»). Термин, введенный *Шёнбергом* …monielehre [«Учение о гармонии»], 1911) для обо…ения последовательности сменяющих друг друга …боров — по аналогии с последовательностью звуков …ичной высоты в *мелодии*. Принято считать, что идея …реализована в оркестровой пьесе Шёнберга соч. 16 …5 (из Пяти пьес для оркестра, 1909), первоначально …ванной «Краски» (Farben). Основным фактором раз…вития в этой пьесе служат переливы тембровых красок, выступающие на фоне статичного ритма и медленных, малозаметных сдвигов гармонической вертикали. Термином «Т. м.» обозначают также прием неоднократной тембровой «перекраски» мелодии по ходу ее развертывания. Образец Т. м. в таком понимании — начало шестиголосного ричеркара из «Музыкального приношения» Баха в оркестровке *Веберна* (см. нотный пример — первые проведения темы).



Темирканов, Юрий Хатуевич (р. 10.12.1938, Нальчик). Русский дирижер кабардинского происхождения. В 1965 окончил Ленинградскую консерваторию, где его наставником был знаменитый педагог Илья Мусин (1903—1999), и дебютировал в ленинградском Малом оперном театре. Через год после победы на Всесоюзном конкурсе дирижеров (1968) возглавил Ленинградский СО (2-й оркестр города). В 1977—88 возглавлял Театр оперы и балета им. Кирова (ныне *Мариинский театр*), затем сменил *Мравинского* в качестве руководителя Ленинградского ФО. В 1999—2006 возглавлял также Балтиморский СО (США). Работает с лондонским *Королевским ФО* (главный приглашенный дирижер в 1980—92, главный дирижер в 1992—98, затем дирижер-лауреат), СО Датского радио (главный приглашенный дирижер с 1998), выступает с ведущими оркестрами разных стран. С 2006 — главный приглашенный дирижер *Большого театра*. Известен прежде всего как интерпретатор русской оперной и симфонической музыки, в т. ч. современной (провел премьеры произведений *Щедрина*, Андрея Петрова и др.). Инициатор и художественный руководитель еже-

годного зимнего фестиваля Площадь искусств (проводится в Санкт-Петербурге с 1999).

Тенштедт (Tennstedt), Клаус (6.6.1926, Мерзебург, — 12.1.1998, Хайкендорф). Немецкий дирижер. До 1971 жил в Восточной Германии, учился игре на скрипке и фп. в Лейпцигской консерватории, работал в Галле, Карл-Маркс-Штадте (ныне Хемниц), Дрездене, Шверине, концертировал с ведущими оркестрами ГДР. В 1971 эмигрировал в Швецию. С 1972 по 1976 — генералмузикдиректор в Киле (ФРГ). Мировая известность пришла к Т. в 1974, когда он сенсационно дебютировал в Торонто и Бостоне. В 1979—82 возглавлял СО Северогерманского радио (Гамбург), в 1983—87 — *Лондонский ФО*. Дирижировал другими ведущими оркестрами Европы и США. С успехом выступал как оперный дирижер (в 1983 дебютировал в *Метрополитен-опера*, исполнив «Фиделио»), однако прославился прежде всего глубоко продуманными и эмоционально насыщенными интерпретациями симфонической музыки немецких композиторов, особенно Бетховена и *Малера* (с Лондонским ФО записал все его симфонии и *«Песнь о земле»*). Благодаря необычайно самоотверженному, истовому отношению к музыке, своеобразным, несколько неловким жестам, пристрастию к сдержанным темпам и гибкому rubato неоднократно удостаивался сравнения с *Фуртвенглером*. С середины 1980-х ввиду слабого здоровья выступал редко, свой последний концерт дал в 1995.

Теодоракис (Θεωδοράκης, Theodorakis), Микис (р. 29.7.1925, Хиос). Греческий композитор. Творческое становление Т. проходило под влиянием фольклора острова Крит и византийской духовной музыки. Во время оккупации Греции нацистами и их союзниками Т. участвовал в Сопротивлении, в 1945 поступил в консерваторию Одеон (Афины), в 1946—47 воевал на стороне коммунистов в гражданской войне, был арестован, подвергся пыткам, до 1952 находился в тюрьмах, затем был выслан из страны. В 1954—59 совершенствовался в Парижской консерватории, в т. ч. у *Мессиана*. За эти годы сочинил музыку к ряду кинофильмов и несколько балетов для крупных европейских театров; значительный успех выпал на долю балета «Антигона» (Αντιγόνη, Antigone), поставленного в 1959 на сцене *Ковент-Гарден*. По возвращении в Грецию (1960) занялся активной общественной деятельностью, выступал с левых позиций. Популистские установки Т. отразились в его музыке — мелодичной (по словам Т., «настоящий композитор — тот, кто сочиняет настоящие мелодии»), укорененной в национальной традиции и вместе с тем достаточно свободно адаптирующей элементы общеевропейского академического письма. Значительная часть его произведений — песни, хоры и вокальные циклы на тексты политического содержания. Стремясь вдохнуть новую жизнь в греческую музыку и, не жертвуя доступностью, придать ей масштаб, соответствующий современному уровню симфонического мышления, Т. в 1960—70-х написал несколько «метасимфонических» опусов (по существу ораторий или кантат популярного, эклектического рода) для фольклорных и академических исполнителей (певцов, хоров, оркестров), в т. ч. на слова крупнейших греческих поэтов XX в. Йоргоса Сефе[риса] и Одиссеаса Элитиса, а также чилийского поэта П[абло] Неруды; характерна полуторачасовая «народная ор[атория]» «Достойно есть» (Το Άξιον Εστί, To Axion Est[i] — слова Элитиса для чтеца, народного певца, церко[вного] певчего (баритон), хора, народного оркестра и с[имфо]нического оркестра (1959—64). Всемирную извест[ность] Т. принесла музыка к фильму Михалиса Какояниса «[Грек] Зорба» (1964); танцевальная мелодия из этого ф[ильма] стала своего рода музыкальной эмблемой Крита и [всей] современной Греции. В 1967, когда власть в Грец[ии] захватили ультраправые силы, Т. вновь подвергся ре[пре]сиям, в 1970 был выслан во Францию, где создал р[яд] сен протеста (цикл «Песни борьбы» [Τα τραγούδ[ια] Αγώνα, Ta tragoudia tou Agona], 1970—71, и др.). Ве[рнув]шись в Грецию после падения диктатуры (1974), в[озо]новил политическую деятельность, занимал разл[ичные] административные посты, вплоть до министер[ства]. Продолжает выступать по всевозможным вопрос[ам] щественной жизни, внутренней и международн[ой] литики и сочинять музыку разнообразных жанр[ов] лектичном стиле, преимущественно на темы, с[вяз]ные с мифологией, историей и современной де[йст]тельностью Греции. В позднем (с начала 1980-х) т[вор]стве Т. преобладают вокальные симфонии на сло[ва] ческих поэтов, оперы и балеты на античные сюж[еты], музыка к спектаклям по трагедиям Эсхила, Соф[окла], Еврипида. Т. — автор нескольких гимнов, в т. ч. [го]дарственного гимна Мальты (1978) и гимна Орг[ани]ции освобождения Палестины (1982).

Лит.: G. Pierrat, Theodorakis, le roman d'une musique re[belle] (Paris, 1977); G. Wagner, Mikis Theodorakis, eine Bio[graphie] (Echternach, 1983).

Терменвокс (от фамилии изобретателя и лат. vox — [го]лос»). Одноголосный *электромузыкальный инстр[умент]* сконструирован русским (советским) физиком и м[узы]кантом-любителем Львом Тер[меном] (15.8.1896, Санкт-Петербург, — 3.11.1993, Москва), [пер]вые продемонстрирован в 1920. Изобретение Т. я[вилось] побочным результатом работы Термена по соз[данию] бесконтактной радиосигнализации. В основе де[йст]вия Т. — наложение радиоволн, испускаемых двумя ис[точ]никами. Игра на Т. не предполагает физического к[онт]такта исполнителя с инструментом и заключается в [дви]жениях правой и левой рук вблизи двух антенн: [одна] рука контролирует высоту звука, левая — гро[мкость]. Диапазон Т. — 5 октав. Инструмент стал широко и[зве]стен после отъезда Термена в Европу (1927), а [затем] Нью-Йорк, где первая же демонстрация Т. (1928) [была] встречена с огромным энтузиазмом; еще более ш[умный] успех имели концерты популярной музыки в ис[полне]нии ансамбля Т., состоявшиеся в 1930 и 1932 в пре[стиж]ном зале Карнеги-холл. На Западе инструмент изв[ест]ся theremin[vox]. Партии для Т. фигурируют в пер[во]чальном варианте *«Экваториального»* Вареза (в ок[ончат]ельной редакции Т. заменен более практичным [и] вищным инструментом *волны Мартено*), в парт[ит]ре *Мартину, Грейнджера, Копленда* и др. Т. достаточ[но] то используется в прикладной, поп- и рок-музык[е], несмотря на наличие *синтезаторов* с их несра[вненно]

ными возможностями); его глиссандирующий, зрачный» звук служит для создания иллюстратив- эффектов и пугающей или таинственной атмосфе- в фильмах, особенно на космическую тему.

Будучи в США, Термен совершенствовал Т. (в част- сти, создал модель с клавиатурой) и разрабатывал но- инструменты (один из них — ритмикон [rhythmi-], сконструированный Т. и *Кауэллом*). Под влиянием *Обухов* придумал свой «звучащий крест». Знамени- конструктор электромузыкальных инструментов бер А. Муг (Moog, 1934--2005) начал свою деятель- ь в 1950-х с попыток развить принципы функцио- вания Т.; со временем это привело к изобретению езатора.

Самым выдающимся виртуозом инструмента счита- Клара Рокмор (Rockmore, урожд. Рейзенберг [Rei- berg], 1911—1998), известнейшая современная ис- нительница — Лидия Кавина (р. 1967). Наставником их был сам Термен (соответственно в США и в Рос- , где он вновь оказался в 1938).

ейдж (Тёрнедж, Turnage), Марк-Энтони (р. 10.6.1960, с, Эссекс). Английский композитор. Учился в Ко- вском музыкальном колледже у *Нассена* и Джо- Ламберта (Lambert, 1926—1995), совершенствовался глвуде у *Шуллера* и *Хенце*. Первая же оркестровая итура Т., четырехчастная сюита «Ночные танцы», несла ему репутацию одного из самых многообе- щих талантов в британской музыке. Уже в ней про- лось пристрастие Т. к использованию блюзовых и вых гармоний, ритмов и мелодических оборотов. творчество Т. — достаточно серьезный и в целом не оригинальный опыт интеграции языка джаза мущественно стиля cool — «прохладного», в духе ла *Дэвиса*) в контекст сложного современного ьма, не чуждого как экспрессионистской напряжен- сти, так и импрессионистской утонченности. Из сиков XX в. на Т. существенно повлияли прежде го *Берг* (особенно такие партитуры, как *«Вино»* и *«Лу- с их «экскурсами» в область легкой музыки) и *Стра- кий*. Международную известность принесла Т. на- то эклектичная опера «Грек» — современная поли- рованная (с уклоном в «левизну») адаптация мифа Эдипе. Более высоким уровнем зрелости и мастерст- в частности, бóльшей тематической содержательно- ансамблевого и оркестрового письма и относи- ной стилистической гомогенностью) отличается рая, более масштабная опера Т. «Серебряный кубок» публикованной в 1928 одноименной пьесе ирланд- го драматурга Шона О'Кейси (O'Casey, 1880—1964), объединены темы, особенно близкие Т., — спортив- и антивоенная. В оркестровых и камерных произве- ях Т. «академический», сравнительно изысканный, емократический», ритмически напористый элемен- очетаются в разных пропорциях. Сильным ритми- ким «драйвом» отмечены, в частности, работы, вдох- менные экспрессивными картинами Фрэнсиса Бэ- (Bacon, 1909—1992) и Хизер Беттс (Betts, р. 1962), — рое орущих попов» для оркестра, концерт для 2 труб с естром «Рассеивая страхи» и полуторачасовая сюита овь на полу» для джаз-трио и ансамбля «академиче-

ских» инструментов (в последней запечатлен отклик Т. на гибель брата, страдавшего наркоманией). С другой стороны, в таких опусах, как оркестровый триптих «Вечерние песни», Т. демонстрирует более поэтичный и интровертный аспект своей индивидуальности; мягкий, слегка сентиментальный тон, внутренне подвижная (при неизменно медленном темпе) фактура, преобладающий светлый колорит, плавные мелодические линии и благозвучные гармонии этих ноктюрнов ассоциируются с художественным миром *Такэмицу*. Полистилистические устремления Т. своеобразно воплотились в партитуре «О времени», где современный камерный ансамбль взаимодействует с группой «аутентичных» инструментов из состава *Оркестра Века Просвещения*.

Т. — один из наиболее часто исполняемых в мире современных композиторов среднего поколения. Он сочиняет для таких «звезд», как дирижеры *Рэттл*, Э. *Дэвис*, *Хайтинк*, *Эшенбах*, *Слаткин*, Владимир Юровский (р. 1972), солисты *Ленни*, *Башмет*, шведский трубач Хокан Харденбергер (Hardenberger, р. 1961) и др. С 2006 — композитор-резидент *Чикагского СО*. Некоторые позиции, фигурирующие в списке произведений Т., впоследствии были включены им в состав более крупных циклов.

Оперы: «Грек» (Greek), в 2 актах, либр. Т. и Дж. Мура по пьесе С. Беркова (1988, Мюнхен); «Страна слепых» (The Country of the Blind), кам. опера в 6 сценах, либр. К. Венейбле по Г. Уэллсу (1997, *Олдбро*); «Серебряный кубок» (The Silver Tassie), в 4 актах, либр. А. Холден по пьесе Ш. О'Кейси (1997—99, пост. 2000, Лондон).

Др. вок. муз.: «Плач по висельнику» (Lament for a Hanging Man), сопр. и 5 инстр., сл. из Йер. и С. Плат (1983); сюита из оперы «Грек» (Greek Suite), м.-сопр., тен. и инстр. анс., сл. С. Беркова (1989); «В иные дни» (Some Days), м.-сопр. и орк., сл. разных авторов (1989); «Отъезд» (Leaving), сопр., тен., хор и орк., сл. разных авторов (1990, 2/1992); «Убивая время» (Killing Time), сцена для ТВ, 2 бар. и инстр. анс., сл. разных авторов (1991); «Ее тревога» (Her Anxiety), сопр. и 7 инстр., сл. У. Б. Йейтса (1991); «Дважды сквозь сердце» (Twice Through the Heart), драматич. сцена, м.-сопр. и 16 инстр., сл. Дж. Кэй (1994—96); 3 песни для бар. и фп., сл. С. Смита, Т. Харди и У. Уитмена (2000); «Когда я проснулся» (When I Woke), бар. и кам. орк. или фп., сл. Д. Томаса (2001); «Израненные поля» (The Torn Fields), бар. и кам. орк., сл. Р. Киплинга, И. Розенберга, У. Оуэна, Ч. Сорли и З. Сассуна (2000—02); «Игра окончена» (The Game is Over), хор и инстр. анс., сл. И. Бахман (2002); «Две фанфары и жалобная песнь» (Two Fanfares and a Lament), хор и инстр. анс. или орк., сл. ее же (2003); «Покой» (Calmo) памяти *Берио*, хор a cappella (2003); «Реликвия памяти» (A Relic of Memory), хор и орк., сл. Шекспира и из Реквиема (2003); 2 песни на сл. Ш. Бодлера: «Гармония вечера» (Harmonie du soir) и «Приглашение к путешествию» (L'invitation au voyage), сопр. и 7 инстр. (2003—04).

Для орк. и больших инстр. анс.: «Ночные танцы» (Night Dances), анс. солистов и орк. (1980—81); «Трое орущих попов» (Three Screaming Popes), по картинам Ф. Бэкона (1988—89); Kai, влч. и 17 инстр. (1989—90); «Импульс» (Momentum, 1990—91); «Без крова» (Drowned Out, 1992—93); Your Rockaby, сопр.-сакс. и орк. (1994); «Рассеивая страхи» (Dispelling the Fears), 2 трубы и орк., по картине Х. Беттс (1994—95); «Кровь на полу» (Blood on the Floor), джаз-трио и инстр. анс., по кар-

тинс Ф. Бэкона (1993—96); «Четырехрогое фанданго» (Four-Horned Fandango), 4 влт. и орк. (1995—96, 2/2000); «Все еще во сне» (Still Sleeping, 1997); «Вечерние песни» (Evening Songs, 1998); «Молчащие города» (Silent Cities, 1998); «О времени» (About Time), анс. «аутентичных» инстр. и современный кам. орк. (1999); «Басовые инвенции» (Bass Inventions), кб. и инстр. анс. (1999—2000); «Разорванные линии» (Fractured Lines), концерт для 2 уд. и орк. на мотив Питера Эрскина (Erskine) (1999—2000, 2/2001); Another Set To, трбн. и орк. (2000); «Темный перекресток» (Dark Crossing), кам. орк. (2000); «Выжженный» (Scorched), джаз-трио и орк. (1996—2001, в соавт. с джазовым гитаристом Джоном Скофилдом [Scofield]); «На открытой площадке» (On Opened Ground), альт и орк. (2000—01); «Этюды и элегии» (Etudes and Elegies), 3 орк. пьесы (2000—02); «Моментальные фото» (Snapshots), 21 инстр. (2002); «Громко крича» (Crying Out Loud), 19 инстр. (2003); «Спускающийся человек» (A Man Descending), тен.-сакс. и орк. (2003); «Риффы и рефрены» (Riffs and Refrains), клар. и орк. (2003); «Скерцоид» (Scherzoid, 2004); «Немного серенад» (A Few Serenades), влч. и орк. (2004); «Из крушения» (From the Wreckage), труба и орк. (2004); «Скрытые песни любви» (Hidden Love Songs), сопр.-сакс. и орк. (2005); Yet Another Set To, трбн. и орк. (2005); «Инвенция на „Одиночество"» (2005, орк. версия произв. для 5 инстр., 1998); «Церера» (Ceres, 2006).

Для 1—14 инстр.: «На четвереньках» (On All Fours), 14 инстр. (1985); «Сарабанда» (Sarabande), сопр.-сакс. и фп. (1985); «Освобождение» (Release), 8 инстр. (1987); «Три прощания» (Three Farewells), 7 инстр. (1990); «Вы уверены?» (Are You Sure?), стр. квартет (1990—91); «Спи» (Sleep On), 3 колыбельные для влч. и фп. (1992); «Эта тишина» (This Silence), 8 инстр. (1992—93); Set To, 10 медн. дух. (1992—93); «Две элегии, а между ними вопль» (Two Elegies Framing a Shout), сопр.-сакс. или клар. и фп. (1994); «Мелодия для Тору [*Такэмицу*]» (Tune for Toru), 14 инстр. (1996); «Инвенция на „Одиночество"» (An Invention on 'Solitude'), клар. и стр. квартет (1998); «Подлинные истории из жизни» (True Life Stories), фп. (1995—99, включает фп. версию «Мелодии для Тору» [1996]); «Два мемориала» (Two Memorials), сопр.-сакс. или клар. и фп. (1995—2000); Cantilena, гоб. и стр. квартет (2001); «Скользить шагать» (Slide Stride), фп. квинтет (2002); «Панегирик» (Eulogy), альт и 8 инстр. (2003); «Не снижая темпа» (No Let Up), 11 инстр. (2003); «Короткая процессия» (A Short Procession), фп. трио (2003); «Ария (с танцем)» (An Aria [with dancing]), труба (2004); разл. миниатюры.

Лит.: A. Clements. Mark-Anthony Turnage (London, 2000).

Тертерян, Авет (Рубенович) (29.7.1929, Баку, — 11.12.1994, Екатеринбург). Армянский композитор. В 1952—57 учился в Ереванской консерватории у ведущего композитора и педагога Эдварда Мирзояна (р. 1921), там же с 1970 преподавал инструментовку. До 2-й половины 1960-х сочинял вокально-оркестровые циклы и камерно-инструментальные ансамбли в традициях *Хачатуряна*. В революционно-патриотической опере «Огненное кольцо» (на сюжет рассказа Б. Лавренева «Сорок первый») использовал элементы *додекафонии* и *сонористики*. Сонористический принцип выдвижения звучности (тембра) на роль первостепенного фактора музыки играет принципиальную роль в симфониях Т., составляющих самую ценную часть его наследия. Все они композиционно просты и основаны на элементарном тематизме (длительно тянущиеся звуки и *кластеры*, диатонические мотивы из очень небольшого числа звуков), вос дяшем к исконной армянской монодической трад любые созвучия, в т. ч. кластеры, чаще всего предст «утолщениями» исходного одноголосия или (как в симфонии) отдельного тянущегося звука — оси, во которой формируется целостное произведение. Не ропейская, ориентальная сущность симфоний Т. (бенно начиная с 4-й) подчеркивается созерцател статичным характером их музыки; тематические пульсы развиваются медленными волнами, на гре которых возникают мощные «апокалиптические» к минации. Архаический колорит дополнительно ус вается благодаря включению в состав оркестра вос ных ударных (дап), духовых (дудук, зурна) и стру (кеманча) инструментов, а также необработанных вековых голосов; вместе с тем прямые заимство из народной или традиционной музыки для Т. не ха терны. Начиная с 4-й, все симфонии Т. одночас при их исполнении часто предусматриваются сце ские и пространственные эффекты. В лапидарном шенном излишеств и украшений стиле выдерж другие значительные опусы Т. — балет «Монолог чарда III», опера «Землетрясение» (по новелле нем го романтика Г. фон Клейста «Землетрясение в Чи двухчастный 2-й струнный квартет, где Т. пробует силы в необычной для его зрелого творчества сфер гонационно-мелодического тематизма.

Муз. театр: «Огненное кольцо» (Krake oghak), опера в тах, либр. В. Шахназаряна по Б. Лавреневу и Е. Чаренцу Ереван, 2/1977, там же); «Монологи Ричарда III», балет в тах, либр. В. Галстяна по Шекспиру (1979); «Землетр (Das Beben), опера в 2 частях, 7 картинах, либр. Г. Штех по Г. фон Клейсту (1984, пост. 2003, Мюнхен).

Симфонии: № 1, медн. дух., уд., фп., орг., бас-гит. (№ 2, муж. гол., хор, орк. (1972); № 3, 2 дудука, 2 зурны (1975); № 4, орк., клав. за сценой (1976); № 5, кеманча, кадильница (1978); № 6, хор, кам. орк., магн. (1981); № 7, орк., магн. (1989); № 8, 2 жен. гол., орк., магн. (1989).

Др. произв.: Соната для влч. и фп. (1956); «Ро (Hayrenik'), вок. цикл для сопр., бар. и орк., сл. О. Ш (1957); «Революция» (Heghap'okhut'yun), вок. цикл для с бар. и орк., сл. Е. Чаренца (1960); 1-й стр. квартет (196 стр. квартет (1991); песни, хоры; муз. для театра и кино.

Лит.: Р. Тертерян. Авет Тертерян: беседы, исслед высказывания (Ереван, 1989); С. Савенко. Авет Тертеря к глубинам звука // Музыка из бывшего СССР, 2 (М., М. Рухкян. Авет Тертерян. Творчество и жизнь (Ереван,

Тертис (Tertis), Лайонел (29.12.1876, Уэст-Хартлп 22.2.1975, Лондон). Английский альтист русско ского происхождения. Учился в Лейпцигской ВМ лондонской Королевской академии музыки (КАМ) концертмейстером группы альтов оркестра Куинс п/у *Вуда* (1900—04) и СО *Бичема* (1909), до 1936 ко тировал как солист и ансамблист, преподавал в К эпизодически выступал до 1963. Первый альтист-в оз нового времени, способствовал повышению ст альта как сольного инструмента, не в последню редь благодаря своему неслыханно мощному, насы ному тону: Т. играл на большом инструменте дл 16,75 дюйма, изготовленном по его проекту. Для Т

британские композиторы, сам он создал ряд транс-ций.

. My Viola and I («Мой альт и я»), автобиогр. и эссе разных (London, 1974).

т.: J. White. Lionel Tertis: The First Great Virtuoso of the t (London, 2006).

ел (Terfel), Брин (р. 9.11.1965, Пуллхели). Валлий-певец (баритон). Учился в лондонской Гилдхол-й школе музыки и драмы. В 1989 стал лауреатом ижного международного *конкурса* «Певец мира» в ффе (премия за исполнение Lieder). В 1990 дебю-вал в Валлийской нац. опере (Гульельмо), 2 года тя — в *Ковент-Гарден* (Мазетто в «Дон Жуане») и на *бургском фестивале* (Иоканаан), затем в *Венской ере* (Фигаро в «Свадьбе Фигаро»). Поет в ведущих ах мира. Благодаря блестящим вокальным дан-, эффектной внешности и темпераментной, иногда олько экстравагантной манере пения и актерской снискал славу одного из самых колоритных совре-ных оперных артистов. В планомерно расширяю-ся репертуаре Т. фигурируют такие разнородные ии, как Дон Жуан, Лепорелло, Голландец, Вольф-, Вотан, Фальстаф, Форд, 3 персонажа «Сказок Гоф-», Скарпиа, Мандрыка, Воццек, Ник Шэдоу в «*По-ениях повесы*». Присущие Т. спонтанный артистизм, собность к перевоплощению и внимательное отно-ие к слову придают ярко индивидуальный оттенок исполнению песен на английском, немецком, фран-ском, валлийском языках, а также сольных партий в атах, мессах и ораториях. Среди лучших работ Т. в записи — «Свадьба Фигаро» п/у *Гардинера*, «Дон н» п/у *Шолти* и *Аббадо* (Т. поет, соответственно, Жуана и Лепорелло), Реквием Моцарта, «Сцены из уста" Гёте» Шумана и «Фальстаф» п/у Аббадо, «Са-ся» п/у *Синополи*, ряд песен Шуберта и *Малера*. Т. не небрегает и легким жанром: поет валлийские, испан-, неаполитанские песни, эстрадные шлягеры и т. п.

(Thibaud), Жак (27.9.1880, Бордо, — 1.9.1953, Мон-, близ г. Барселоннет). Французский скрипач. В окончил Парижскую консерваторию, где его учи-м был М.-П. Марсйк (Marsick, 1847—1924). С 1900 роко концертировал как солист и ансамблист. Луч-записи Т. в сольном репертуаре (отдельные кон-ты и сонаты Моцарта, сонаты Франка, Форе и *Де-* с *Корто*) свидетельствуют о нем как о сдержан-стильном интерпретаторе и обладателе благород-чистого тона. Т. остался в истории прежде всего участник знаменитого трио с Корто и *Касальсом*, существовавшего с 1905 до конца 1930-х; искусство о ансамбля запечатлено в классических записях —28 годов (Гайдн, Бетховен, Шуберт, Мендельсон, ман). В 1943 Т. и *Лонг* учредили в Париже *конкурс* пачей и пианистов (проводится доныне). Т. погиб в ционной катастрофе по пути на очередные гастроли.

т.: J.-P. Dorian, ed. Un violon parle: souvenirs de Jacques ud (Paris, 1947).

ман (Thielemann), Кристиан (р. 1.4.1959, Западный ин). Немецкий дирижер. Учился в Западном Бер-лине, по окончании консерватории стал ассистентом *Караяна*, руководил оркестрами небольших городов Западной Германии, с начала 1980-х много работал в Италии, а в 1985 стал главным дирижером Дюссельдорфской оперы. В 1988—92 занимал должность генералмузикдиректора в Нюрнберге. С 1997 по 2004 возглавлял *Немецкую оперу* в Берлине. С 2004 — главный дирижер Мюнхенского ФО. С 2008 — главный музыкальный советник (фактический музикдиректор) *Байройта*. Дирижирует ведущими симфоническими и оперными коллективами разных стран, исполняя преимущественно немецкую музыку XIX и начала XX в. — Бетховена, Шумана, Вагнера, Брукнера, *Штрауса*, *Пфицнера*. Своими репертуарными пристрастиями и в высшей степени тщательной манерой работы с оркестром и певцами Т. напоминает немецких дирижеров старой школы — *Фуртвенглера*, *Кнаппертсбуша*; как и они, Т. мастерски владеет искусством вести длительную драматургическую линию, поддерживая напряженный тонус, тяготеет к сдержанным темпам и свободной ритмике.

Типпетт (Tippett), сэр Майкл (Кемп) (2.1.1905, Лондон, — 8.1.1998, там же). Английский композитор. Учился в лондонском Королевском музыкальном колледже (1923—28), затем обосновался в Окстеде (Суррей), где работал школьным учителем, руководил хором и начал сочинять. Сознавая недостаточность своей профессиональной подготовки, в 1930 вернулся в Лондон, чтобы продолжить обучение под руководством ведущего педагога контрапункта Р. О. Морриса (1886—1948). В первых значительных работах Т. — 1-м струнном квартете, 1-й сонате для фп., Концерте для двойного струнного оркестра — преобладает дух бодрого диатонического *неоклассицизма*. В 1940 Т. стал музыкальным руководителем лондонского Морли-колледжа, где вскоре продирижировал премьерой своей оратории «Дитя нашего времени». Ее текст, написанный самим Т., повествует об убийстве еврейским юношей нацистского дипломата (случай, происшедший в Лондоне в ноябре 1938 и послуживший поводом для всегерманского еврейского погрома), содержит размышления о судьбе личности при диктатуре и призыв углубиться в себя, чтобы распознать добро и зло в своей душе, связать «свет» и «тень» в единое целое. Формальная идея оратории восходит к барочным Страстям, однако место лютеранских хоралов здесь занимают хоровые обработки афроамериканских спиричуэлов. Благодаря своеобразному композиционному решению и благородному гуманистическому пафосу оратория снискала популярность; вместе с тем нельзя не отметить, что ее тематизм на обширных пространствах беден и однообразен, тематическая работа местами неряшлива, оркестровка тускла, а словесный текст крайне банален (от этих недостатков не свободно и позднейшее творчество Т.). Будучи убежденным пацифистом, во время войны Т. предпочел службе в армии тюрьму; благодаря заступничеству таких авторитетных музыкантов, как *Воан-Уильямс* и *Бриттен*, его заключение продлилось всего 3 месяца.

За оратorией последовали еще один квартет, кантата «Конец отрочества» для голоса и фп. и 1-я симфония, укрепившие репутацию Т. как одного из значительных

британских композиторов своего поколения. Отныне Т. воспринимался как «номер второй» английской музыки после более дисциплинированного и мастеровитого (но, возможно, менее непосредственного) Бриттена, с которым у Т. было много общего (пацифизм, традиционализм, склонность к метафизике и др.). В 1946 Т. приступил к сочинению оперы «Свадьба в Иванову ночь», в которой соединились черты пасторали, современной комедии нравов и драмы-мистерии о становлении души. Глубинная идея оперы сближает ее как с ораторией «Дитя нашего времени», так и — более опосредованно — с «Волшебной флейтой» Моцарта: перед свадьбой в душе каждого из главных героев должно произойти «бракосочетание» интеллекта и чувственности. Идеи для своего либретто Т. черпал также у Б. Шоу, У. Б. Йейтса, Т. С. Элиота. Претензия на интеллектуальную изощренность литературной основы сочетается здесь с обычным для значительной части творчества Т., достаточно простым музыкальным языком в традициях бесконфликтной английской «пасторальности». Сюита ритуальных танцев из 2-го акта оперы популярна как самостоятельный концертный номер.

В течение большей части 1950-х стиль Т. почти не менялся. Лишь начиная с оперы «Царь Приам» (по мотивам «Илиады») он стал писать в более интересной и острой, диссонантной, подчеркнуто фрагментарной манере. Сочиненная для *Фишера-Дискау* трехчастная кантата «Видение св. Августина» выгодно отличается от большинства других вокальных опусов Т. высоким качеством текста. Зато текст оперы «Сад-лабиринт», отчасти основанный на мотивах из «Бури» Шекспира, крайне слаб даже по меркам Т. Эта опера — очередной опыт Т. по разработке темы взаимного отчуждения между людьми. В качестве символа последнего используется 12-тоновая тема, тогда как *блюз* и *буги-вуги* выполняют примерно ту же функцию символов гуманного, человеческого начала, что и спиричуэлы в оратории «Дитя нашего времени». Сходный круг экзистенциальных проблем, в сходном стилистическом ключе, разрабатывается в опере «Взлом льда». Среди созданных в те же годы произведений Т. концертных жанров выделяется одночастная 3-я симфония, концепция которой также основана на дуализме «света» и «тени». Абстрактная диалектика первой половины симфонии сменяется открытой эмоциональностью второй (с солирующим сопрано), где блюз опять выступает символом человечности, а авторское отношение к современной ситуации в мире выражено сочетанием цитаты из финала 9-й симфонии Бетховена с напоминанием об Освенциме. В 4-й симфонии Т. отказывается от приема вокальной «развязки», примененного в 3-й, и чисто инструментальными средствами воплощает метафору рождения, роста и распада. Свои излюбленные музыкальные и философские идеи Т. в очередной раз обобщил в объемистой, весьма рыхлой по форме оратории «Маска времени». В этом и других поздних опусах Т. возвращается к собственной более ранней благозвучной манере. Последняя партитура Т. «Розовое озеро», завершенная им в возрасте 88 лет, — получасовая серия сменяющих друг друга квази-импрессионистских зарисовок, вдохновленная зрелищем африканского пейзажа и примечательная, в частности, разнообразным и деликатным использованием м численных ударных.

Оперы (все в 3 актах, либр. Т.): «Свадьба в Иванову (The Midsummer Marriage, 1946—52, пост. 1955, Лондон); Приам» (King Priam, 1958—61, пост. 1962, Ковентри); «С биринт» (The Knot Garden, 1966—69, пост. 1970, Ло «Взлом льда» (The Ice Break, 1973—76, пост. 1977, Ло «Новый Год» (New Year, 1986—88, пост. 1989, Хьюстон).

Муз. к спектаклю по пьесе Шекспира «Буря» (The Te 1962, Лондон).

Для хора, в т. ч. с солистами и орк.: «Дитя нашего вре (A Child of our Time), оратория, сопр., м.-сопр., тен., бас., орк., сл. Т. (1941); «Венец года» (Crown of the Year), ка жен. хор и кам. анс., сл. К. Фрая (1958); Magnificat и dimittis, хор и орг. (1961); «Видение св. Августина» (The of St Augustine), бар., хор и орк., сл. бл. Августина и из Б на латыни (1965); сюита «Центральная Англия» (The Suite), хор и орк., сл. разных авторов (1970); «Маска вре (The Mask of Time), сопр., м.-сопр., тен., бар., хор и орк. и др. (1982); мотеты, мадригалы, обр. нар. песен.

Для орк., в т. ч. с солистами: Концерт для двойного стр (1939); Фантазия на тему Генделя (Fantasia on a Th Handel), фп. и орк. (1941); 1-я симфония (1945); «Ма музыка» (Little Music), стр. (1946); Сюита D (1948); «Ри ные танцы» (Ritual Dances) из оперы «Свадьба в Иванову кам. орк., хор ad lib. (1952); Концертная фантазия на те релли (Fantasia Concertante on a Theme of Corelli), стр. Дивертисмент на раунд Селлинджера (Divertimento on ger's Round, 1954); Концерт для фп. с орк. (1955); 2-я с ния (1957); Концерт для орк. (1963); «Песни для Дова» for Dov), тен. и мал. орк., сл. Т. (1970); 3-я симфония, с соло, сл. Т. (1972); 4-я симфония (1977); Тройной конц скр., альта и влч. с орк. (1979); «Византия» (Byzantium), орк., сл. У. Б. Йейтса (1990); «Розовое озеро» (The Rose песня без слов (1993); сюиты из опер.

Для дух. орк.: «Праздничная медь с блюзом» (Festa with Blues, 1983); фанфары.

Для гол. с фп.: «Конец отрочества» (Boyhood's End), к сл. У. Г. Хадсона (1943); «Убежденность сердца» (The H Assurance), вок. цикл, сл. С. Киса и Э. Льюиса (1951); «П для Ариэля» (Songs for Ariel) из музыки к «Буре» Ше (1962, версия с 5 инстр. 1964); «Песня Калибана» (C Song), сл. Шекспира (1995).

Для гол. с др. инстр.: «Слова для музыки наверно» (W Music Perhaps), чтец, бас-клар., труба, уд., фп., скр., У. Б. Йейтса (1960); «Песни для Ахилла» (Songs for Ac тен. и гит., сл. Т. (1961).

Кам.-инстр. муз.: 1-й стр. квартет (1935, 2/1943); 2- квартет (1942); 3-й стр. квартет (1946); Соната для 4 влт. 4-й стр. квартет (1978); The Blue Guitar, гит. (1983); 5- квартет (1991); пьесы.

Для фп.: 1-я соната (1938, 2/1942); 2-я соната (1962); ната (1973); 4-я соната (1984).

Кн.: Moving into Aquarius («Вступая в эру Водолея») (L 1958, 2/1974); Those Twentieth-Century Blues: an Autobio («Эти блюзы XX века: автобиогр.) (London, 1991); Tippett sic («Типпетт о музыке»), сб. текстов разных лет (Oxford,

Лит.: D. Matthews, Michael Tippett: an Introductory Study don, 1980); M. Bowen, Michael Tippett (London, 1982, 2/ I. Kemp, Tippett: the Composer and his Music (Oxford, D. Clarke, ed. Tippett Studies (Cambridge, 1999).

…енко, Борис Иванович (р. 23.3.1939, Ленинград, ны… Санкт-Петербург). Русский композитор. Учился в Ле…градском музыкальном училище у *Успольской*, за… (1957—62) в Ленинградской консерватории у Вадима …манова (1912—1978), Виктора Волошинова (1905—…) и Ореста Евлахова (1912—1973), а с 1962 по 1965 со…ершенствовался там же в аспирантуре под руководством …остаковича, который очень высоко ценил талант Т. …ледуя принципам Шостаковича, Т. сочиняет музыку …ольших идей», насыщенную драматическими столк…новениями, разворачивающуюся в масштабных «наррa…тивных» (повествовательных) формах со сложной, тща…тельно рассчитанной архитектоникой. От своего учителя … воспринял приверженность к сопоставлению «высо…кого» и «низкого» музыкальных стилей, к протяженным …ученным мелодиям, к подробной разработке лаконич… тем и их радикальной образной трансформации, к …ессу, «инфернальным» остинато и катастрофиче… кульминациям. Пользуется также приемами нару…ения метроритмической регулярности из арсенала …равинского и *Мессиана*, вводит в свою музыку элемен… *серийной техники* и *пуантилизма*, русские фольклор… интонации, «экзотические» мотивы. Среди произве…ний — балет «Двенадцать» по Блоку (1963, пост. 1964, …нинград), балет с хором «Ярославна» («Затмение») по …ову о полку Игореве», на древнерусский текст (1974, …нинград), семь пронумерованных симфоний (1961—…все пятичастные, в т. ч. 2-я «Марина», с хором, на сло… М. Цветаевой [1964], 3-я для камерного оркестра, по…вященная Шостаковичу [1966], почти двухчасовая 4-я …двух больших оркестров, где каждая часть представ… собой целую симфонию [1974], и посвященная па… Шостаковича 5-я [1976], в которой наряду с моно…мой DSCH разрабатывается фигура BSCHSCH — …s Schüler Schostakowitschs [нем. «Борис ученик Шос…ича»]), программные симфонии (в т. ч. Sinfonia ro… [«Могучая», 1970] и «Хроника блокады» [1975], со…ящая прямые ассоциации с языком и тематизмом …нинградской симфонии» Шостаковича), «Реквием» для …рано, тенора и оркестра на слова А. Ахматовой (1966, …полнялся до 1989), концерты (в т. ч. для фп. с орке… [1962], для виолончели, духовых, ударных и фис…онии [1963, переоркестрован Шостаковичем, 1969], …иолончели, 48 виолончелей, 12 контрабасов и удар… [1969, 2-я ред. со струнным оркестром более обыч… состава 1979], для флейты, фп. и струнных [1972], …арфы с камерным оркестром [1977], 2-й для скрипки …кестром «Скрипичная симфония» [1982], для кларн… и фп. трио [1990], для скрипки, фп. и струнных …6]), струнные квартеты, сонаты для фп. (в т. ч. 7-я с …колами, 1982), вокальные циклы, музыкальные спек… для детей по сказкам К. Чуковского, музыка для …тра и кино. С конца 1990-х работает над циклом сим…ний по «Божественной комедии» Данте. Дописал ут…ренные такты в одночастном юношеском Трио для … скрипки и виолончели соч. 8 Шостаковича, оркест…л некоторые его вокальные опусы, а также произве… Монтеверди («Коронация Поппеи», 1967), Бетхо…, *Малера*, *Прокофьева* и др. С 1965 преподает в Ле…нградской/Санкт-Петербургской консерватории (с …6 — профессор композиции).

Лит.: Б. Кац. О музыке Бориса Тищенко: опыт критического исследования (Л., 1986); В. Холопова. Борис Тищенко: рельефы спонтанности на фоне рационализма // Музыка из бывшего СССР. 1 (М., 1994); Письма Д. Д. Шостаковича Б. Тищенко с комментариями и воспоминаниями адресата (СПб., 1997).

«Тканые слова» — см. *«Вытканные слова»*.

Томас (Thomas), Майкл Тилсон, собств. Майкл Томашевски (Tomashevsky) (р. 21.12.1944, Лос-Анджелес). Американский дирижер, пианист, композитор. Учился в Университете Южной Калифорнии (Лос-Анджелес), где его педагогом по композиции и дирижированию был ученик *Буланже* и сотрудник *Стравинского*, известный пропагандист новой музыки Ингольф Даль (Dahl, 1912—1970). С 1963 Т. дирижировал в Лос-Анджелесе юношеским оркестром, с которым исполнял новые партитуры Стравинского, *Копленда*, *Булеза*, *Штокхаузена*. В 1969 Т. стал дирижером-ассистентом, позднее — главным приглашенным дирижером *Бостонского СО*. В 1971—79 возглавлял ФО г. Буффало, до 1976 руководил также концертами для юношества *Нью-Йоркского ФО*. В 1981—85 был главным приглашенным дирижером *Лос-Анджелесского ФО*, в 1988—95 — главным дирижером *Лондонского СО*. В 1988 основал в Майами СО Нового Света (New World SO), состоящий из молодых музыкантов. В 1990 вместе с *Бернстайном* основал Тихоокеанский музыкальный фестиваль (Pacific Music Festival) в Саппоро, Япония. С 1995 — главный дирижер *Сан-Францисского СО*. Один из популярнейших академических музыкантов США, обладает широким музыкальным и интеллектуальным кругозором, часто сопровождает свои выступления словесными комментариями, придумывает для своих концертов оригинальные программы, иногда с участием джазовых и рок-музыкантов. Дирижирует в артистичной, эффектной манере, чем несколько напоминает Бернстайна. В искусстве Т. точный архитектонический расчет сочетается со склонностью к выявлению колоритных деталей. Важнейшая сфера деятельности Т. — пропаганда американской музыки; он исполнил ряд малоизвестных опусов *Рагглса*, *Кауэлла*, *Антейла*, *Харрисона*, провел премьеры произведений *Райча*, *Адамса* и др. Среди самых ярких позиций быстро растущей и весьма разнородной дискографии Т. — симфонии Бетховена с *Английским камерным оркестром*, балеты, симфонии и сюиты Чайковского, симфонии *Малера*, вся оркестровая музыка *Дебюсси*, балеты и симфонии Стравинского и *Прокофьева* и обширный корпус музыки США от *Айвза* до *Фелдмана* и «минималистов» (характерно, что в этом корпусе не представлены такие «элитарные» композиторы, как *Картер* и *Бэббитт*). Выступает и записывается также как исполнитель на клавишных инструментах в самом разнообразном репертуаре — от партий continuo в партитурах мастеров барокко до партий фп., подготовленного фп. и органа в опусах *Гершвина*, *Кейджа* и Райча. Самое известное произведение Т. — «Из дневника Анны Франк» (From the Diary of Anne Frank) для чтицы и оркестра (1-е исполнение — 1990, с участием знаменитой актрисы Одри Хепберн [Hepburn]).

Томова-Синтов (Tomowa-Sintow), Анна (р. 22.9.1941, Стара-Загора). Болгарская певица (сопрано). Училась в Софийской консерватории. С 1967 пела в Лейпциге, в 1972—76 — в *Немецкой гос. опере* (Восточный Берлин). Участвовала в премьере «Комедии о конце времен» *Орфа* п/у *Караяна* (1973, Зальцбург). В дальнейшем много выступала и записывалась с Караяном, который ценил ее очень высоко. В лучшие годы Т.-С. ей особенно удавались лирико-драматические партии в операх Моцарта и *Штрауса* (Фьордилиджи [роль дебюта в *Ковент-Гарден*, 1975], Графиня [дебют в *Венской гос. опере*, 1977], Донна Анна [дебют в *Метрополитен-опера*, 1978], Маршальша, Ариадна, Арабелла, Маллен) и сольные партии в реквиемах Моцарта, Верди, Брамса, Торжественной мессе и 9-й симфонии Бетховена, Te Deum Брукнера. Выступала также в итальянском и русском репертуаре и в произведениях Вагнера (Виолетта, Аида и другие вердиевские героини, Татьяна, Ярославна, Тоска, Баттерфлай, Эльза, Елизавета, в 1990-х также Норма, Зиглинда, Турандот). Среди записей, осуществленных Т.-С. с другими (помимо Караяна) видными дирижерами, — «Дон Жуан» п/у *Бёма* (1977) и *«Ариадна на Наксосе»* п/у *Ливайна* (1986).

Томсон (Thomson), Вёрджил (Гарнетт) (25.11.1896, Канзас-Сити, — 30.9.1989, Нью-Йорк). Американский композитор и музыкальный критик. Профессиональную карьеру начал в своем родном городе как церковный органист. Учился в Гарвардском университете (1919—21, 1922—23). Один год (1921—22) провел в Париже, где брал уроки у *Буланже* и общался с *Кокто, Сати* (чье влияние на Т. было особенно сильным) и композиторами *Шестерки*. В 1925 вернулся в Париж, где прожил до 1940. Ключевую роль в биографии Т. сыграло состоявшееся в 1926 знакомство с американской писательницей Гертрудой Стайн (Stein, 1874—1946), которая в то время также жила в Париже. В содружестве со Стайн Т. написал два своих самых известных произведения — оперы «Четверо святых в трех актах» и «Наша общая мать». Либретто Стайн причудливы, почти бессюжетны, нарочито бессвязны и инфантильны (в первом из них действуют многочисленные испанские святые, героиня второго — активистка движения за равноправие женщин Сьюзен Энтони [Anthony]), тогда как музыка Т., стилистически родственная французскому *неоклассицизму*, весьма проста, преимущественно диатонична, не лишена элегантности, изобилует танцевальными (прежде всего вальсовыми) и маршевыми ритмами, а также интонациями пуританских церковных гимнов, местами содержит неожиданно свежие ритмические, гармонические, тембровые находки. Сочиняя для пения, Т. неизменно стремился к точному воспроизведению ритмов американской разговорной речи, о чем, помимо опер, свидетельствуют его многочисленные вокальные миниатюры. Среди других произведений Т. выделяются отмеченная влиянием *Стравинского* остроумная Sonata da chiesa для 5 инструментов, «Симфония на тему духовного гимна» и балет «Бензоколонка», написанный для известной нью-йоркской труппы Линколна Кёрстайна (Kirstein) и Джорджа Баланчина (Balanchine) и снискавший популярность благодаря изящным, легко запоминающимся вальсам и танго. Пасторальная, насыщенная фольклорными (в духе *кантри-мюзик*) мотивами музыка Т. к двум документальным фильмам, снятым по заказу правительства США во 2-й половине 1930-х, заметно стимулировала развитие т. н. *американизма* в творчестве *Копленда* и др. Масштабная поздняя опера Т. «Лорд Байрон» не добавила ему особых лавров: дар Т. был слишком приспособлен для воплощения крупных идей и сильных страстей. С 1928 почти до конца жизни Т. писал музыкальные «портреты» своих друзей и знакомых, работая обычно в присутствии «модели».

Т. пользовался широкой известностью не только как композитор, но и как музыкальный критик. В 1940 он возглавлял музыкальный отдел газеты New York Herald Tribune. Приобрел репутацию одного из самых проницательных, серьезных, взыскательных и остроумных критиков США; особенно славился своей беспощадностью по отношению к модным виртуозам и дирижерам-«звездам». Написал несколько книг, в т. ч. исторический очерк американской музыки XX в. Выступал также как дирижер.

Оперы: «Четверо святых в трех актах» (Four Saints in Three Acts), в 4 актах [так!], либр. Г. Стайн (1927—33, пост. Хартфорд); «Наша общая мать» (The Mother of Us All), в 3 актах, либр. ее же (1947, Нью-Йорк); «Лорд Байрон» (Lord Byron), в 3 актах, либр. Дж. Ларсона (1961—68, пост. 1972, Нью-Йорк).

Балеты: «Бензоколонка» (Filling Station, 1938, Нью-Йорк); «Пастор Уимс и вишневое дерево» (Parson Weems and the Cherry Tree, 1975, Амхерст).

Орк. муз.: «Симфония на тему духовного гимна» (Symphony on a Hymn Tune, 1928); 2-я симфония (1931); «Сена ночью» (The Seine at Night, 1947); 3-я симфония (1972); Концерты для влч. с орк. (1950) и др.

Хор. муз.: Месса по усопшим (Missa pro defunctis), для хор с орк. (1960); духовные и светские хоры с орк. и а cappella.

Вок. муз.: «Пять песен из У. Блейка» (Five Songs from William Blake), бар. с орк. (1951); др. произв. для гол. с орк. и ансамбля; многочисл. песни для гол. с фп. на англ., франц., испанские тексты.

Др. инстр. муз.: Sonata da chiesa («Церковная соната») для кларн., трубы, влч., трбн. и альт (1926); Соната для скр. и фп. (1930); 2 стр. квартета (1931—32); ок. 300 «портретов» для скр. соло, скр. и фп. и др. анс. (тж. для орк.) (1928—85); др. изв.

Муз. для театра и кино, в т. ч. к документальным фильмам «Борозда, пересекшая равнину» (The Plow that Broke the Plains, 1936), «Река» (The River, 1937) и «Луизианская история» (Louisiana Story, 1948).

Кн.: The State of Music («Состояние музыки») (New York, 1939, 2/1961); American Music since 1910 («Американская музыка с 1910 года») (New York, 1971); неск. сб. муз.-критич. ст.

Лит.: P. Wittke. Virgil Thomson (New York, 1996).

Тональность. Центральная категория *гармонии* европейской профессиональной музыки XVII—XIX, отчасти также XX в. Суть тонального принципа заключается в примате I ступени мажора или минора (тоники, сокращенно T), представленной соответствующим трезвучием, над всеми остальными ступенями и построенными на них аккордами. Тоника и иерархически подчиненные ей доминанта (D) и субдоминанта (S) образуют

трех главных тональных функций. Логика тональ-
музыкального целого упрощенно описывается фор-
ой T-S-D-T, где S — сколь угодно обширная зона
бодной композиции между двумя обязательными
ентами: исходной T и заключительным *кадансом*
Редукция структурно вариабельного элемента S
формулу T-D-T (или I-V-I, ср. *Шенкера теория то-
ной музыки*), которая максимально обобщенно вы-
ет присущую тональной музыке диалектику цен-
бежного (T-[S]-D) и центростремительного (D-T)
я. Центростремительный момент — тяготение D к
дополнительно оттеняется задержками разреше-
отклонениями и модуляциями — преходящими
робежными осложнениями в процессе развертыва-
елостной формы.

жнейший фактор истории музыки XX в. — взаимо-
твие тонального принципа с тенденциями, способ-
ющими его эрозии. По ходу этого процесса важней-
атрибуты тонального письма — дуализм мажора и
ора, иерархия трех функций, доминанто-тониче-
тяготение, отклонения и модуляции — теряют бы-
значимость. Показательны изменения, которые
терпела Т. в творчестве *Стравинского:* принцип то-
ной централизации, в значительной степени ли-
шись поддержки упомянутых исторически сложив-
ся атрибутов, утрачивает качество естественной не-
ожности и трансформируется в подчеркнуто искус-
ный, «умышленный» прием, не столько связы-
ший музыку с определенным историческим контек-
м, сколько высвечивающий ее чуждость этому кон-
сту. Подобный модус переосмысления тонального
ьма — обыгрывание его отдельных признаков, изо-
рованных от исторически обусловленного (и поэтому
принимаемого как естественный) контекста, — ха-
терен для течений, которые расширительно именуют
неоклассицизмом и *полистилистикой*. Широкое рас-
странение в XX в. получил и иной модус развития и
явления тонального принципа: вуалирование то-
ного центра, вплоть до его превращения в неуловимую
фикцию, при сохранении более или менее ясных
альных ассоциаций в структуре и во взаимосвязях
учий. Этот тип новой Т., иногда обозначаемый тер-
ином *пантональность*, культивировался, в частно-
мастерами *Новой венской школы* и *Бартоком*. В му-
ке XX в. встречаются варианты тонального письма,
нованные на искусственных ладах и других специаль-
изобретенных звукорядных структурах (модально
ашенная Т., ср. *Модальность*). Реликтом тональ-
го мышления или заменой тональной иерархии в ус-
иях нетональной или «посттональной» гармонии
тупает т. н. тоникализация — наделение определен-
о звука или звукосочетания функцией центра, от ко-
рого исходят и/или к которому стягиваются «силовые
ии» формообразующего процесса (несколько под-
ящих примеров — при статьях Гармония и *Мелодия*).
деологические службы тоталитарных режимов, пре-
е всего сталинского и гитлеровского, тщательно сле-
ли за тем, чтобы «их» композиторы соблюдали то-
ную ортодоксию; впрочем, это не помешало луч-
м советским (в значительно меньшей степени — не-
ким) композиторам, не выходя за рамки достаточно традиционного тонального письма, создать произведения высокого художественного достоинства, пережившие свое время. На иной, добровольной основе к класси-ко-романтической Т. возвращаются представители модных, более или менее популистски ориентированных течений последней трети XX в. — *неоромантизма, минимализма, новой простоты.*

Тормис (Tormis), Велью (р. 7.8.1930, Куусалу, близ Таллина). Эстонский композитор. Учился игре на органе и хоровому дирижированию в Таллине, затем (1951—56) — композиции у *Шебалина* в Московской консерватории. До 1969 преподавал в Таллине. Сочиняет преимущественно хоровую музыку a cappella или с эпизодическим использованием инструментов на фольклорные и традиционные эпические тексты и на слова эстонских поэтов. Подобно *Свиридову* (под чьим влиянием складывалась его творческая индивидуальность), пользуется, как правило, подчеркнуто простым диатоническим языком, стремится к рельефному, ясному музыкальному воплощению поэтического слова, виртуозно владеет искусством хоровой «инструментовки», часто объединяет отдельные небольшие композиции в целостные циклы. Самый плодотворный период творчества Т. пришелся на 1960—80-е годы, т. е. на период, когда Эстония находилась в составе СССР; за свою музыку, глубоко национальную по форме и духу, Т. удостоился ряда советских наград и званий. В 1990-х известность Т. вышла за границы бывшего СССР, он написал несколько произведений по заказам известных западных коллективов, в т. ч. британских мужских групп *Хильярд-ансамбль* и Кингс Сингерс (King's Singers), но к 2000 практически оставил композиторскую деятельность.

Хор. муз.: сотни произв., в т. ч. «Эстонские календарные песни» (Eesti kalendrilaulud), 5 циклов, муж., жен. и смеш. хоры (1966—67); «Картины природы» (Looduspildid), 4 цикла, жен. хор, сл. эст. поэтов (1966—69); «Баллада о земле Марии» (Maarjamaa ballaad), муж. хор, сл. Я. Каплинского (1969); «Забытые народы» (Unustatud rahvad), 6 циклов для смеш. хора по мотивам фольклора исчезнувших или исчезающих финно-угорских народов (1970—89); «Заклятие железа» (Raua needmine), тен., бас, смеш. хор и шаманский бубен, сл. из фин. эпоса «Калевала» (1972); «Литания грому» (Pikse litaania), тен., бас, муж. хор и большой барабан, сл. А. Каалепа (1973); «Северорусская былина» (Põhja-Vene bõliina), муж. хор (1976); «Голоса из пастушьего детства Таммсааре» (Hääled Tammsaare lapsepõlvest), муж. хор, пастушьи колокольчики и фонограмма, сл. нар. (1977); «Песни древнего моря» (Muistse mere hääled), муж. хор, сл. нар. (1979); «Эстонские баллады» (Eesti ballaadid), кантата-балет, сл. Л. Тормис и У. Тедре (пост. 1980, Таллин); «Песенный мост» (Laulusild), смеш. хор, сл. из «Калевалы» (1981); «Боже, защити нас от войны!» (Kaitse, Jumal, sõja eest!), муж. хор и тамтам, сл. из собрания фин. баллад «Кантелетар» (1984); «Семнадцатая песнь „Калевалы"» (Kalevala seitsmeteistkümnes runo), чтец, муж. хор и 11 нар. инстр. (1985); «Епископ и язычник» (Piispa ja pakana), 2 к.-тен., тен. и муж. хор, по житию св. Генриха (XIII в.), на лат. и фин. яз. (1992); «Финно-угорские пейзажи» (Suomalais-Ugrilaisia maisemia), 15 песен для 4 выс. гол. на 15 финно-угорских яз. (1995).

Др. произв.: «Лебединый полет» (Luigelend), опера в 7 сценах, либр. Э. Ветемаа по О. Тоомингу и К. Ирду (пост. 1966,

Тарту); оперетта; муз. к спект. и фильмам; пьесы для гол. или неск. гол. с фп. или a cappella, в т. ч. «Послание Куллерво» (Kullervo's Message), 4 муж. гол., сл. из «Калевалы» в англ. пер. (1994); орк. и др. инстр. пьесы; муз. для детей.

Лит.: И. Бобыкина. Вельо Тормис. Очерк жизни и творчества (М., 1989); M. S. Daitz. Ancient Song Recovered: the Life and Music of Veljo Tormis (Hillsdale, NY, 2004).

Тортелье (Tortelier), Поль (21.3.1914, Париж, — 18.12.1990, Вилларсё). Французский виолончелист. Окончил Парижскую консерваторию. В 1935—37 играл в СО Монте-Карло, в 1937—39 — в *Бостонском СО п/у Кусевицкого*. Международная карьера Т.-солиста началась в 1947, когда он выступил на лондонском фестивале музыки *Штрауса*, исполнив соло в его «Дон Кихоте» п/у *Бичема*. Прославился главным образом как интерпретатор сольных сюит Баха и романтической музыки. Играл в экспрессивной манере, сильным, насыщенным тоном; для искусства Т. показательны записи «Дон Кихота» (п/у Бичема и *Кемпе*), где тонкая передача психологических нюансов сочетается с ярким ораторским пафосом. Преподавал в Парижской консерватории (1957—69; здесь у Т. училась *Де Пре*), Эссенской ВМШ (1972—75), консерваториях Ниццы (1978—80) и Пекина (с 1980). Выступал также как дирижер. Сочинил 2 виолончельных концерта и ряд других произведений.

Ансамблевыми партнерами Т. были его дочь, пианистка Мария де ла Пау (Pau, p. 1950, названа в честь *Касальса*), и сын, скрипач Ян Паскаль Т. (p. 19.4.1947, Париж), снискавший международную известность как дирижер (работает преимущественно в Великобритании, в 1991—2003 возглавлял ФО Би-Би-Си [Манчестер]; в отличие от отца специализируется прежде всего на французской музыке).

Тосканини (Toscanini), Артуро (25.3.1867, Парма, — 16.1.1957, Нью-Йорк). Итальянский дирижер. В 1885 окончил Пармскую консерваторию по классу виолончели. Дирижерский дебют Т. состоялся в 1886 в Рио-де-Жанейро, где он находился в составе итальянской гастрольной труппы (заменив штатного дирижера, провел «Аиду»). Благодаря феноменальным слуху и памяти, сильной воле, способности жестко контролировать все детали исполнения и неприятию всякой рутины быстро приобрел высокий профессиональный авторитет. До 1894 дирижировал в различных оперных театрах Италии, в т. ч. в миланском театре Даль Верме, где провел премьеру «Паяцев» (1892), затем возглавил туринский Театро Реджо (Королевский театр). Свою деятельность в этом театре начал итальянской премьерой «Заката богов», а в 1896 осуществил там же премьеру «Богемы». Тогда же дебютировал в Турине как симфонический дирижер. В 1898 стал художественным руководителем миланского театра *Ла Скала*, где начало его работы также ознаменовалось постановкой оперы Вагнера, на этот раз «Майстерзингеров». В период руководства Т. (1898—1903, 1906—08) репертуар театра расширился, спектакли достигли небывало высокого музыкального уровня. Между 1903 и 1906 Т. работал преимущественно в Южной Америке. В 1908 Т. и директор Ла Скала Джулио Гатти-Казацца (Gatti-Casazza, 1869—1940) были приглашены в Нью-Йорк, чтобы возглавить театр *Метрополитен-опера*. Т. дирижировал в Метрополитен-опера до 1915; в 1910 он провел здесь премьеру «Девушки с Запада» *Пуччини*. Между 1921 и 1929 деятельность Т. была связана главным образом с театром Ла Скала; [illegible] ним из важнейших событий этого периода стала премьера *«Турандот»* п/у Т. (1926). Вместе с оркестром театра Т. гастролировал в Европе и Северной Америке. С 1931, будучи противником фашизма, Т. перестал выступать в Италии. Его успешная работа в *Байройте* (1930—31), а затем в Вене и Зальцбурге была прервана по вине нацистов. В 1935—39 Т. неоднократно с огромным успехом дирижировал в Лондоне СО *Би-Би-Си*. В 1936 п/у Т. в Тель-Авиве состоялся первый концерт Палестинского СО, основанного *Губерманом*. В [illegible] концертами п/у Т. открылся первый *Люцернский фестиваль*. В США Т. пользовался популярностью, беспрецедентной для исполнителя серьезной музыки. В 1928—36 он руководил *Нью-Йоркским ФО*, а в 1937 возглавил созданный специально для него СО Нац. радиокорпорации (NBC Symphony Orchestra). С этим оркестром [illegible] ществил большинство своих записей. После 2-й мировой войны возобновил выступления в Европе, в т. ч. в Италии, где его чествовали как национального героя. В 1952 провел в Лондоне брамсовский цикл с оркестром *Филармония*. Последний концерт Т. (с оркестром NBC) состоялся в апреле 1954.

В огромном репертуаре Т. существовали заметные пробелы: оперы Беллини и Доницетти, Брукнер, Малер. Из композиторов моложе себя он исполнял *Руссела, Вареза, Фалью, Респиги, Пиццетти*, раннего *Стравинского, Прокофьева, Гершвина, Шостаковича* (в частности, дирижировал американской премьерой *«Ленинградской симфонии»*), *Барбера*, однако не интересовался *Веберном, Хиндемитом, Бартоком*. Стравинским «неоклассицистического» периода, *Новой венской школой, Хиндемитом*. Из индивидуальности Т. были особенно близки Бетховен, Брукнер, Верди и Пуччини; он был также выдающимся интерпретатором Моцарта, Берлиоза, Мендельсона, Брамса, Дворжака, Чайковского, *Дебюсси, Штрауса, Онеггера*. Фанатик ансамблевой дисциплины и верный композиторскому замыслу, обладал бурным, взрывным темпераментом, который проявился в его склонности к ускоренным темпам и подчеркнутым, иногда почти чрезмерно резким акцентам. О легендарной способности Т. поддерживать высочайший драматический тонус исполнения, не жертвуя совершенством отделки деталей, свидетельствуют его многочисленные записи, значительная часть которых постоянно переиздается. Самые знаменитые работы Т. — в т. ч. «Волшебная флейта» (в записи со спектакля *Зальцбургского фестиваля*, 1937), «Фиделио», симфонии и «Торжественная месса» Бетховена, увертюры Россини и Вебера, «Ромео и Джульетта» Берлиоза, «Сон в летнюю ночь» Мендельсона, «Майстерзингеры» (Зальцбург, 1937), оркестровая музыка Вагнера, оперы Верди (прежде всего «Отелло», «Фальстаф» и «Бал-маскарад», Нью-Йорк, 1947, [illegible] 1954) и его же Реквием, симфонии и «Немецкий реквием» Брамса, «Картинки с выставки» Мусоргского—Равеля, «Манфред», сюита из «Щелкунчика» и 6-я симфония Чайковского, симфония «Из Нового Света» [illegible]

...са. «Богема», «Море» Дебюсси, симфонические по... Штрауса и Респиги — сохраняют статус образцо... исторических документов даже несмотря на невы... качество звука и на конкуренцию со стороны за... более молодых дирижеров, многие из которых в ... или иной степени находились под влиянием Т.

...ит.: G. Valdengo. Ho cantato con Toscanini (Como, 1962, рус. ...: Дж. Вальденго. Я пел с Тосканини, 2/Л., 1989); Исполни... искусство зарубежных стран, 6. Артуро Тосканини ... 1971); Л. Тарасов, сост. Искусство А. Тосканини (Л., 1974); ...owitz. Understanding Toscanini (New York, 1987); H. Sachs. ...ections on Toscanini (New York, 1991); H. Sachs. Toscanini ... York, 2002); H. Sachs, ed. The Letters of Arturo Toscanini ... York, 2003).

...утониум (trautonium). Одноголосный бесклавишный *...тромузыкальный инструмент*, сконструирован не... изобретателем Фридрихом Траутвайном (Tra... n, 1888—1956), впервые продемонстрирован в 1930 ...ерлине. В основе конструкции Т. — металлический ..., присоединенный к колебательному контуру; по... бруса натянут провод. Прижимая пальцем провод к ...у, исполнитель замыкает электрическую цепь, и ...бания поступают через усилитель на динамик. Вы... звука зависит от места прижатия. Т. имеет диапазон ...октавы (производились Т. высокого, среднего и низ... регистров), тембр регулируется с помощью кно..., управляющих специальными фильтрами, гром... — с помощью педали. В 1930-х для Т. писали, в ча... сти, *Хиндемит* (Концертштюк для Т. и струнных ...31] и др.), Харальд Генцмер (Genzmer, 1909—2007), ... и *Штраус*, в чьей «Праздничной музыке» (к 2600-ле... японского императорского дома, 1940) Т. имитиру... звучание гонгов и колоколов. Ученик Траутвайна и ...демита, композитор и инженер Оскар Сала (Sala, ...0—2002) усовершенствовал Т., добавив, в частности, ...раторы унтертонов. После войны для «микстур-Т.» ... сочиняли *Орф, Дессау*, Генцмер, *Хенце* и др.; сам ... публично играл на Т. и использовал его в своей му... к фильмам и рекламным роликам.

...тье направление (третье течение, third stream). Этот ...ин, введенный в конце 1950-х *Шуллером*, обозначает ...енденцию к взаимному сближению западной акаде... ческой музыки и *джаза* (а при более широком толко... ии термина — также другой музыки «неакадемиче... го» происхождения). В своих позднейших выступле... х Шуллер особо подчеркивает, что Т. н. — это не ...сто джаз, помещенный в академический антураж, ... академическая музыка с джазовым «акцентом», а ...анический синтез западной композиторской и джа... ой традиций, отражающий их современное состоя... : в рамках Т. н. джазовый *суинг* и импровизация со... ...ются с развитым контрапунктом и со сложным дис... антным гармоническим языком. Т. н. предвосхища... я у *Стравинского* (*Рэгтайм* для 11 инструментов, ...-Rag-Music, *«Черный концерт»*), *Гершвина, Мийо* (*Сотворение мира»* и др.). Согласно Шуллеру, в духе Т. н. последовательно работал *Барток*, интегрируя эле... ты венгерской народной музыки в контекст собст... ного языка, отмеченного влиянием *Дебюсси* и *Штрауса*. Классический образец Т. н. — Концерт для джаз-бэнда и симфонического оркестра *Либермана* (сюда же — Концерт для симфонического и эстрадного оркестров *Губайдулиной*). К Т. н. тяготели некоторые выдающиеся джазовые музыканты, в т. ч. Дюк *Эллингтон* с его масштабными «сюитами», Дэйв *Брубек*, Майлз *Дэвис*, Чарлз *Мингус*, *Модерн-джаз-квартет*.

Лит.: G. Schuller. Musings: the Musical Worlds of Gunther Schuller (New York and Oxford, 1986).

«Треуголка» («Треугольная шляпа», El sombrero de tres picos). Одноактный балет *Фальи* в 2 частях по одноименной, популярной в странах испанского языка повести Педро де Аларкона (Alarcón, 1833—1891) о незадачливом коррехидоре (градоначальнике; треуголка — символ его власти), пытавшемся соблазнить очаровательную жену мельника и в итоге выставленном на всеобщее посмешище. Предшественница «Т.» — одноактная пантомима в 2 картинах «Коррехидор и мельничиха» (El Corregidor y la molinera) на либретто Грегорио Мартинеса Сьерры (Martínez Sierra, 1881—1947) и Марии Лехарраги (Lejárraga, 1874—1974), инструментованная для камерного оркестра и поставленная в Мадриде 7 апреля 1917 (Мадридский ФО, дирижер *Турина*, режиссер Мартинес Сьерра). *Дягилев*, присутствовавший на премьере, заказал Фалье новую версию этого произведения в виде балета для своей труппы; Фалья переинструментовал партитуру для большого оркестра, сохранил бóльшую часть музыки 1-й картины и в основном заново написал музыку 2-й. «Т.» состоит из 8 номеров продолжительностью ок. 35 минут; в двух номерах (вступлении и танце мельника) участвует меццо-сопрано, партия которого стилизована в манере андалусийского «глубокого» (т. е. грудного) пения — канте хондо. Фольклорный прототип финального общего танца — арагонская хота (тот же, что и в финале *«Испанской рапсодии»* Равеля). Первое концертное исполнение отрывков из «Т.» состоялось 17 июня 1919 в Мадриде (Мадридский ФО, дирижер Бартоломе Перес Касас [Pérez Casas]), сценическая премьера балета — 22 июля 1919, Лондон, театр Альгамбра, *Русские балеты* Дягилева, дирижер *Ансерме*, хореография Леонида Мясина, декорации и костюмы Пабло Пикассо, с участием Мясина и Тамары Карсавиной в качестве солистов.

«Три маленькие литургии Божественного присутствия» (Trois petites liturgies de la Présence Divine). Произведение *Мессиана* для женского хора (18 голосов, поющих почти все время в унисон), фп., *волн Мартено*, струнных (4 первые скрипки, 4 вторые скрипки, 3 альта, 3 виолончели, 2 контрабаса) и ударных (челеста, вибрафон, маракас, китайская тарелка, тамтам). В названиях частей цикла использованы жанровые обозначения средневековой литургической музыки: 1. «Антифон внутреннего разговора» (Antienne de la Conversation intérieure); 2. «Секвенция Слова, божественный кантик» (Séquence du Verbe, Cantique divin); 3. «Псалмодия вездесущности через Любовь» (Psalmodie de l'Ubiquité par Amour). Продолжительность частей — 10, 7 и 17 минут. В текстах (авторства самого Мессиана, на французском языке) цитируются Библия, труды св. Фомы Аквинского и других богосло-

вов, стихи П. Элюара, научные работы по медицине, геологии, ботанике и др. Три литургии посвящены трем видам Присутствия: присутствию Бога в нас, присутствию Бога в Себе Самом и присутствию Бога во всем сущем. Произведение создавалось с 15 ноября 1943 до 15 марта 1944. Первое исполнение — 21 апреля 1945. Париж, хор Ивонн Гуверне (Gouverné), оркестр Концертного общества Парижской консерватории, дирижер *Дезормьер;* соло на фп. исполнила *Лорио,* соло на волнах Мартено — Жинетт Мартено (Martenot), сестра изобретателя инструмента. Премьера произведения вызвала широкий общественный резонанс. Эклектизм текстов, подчеркнуто «светская» тембровая атмосфера, возбуждающие ритмы и экстатически-радостное настроение музыки стали поводом для жесткой критики со стороны ревнителей католического благочестия; в защиту Мессиана выступили Пабло Пикассо, Поль Валери, *Кокто,* другие видные деятели культуры.

«Три места в Новой Англии» (Three Places in New England). Оркестровое произведение (сюита) *Айвза.* Другие названия — Первая оркестровая сюита (First Orchestral Set), «Новоанглийская симфония» (New England Symphony). Части сюиты: «Сент-Годенс в Бостонском общественном парке» (The Saint-Gaudens in Boston Common), «Лагерь Патнэма, Риддинг, Коннектикут» (Putnam's Camp, Redding, Connecticut), «Хусатоник у Стокбриджа» (The Housatonic at Stockbridge). По-видимому, отдельные части создавались между 1908 и 1917, позднее перерабатывались. Заглавие 1-й части отсылает к монументу в честь героя Гражданской войны 1861—65 полковника Р. Шоу (Shaw) и его негритянского полка (воздвигнут скульптором О. Сент-Годенсом в 1897 году), заглавие 2-й части — к мемориалу, построенному на месте зимнего лагеря генерала И. Патнэма, героя войны за независимость 1775—83, 3-я часть навеяна видом на реку Хусатоник близ г. Стокбридж, шт. Массачусетс. Крайние части выдержаны в медленных темпах, средняя — в подвижном, но с более медленной серединой. Вторая часть составлена из двух более ранних пьес Айвза для малого оркестра — «Марша провинциального оркестра» (Country Band March, 1905[?]) и увертюры «1776» (1903—04[?]); на первой из этих пьес основаны крайние разделы части, на второй — середина. В основе финала — более ранняя одноименная песня Айвза для голоса с фп. на слова Роберта А. Джонсона (Johnson) (сохранилась и опубликована в редакции 1921[?] года). Во всех частях фигурируют заимствования из популярной американской музыки (песен, гимнов, маршей), видоизмененные и помещенные в контекст вязкой диссонантной фактуры, которая местами, особенно во 2-й части, осложняется совмещением оркестровых групп, играющих в разных темпах. Возникающий в результате «импрессионистский» эффект служит реализации поэтического замысла: передать зыбкое, эфемерное воспоминание о любимых местах. Исходная версия произведения инструментована для большого оркестра. В 1929 Айвз подготовил вариант для малого оркестра, который впервые был публично исполнен 10 января 1931 в Нью-Йорке п/у Н. *Слонимского.* Примерная продолжительность частей — 9, 6 и 4 минуты.

Trionfi («Триумфы», итал.; подзаголовок — trittico rale, «театральный триптих»). Трилогия сценич кантат *Орфа: Carmina burana* (лат. «Бойернские пе светские песнопения в 3 сценах, 1936), Catulli c (лат. «Песни Катулла», сценические игры в 3 а прологом и заключением, 1943) и Trionfo di Afrodit «Триумф Афродиты», сценический концерт в 7 с 1951). Две последние части триптиха, значительно пающие первой по популярности, также тракту «триумфах» плоти. В «Песнях Катулла» использ стихи римского лирика I в. до н. э. Гая Валерия Ка (в кантату вошло несколько хоров a cappella на Катулла, написанных Орфом в 1930—31) и текст сочиненные самим Орфом (по-латыни), в «Три Афродиты» — оригинальные тексты Катулла и греческой поэтессы Сафо, а также Еврипида. «П Катулла» предназначены для тенора (Катулл), со (его неверная возлюбленная Лесбия), хора, 4 фп. реи ударных, «Триумф Афродиты» — для сопрано, ра, 4 других солирующих голосов, хора и оркестр «Песни Катулла» почти идентичны «*Свадебке*» Стр ского по составу исполнителей, то «Триумф Афро сходен с ней по концепции (воссоздание архаич свадебного обряда). Зависимость от Стравинско таточно откровенно проявляется и в музыкальной ке кантат, основанном на диатонике и остинатн мике, но, в отличие от языка «Свадебки», лишенн гатой игры деталей, непредсказуемых сдвигов и о рений и в своем примитивизме порой доходя прямого *китча.* Единственный во всем триптих сительно развернутый эпизод хроматического ма — колоратурные пассажи в предпоследней «Триумфа Афродиты», знаменующие появлени ни любви (здесь использованы стихи из трагедии пида «Ипполит»). Продолжительность «Песен ла» — 35—40, «Триумфа Афродиты» — ок. 50 Премьера «Песен Катулла» состоялась 6 ноября Лейпцигской опере (дирижер Пауль Шмиц [Sch режиссеры Татьяна Гзовская [Gsovsky] и Ханне кен-Гебхард [Niedecken-Gebhard], сценография Эльтена [Elten]), премьера «Триумфа Афроди триптиха в целом) — 14 февраля 1953 на сцене ского театра *Ла Скала* (дирижер и режиссер *Кар* реография Гзовской, сценография Йозефа Фен [Fenneker]).

«Три поэмы Анри Мишо» — см. *«Три стихотворе Мишо».*

«Триптих» (Il trittico). Три одноактные (продолж ностью по 50—55 минут) оперы *Пуччини,* напи для исполнения в один вечер: «Плащ» (Il tabarro ретто Джузеппе Адами (Adami) по пьесе Дидье (Gold); «Сестра Анджелика» (Suor Angelica), ли Джованнино Форцано (Forzano); «Джанни Ск (Gianni Schicchi), либретто его же по «Божест комедии» Данте («Ад», XXX). Действие «Пла мрачной веристской драмы с ревностью и убий происходит в Париже, на барже, пришвартованно рега Сены, ок. 1910. Место и время действия «С Анджелики» — женский монастырь близ Сиены, X

ентре оперы — благородная, страдающая героиня, ерой в момент смерти является небесное видение. Джанни Скикки» эпизод мошенничества, упомянув в «Божественной комедии», развит в комедию с ментом гротеска (место и время действия — Флорен- 1299). Три разножанровые оперы, объединенные в спектакль, решают три главные задачи, ради кото- по мнению Пуччини, существует театр: потрясать, ать и развлекать. Композитор настаивал на испол- ии «Т.» как целостного произведения. Тем не менее ы «Т.» часто ставились по отдельности; «Плащ» и енно «Джанни Скикки» (с неувядаемой арией до- героя Лауретты O mio babbino caro — «О папочка, дорогой») по степени популярности значительно зошли более камерную «Сестру Анджелику», где к же нет ни одной мужской роли.

Плащ» создавался в 1913—16, две другие оперы — в —18. Премьера «Т.» состоялась 14 декабря 1918 на е *Метрополитен-опера* п/у Роберто Моранцони anzoni, 1880—1959), с участием таких знаменито- как сопрано Клаудиа Муцио (Muzio, 1889—1936) орджетта в «Плаще»), сопрано Джералдин Фаррар ar, 1882—1967) (Сестра Анджелика), баритон Джу- е Де Лука (De Luca, 1876—1950) (Джанни Скикки) и рано Флоренс Истон (Easton, 1884—1955) (Лауретта).

ри пьесы в форме груши» (Trois morceaux en forme de). Семь(!) пьес *Сати* для фп. в 4 руки: «Для начала» ière de commencement), «Продолжение того же» ongation du même), пьесы № 1—3, «Еще раз» (En и «Повторение» (Redite). Эта «сюита», продолжи- ностью ок. 13—15 минут, была написана в 1903 в от- на замечание *Дебюсси* о том, что Сати недостаточно ет формой. Частично она основана на ранних ми- орах (так, медленные вступительная и две послед- пьесы выдержаны в характерной манере раннего [ок. 1890], с монотонной ритмикой и архаически- иногда квази-ориентальными интонациями), час- о — на созданных в 1899—1903 песнях для кабаре. ыка пьес проста, скромна и, вопреки заглавию, со- енно не экстравагантна. Первое публичное испол- е — 1916, Париж, *Виньес* и автор. Оркестровку пьес олнил *Дезормьер*.

три стихотворения Анри Мишó» (Trois poèmes d'Henri aux). Произведение *Лютославского* для 20-голос- смешанного хора и оркестра духовых и ударных 3.2. — 2.2.2.0. — 4 батареи ударных, литавры, 2 фп.). и цикла: «Мысли» (Pensées), «Великая битва» (Le combat) и «Отдых в несчастье» (Repos dans le mal-). Автор текстов — выдающийся французский сюр- ист бельгийского происхождения (1899—1984); для ей 1 и 3 взяты его стихи из книги «Плюм» (Plume, л. 1938), для части 2 — из книги «Кем я был» (Qui je опубл. 1927). Созданный в 1963 триптих — второе е *«Венецианских игр»*) произведение Лютославско- ыполненное в технике ограниченной *алеаторики;* ольку партии хора и оркестра в значительной сте- десинхронизированы, каждым из коллективов жен управлять свой дирижер. Первая часть выдер- в медленном, ритмически аморфном движении, отражающем исходную мысль стихотворения: Penser, vivre, mer peu discticte («Мыслить, жить, неясное море»). Медленный финал завершается катарсисом на угасающей ноте (заключительные слова: Dans ta lumière, dans ton ampleur, dans ton horreur // Je m'abandonne [«В твоем свете, в твоей полноте, в твоем ужасе // я отдаюсь»]). Резкий контраст по отношению к крайним частям составляет средняя, написанная на изобилующий экспрессивными неологизмами верлибр, где речь идет о безжалостной схватке двух существ. По сравнению с крайними частями ритмика здесь организована более четко, в оркестре преобладают ударные, нотированное пение вытесняется выкриками, гомоном, glissandi между звуками неопределенной высоты; весь этот почти натуралистический набор приемов иллюстрирует жестокую суть и драматизм происходящего. Каждая часть длится ок. 7 минут. Первое исполнение — 9 мая 1963, *Загребское биеннале*, хор и оркестр Загребского радио и ТВ, дирижеры Славко Златич (Zlatić, 1910—1993) и автор.

«Триумфы» — см. *Trionfi.*

Троянос (Troyanos), Татиана (21.9.1938, Нью-Йорк, — 21.8.1993, там же). Американская певица (меццо-сопрано) с греческими корнями. Училась в нью-йоркской Джульярдской школе. В 1965—75 была солисткой *Гамбургской гос. оперы*, где в 1969 приняла участие в премьере оперы *Пендерецкого* «Дьяволы из Лудена», исполнив центральную роль матери Иоанны. Выступала и в других крупнейших оперных центрах, в т. ч. в *Метрополитен-опера* (с 1976). Обладала насыщенным, превосходно вышколенным голосом широкого диапазона и незаурядным актерским даром; ее обширный репертуар включал партии всевозможных амплуа в операх композиторов разных эпох и стран. Среди лучших ролей Т., увековеченных в записях п/у выдающихся дирижеров, — Керубино, Дорабелла, Кармен, Шарлотта, Октавиан, Композитор, Иокаста (*«Царь Эдип»*), Юдит (*«Замок герцога Синяя Борода»*).

Тубин (Tubin), Эдуард (18.6.1905, Калласте, — 17.11.1982, Стокгольм). Эстонский композитор. В 1924—30 учился в Тартуской ВМШ у ведущего композитора и педагога Хейно Эллера (Eller, 1887—1970). До 1944 работал хоровым и оперным дирижером в Тарту и Таллине, сочинял музыку в традиционных формах, черпая интонационный материал из фольклора (за свою фольклорную ориентацию удостоился одобрительного отзыва *Кодая,* с которым общался в 1938 в Будапеште). Его самые значительные работы этого времени — навеянная старинными эпическими сказаниями 2-я симфония, первый эстонский балет «Домовой» и патриотический «Реквием павшим солдатам». В сентябре 1944, за день до восстановления советской власти в Эстонии, Т. эмигрировал в Швецию, где с 1945 по 1972 работал архивистом королевского дворцового оперного театра Дротнингхольм. В 1956 музыка Т. была разрешена к исполнению в советской Эстонии, с 1961 он неоднократно приезжал на родину; по заказу тартуского театра Ванемуйне подготовил 2-ю редакцию «Домового» и сочинил две оперы

по повестям классика финско-эстонской литературы Айно Каллас. В мире Т. известен прежде всего своими симфониями, достаточно традиционными по инструментовке, языку и форме: это масштабные полотна с подробно разработанными темами и четко выстроенной драматургией, устремленной к заключительной развязке конфликтов. Фольклорный элемент в симфониях Т. завуалирован, лишь в медленной части 5-й симфонии цитируется подлинная народная мелодия (эта симфония — первая из шести, написанных в Швеции, и, возможно, больше других насыщенная драматическими перипетиями, — считается одним из самых содержательных опусов Т. и звучит сравнительно часто).

Для театра: «Домовой» (Kratt), балет в 4 актах, либр. Э. Саарик по нар. сказаниям (1940, пост. 1943, Тарту, 2/1961, там же); «Барбара фон Тизенхузен» (Barbara von Tisenhusen), опера в 3 актах, либр. Я. Кросса по А. Каллас (1968, пост. 1969, там же); «Пастор из Рейги» (Reigi õpetaja), опера в 6 карт., либр. Кросса по Каллас (1971, пост. 1979, там же); муз. к спект.; утраченные и неоконч. произв.

Симфонии: № 1 c (1931—34); № 2 «Легендарная» h (1937); № 3 d (1940—42, 2/1968); № 4 Sinfonia lirica A (1943, 2/1978); № 5 h (1946); № 6 (1952—54, 2/1956); № 7 (1956—58); № 8 (1966); № 9 Sinfonia semplice («Простая симфония») (1969); № 10 (1973); № 11 (1977—82, неоконч.).

Др. орк. муз.: 3 сюиты по эст. нар. песням и танцам (1929, 1929—31, 1938); Токката (1937); Симфониетта на эст. нар. темы (1939—40); «Торжественный прелюд» (Prélude solennel, 1940); 1-й концерт для скр. с орк. D (1942); Концертино для фп. с орк. Es (1944—45); 2-й скр. концерт g (1945); Концерт для кб. с орк. (1948); «Музыка для струнных» (1963); Концерт для балалайки с орк. (1964); оркестровки собств. произв.

Для 1—5 инстр. (осн. произв.): 6 прелюдий, фп. (1927—35); 1-я соната для фп. (1928); Фп. квинтет cis (1930); 1-я соната для скр. и фп. (1936, 2/1969); «Грустный вальс» (Kurb valss), фп. (1937); «Размышление», скр. и фп. (1938); Баллада, скр. и фп. (1939); Сонатина d, фп. (1943); Сюита по эст. нар. танцам, скр. и фп. (1943); Баллада на тему Марта Саара, фп. (1945); Вариации на эст. нар. песню, фп. (1945, 2/1981); Элегия, стр. квартет (1946); 2-я соната для скр. и фп. (1949, 2/1976); 2-я соната для фп. «Северное сияние» (1950); Соната для альт-сакс. и фп. (1951); Сюита по эст. пастушьим напевам, фп. (1959); Соната для скр. соло (1962); Соната для альта и фп. (1965); 7 прелюдий, фп. (1976); Соната для фл. и фп. (1979); Стр. квартет на эст. темы (1979).

Вок. муз. (осн. произв.): «Реквием павшим солдатам» (Reekviem langenud sõduritele), м.-сопр., муж. хор, труба, орг. и уд., сл. Х. Виснапуу и М. Ундер (1950, 2/1979); Ave Maria, хор и орг. (1952); кантаты, хоры, песни для гол. с фп.

«Турангалила-симфония» (Turangalîla-Symphonie). Симфония *Мессиана* для большого оркестра с солирующими фп. и *волнами Мартено*, продолжительностью 75—80 минут. Самое значительное из трех произведений, созданных Мессианом во 2-й половине 1940-х под впечатлением от легенды о Тристане и Изольде. Название симфонии в приблизительном переводе с санскрита означает «песнь любви»; с учетом многозначности санскритских слов оно, согласно Мессиану, может переводиться также как «гимн радости, времени, движению, ритму, жизни и смерти». Части симфонии: 1. Интродукция; 2. «Песнь любви-1» (Chant d'amour 1); 3. «Турангалила-1»; 4. «Песнь любви-2»; 5. «Кровавая радость звезд» (Joie du sang des étoiles); 6. «Сад любовного сна» (Jardin du sommeil d'amour); 7. «Турангалила-2»; 8. «Развитие любви» (Développement de l'amour); 9. «Турангалила-3»; 10. Финал. В «Т.-с.» выделяется несколько сквозных тем; три из них обозначены самим Мессианом как «тема статуи» («устрашающие» терции тромбонов, пример 1), «тема цветка» (арабески двух кларнетов, пример 2), «тема любви», принимающая разные формы, но всякий раз порученная скрипкам в унисон с волнами Мартено (важнейший вариант см. в примере 3). Для при

1



2



3



музыке экзотического колорита используется р
ренная группа ударных, прежде всего металло
имитирующих звучание индонезийского гамел
пользуются также индийские ритмические фигу
ла. Как обычно у Мессиана, партитура изобилует
жаниями птичьему пению, часть которых сосре
на в виртуозных каденциях фп.; последнее также
вует в «гамелане». Сравнительно короткая Инт
ция вводит в атмосферу симфонии; здесь экспон
ся «тема статуи» и «тема цветка». Обе «Песни лю
«Развитие любви» масштабны, разбиты на не
контрастных эпизодов и включают «тему любв
три «Турангалилы» относительно сжаты и не со

помянутых сквозных тем (лишь в «Турангалиле-2» звучит «тема статуи»); экзотический элемент выражен в них сильнее, чем в остальных частях. Части 5-я и 6-я, «Кровавая радость звезд» (род возбужденного, неистового танца с квази-джазовым *суингом*) и «Сад любовного сна» (картина ничем не нарушаемого покоя, основанная на «теме любви» в контрапункте с птичьими руладами у фп.), аналогичны скерцо и адажио в структуре целого. В этих частях характерные мессиановские *лады ограниченной транспозиции* отходят на задний план, уступая место ясному мажору (соответственно Des-dur и Fis-dur). В Финале, также выдержанном в Fis-dur, господствует та же танцевальная стихия, что и в 5-й части. Перед самым концом на предельном fortissimo торжественно звучит «тема любви» (прототипы этого приема — финалы Фортепианного концерта Грига, 1-го концерта Чайковского, 2-го концерта *Рахманинова*); в контексте «Т.-с.» подобная концовка выглядит скорее тривиальной, на грани *китча*.

«Т.-с.» создавалась по заказу Фонда *Кусевицкого* с 7 июля 1946 до 29 ноября 1948. Премьера — 2 декабря 1949, Бостон, *Бостонский СО,* дирижер *Бернстайн,* солистки *Лорио* и Жинетт Мартено (Martenot, сестра изобретателя инструмента).

Лит.: K. Schweizer. Olivier Messiaen: Turangalîla-Symphonie (München, 1982).

«Турандот» (Turandot). Опера *Пуччини* в 3 актах (5 картинах), либретто Джузеппе Адами (Adami, 1878—1946) и Ренато Симони (Simoni, 1875—1952) по одноименной пьесе венецианского драматурга XVIII в. Карло Гоцци, впервые поставленной в 1762 и позднее (1801) переложенной на немецкий Фридрихом Шиллером. В версии Шиллера капризная и жестокосердная китайская принцесса, обрекающая на смерть всех претендентов на ее руку, превращена в романтическую героиню, в чьем сердце гордость и долг (она вменила себе в обязанность ненавидеть и избегать мужчин — хозяев этого мира, виновников женских страданий) борются с внезапно вспыхнувшей любовью к очередному претенденту — чужеземцу, имени которого она не знает. Пуччини и его либреттисты следуют шиллеровской трактовке образа Турандот. В опере фигурирует еще одна значительная женская роль — невольница Лю, сопровождающая изгнанного в Китай татарского царя Тимура и влюбленная в его сына Калафа (он и есть тот самый чужестранец). Турандот требует от Лю раскрыть его инкогнито, но та, не желая предавать принца, кончает с собой; потрясенная Турандот впервые осознает силу любви. У Гоцци (в меньшей степени у Шиллера) драматическому действию противопоставлены сцены с участием традиционных персонажей итальянской комедии масок (commedia dell'arte); в опере комики-итальянцы заменены троицей комических китайцев — царедворцев по имени Пинг, Панг и Понг. В музыке «Т.» подчеркнуто китайское начало: Пуччини прямо цитирует несколько китайских мелодий, в оркестре заметную роль играют металлофоны, имитирующие звучание гонгов. Популярнейшие номера оперы — ария Лю из 1-го акта Signore, ascolta, ария Турандот из 2-го акта In questa reggia, сцена смерти Лю из 3-го акта и особенно предшествующая ей ария Калафа Nessun dorma: коронный номер драматических теноров (tenori di forza) с блестящим верхним «си». Партия Турандот предназначена для большого драматического, партия Лю — для более мягкого лирического сопрано.

Пуччини приступил к сочинению музыки в начале 1921 и к октябрю 1924 довел работу до середины 3-го акта. Эпизод смерти Лю и следующий за ним переход к дуэту Турандот и Калафа (за которым должна была последовать 2-я, заключительная картина 3-го акта) оказались последними страницами, созданными Пуччини: 10 октября ему диагностировали рак гортани, вскоре он выехал на лечение в Брюссель, где умер 29 ноября. Задача завершить «Т.» на основе оставленных Пуччини набросков выпала на долю Франко Альфано (Alfano, 1875—1954) — автора веристской оперы «Воскресение» (Risurrezione, по Л. Толстому, 1904, Турин) и оперы на экзотический сюжет «Легенда о Шакунтале» (La leggenda di Sakuntala, 1921, Болонья). Премьера «Т.» п/у *Тосканини* состоялась 25 апреля 1926 на сцене *Ла Скала;* в ролях Турандот, Лю и Калафа выступили, соответственно, Роза Раиза (Raisa, собств. Раиса Бурхштейн [Burchstein], 1893—1963), Мария Дзамбони (1895—1976) и Мигель Флета (Fleta, 1897—1938). Тосканини прервал премьеру в том месте, где завершилась рукопись Пуччини. В следующих спектаклях концовка Альфано исполнялась в сокращенном виде; ее полный вариант впервые прозвучал только в 1982. Свой вариант финала предложил *Берио* (2001, 1-е исполнение 2002, Лос-Анджелес, затем Амстердам и Зальцбург, дирижер *Гергиев*); если у Альфано опера заканчивается помпезным мажорным апофеозом, то у Берио — оплакиванием Лю.

На той же пьесе Гоцци основана одноименная опера *Бузони* в 2 актах продолжительностью ок. 75 минут (1917). В своем либретто (на немецком языке) Бузони более точно следует Гоцци. Ориентальные мотивы у Бузони стилизованы не столько в квази-китайском, сколько в условном турецко-персидском духе (стоит заметить — хотя это, возможно, не имело для Бузони существенного значения, — что первоисточником сюжета является сказание персидского поэта XII в. Низами, а имя героини происходит от персидского слова, означающего «дочь Турана», т. е. «турчанка»). Премьера — 11 мая 1917, Цюрих (в один вечер с созданной в 1916 одноактной оперой Бузони «Арлекин, или Окна» [Arlecchino, oder Die Fenster], также восходящей к традициям commedia dell'arte).

Турина (Turina), Хоакин (9.12.1882, Севилья, — 14.1.1949, Мадрид). Испанский композитор. Учился в Севилье, Мадриде и в парижском учебном заведении Schola cantorum, в т. ч. у д'*Энди*. В Париже сблизился с *Фальей*, вместе с которым в 1914 вернулся в Испанию. До конца жизни работал в Мадриде. Выступал как пианист и дирижер. Считается четвертым — после *Альбениса, Гранадоса* и Фальи — классиком новой испанской музыки. В отличие от своих более именитых предшественников систематически работал в крупных формах непрограммной инструментальной музыки; его перу принадлежат трехчастная «Севильская симфония» и ряд камерно-инструментальных ансамблей, отмеченных явным влия-

нием Франка (учеником которого был д'Энди). Вместе с тем бóльшая часть музыки Т. наделена привычными атрибутами национального испанского стиля: она основана главным образом на народных (преимущественно андалусийских) мелодиях и характерных танцевальных ритмических фигурах, темпераментна, элегантна, местами сентиментальна, часто ассоциируется с испанскими пейзажами и другими реалиями испанской жизни (боем быков и т. п.) и изобилует подражаниями гитарным наигрышам.

Осн. произв. для орк.: «Процессия в честь [Богоматери Божьей] Росы» (La procesión del Rocío), симф. поэма (1913); «Евангелие» (Evangelio), симф. поэма (1915); «Фантастические танцы» (Danzas fantásticas, 1920); «Севильская симфония» (Sinfonía sevillana, 1920); «Ритмы» (Ritmos), хореогр. фантазия (1928); «Симфоническая рапсодия» (Rapsodia sinfónica), фп. и стр. орк. (1931); «Фантазия на 5 нотах» (Fantasia sobre 5 notas, 1934).

Осн произв. для инстр. анс.: Фп. квинтет (1907); Стр. квартет «Гитарный» (De la guitarra, 1911); «Андалусийская сцена» (Escena andaluza), фп., альт, стр. квартет (1912); «Молитва тореро» (La oración del torero), лютневый или стр. квартет или стр. орк. (1925); 1-е фп. трио (1926); «Воспоминания о старой Испании» (Recuerdos de la antigua España), лютневый квартет (1929); 1-я соната для скр. и фп. (1929); Фп. квартет (1931); 2-е фп. трио (1933); 2-я соната для скр. и фп. (ок. 1935); Серенада для стр. квартета (ок. 1935); «Круг» (Circulo), фантазия для фп. трио (1942).

Др. произв.: 6 опер и сарсуэл: муз. к театр. постановкам и фильмам; многочисл. произв. для фп., в т. ч. сюита «Севилья» (Sevilla, 1909), сб. «Сказки Испании» (Cuentos de España, 1918) и «Сады Андалусии» (Jardines de Andalucía, 1924), «Цыганские танцы» (Danzas gitanas), 2 сб. (1930, 1934), Соната-фантазия (1930), сб. «Женщины Севильи» (Mujeres de Sevilla, 1935); произв. для гит.; вок. произв., в т. ч. «Поэма в форме песен» (Poema en forma de canciones) для гол. с фп. (1923) и «Песня Севильи» (Canto a Sevilla) для гол. с орк. (1927).

«1905 год». Одиннадцатая симфония *Шостаковича* соч. 103 g-moll (1957), первая из двух его программных симфоний, посвященных русским революциям (ср. *«1917 год»*), в 4 частях: 1. «Дворцовая площадь», Adagio; 2. «Девятое января», Allegro; 3. «Вечная память», Adagio; 4. «Набат», Allegro non troppo. Тематизм симфонии почти целиком основан на популярных, частично анонимных песнях протеста и борьбы конца XIX — начала XX в. («Слушай!», «Вы жертвою пали в борьбе роковой», «Смело, товарищи, в ногу», «Здравствуй, свободы вольное слово», «Беснуйтесь, тираны», «Варшавянка» и др.); использована также «пролетарская» песня из оперетты *Свиридова* «Огоньки». Часть музыкального материала Шостакович почерпнул из своего цикла 10 хоровых поэм соч. 88 на слова революционных поэтов (1951). Мелодии песен не столько подвергаются развитию согласно привычным нормам симфонического жанра, сколько сочетаются и чередуются в соответствии с движением подразумеваемого сюжета; единственный эпизод симфонии, выписанный в более или менее сложной симфонической форме, — фугато, которым начинается эпизод столкновения толпы с войсками из 2-й части. Продолжительность симфонии — ок. 60 минут. Первое исполнение — 30 октября 1957, Москва, Гос. симфонический оркестр СССР, дирижер Натан Рахлин (1[illegible] 1979). За 11-ю симфонию Шостаковичу в 1958 была [illegible] суждена высшая советская награда — Ленинская [illegible] *мия.*

«1917 год». Двенадцатая симфония *Шостаковича* со[illegible] d-moll (1961), памяти Ленина. Последовательность [illegible] тей симфонии отражает видение событий 1917 год[illegible] вердившееся в официальной советской историч[illegible] литературе: 1. «Революционный Петроград [весны — [illegible] та 1917 года]» (Moderato—Allegro); 2. «Разлив» (Ad[illegible] 3. «Аврора» (Allegro); «Заря человечества» (Allegre[illegible] legretto—Moderato). Продолжительность симфон[illegible] ок. 45 минут. Первые исполнения симфонии, пр[illegible] ченные к открытию XXII съезда КПСС, состо[illegible] 1 октября 1961 в Куйбышеве, ныне Самара (СО К[illegible] шевской филармонии, дирижер Абрам Стасевич [1[illegible] 1971]) и в Ленинграде (СО Ленинградской фил[illegible] нии, дирижер *Мравинский*).

Тэйт (Тейт, Tate), Джеффри (Филип) (р. 28.4.1943, [illegible] сбери). Английский дирижер. Учился в Кембри[illegible] лучил медицинское образование. В 1970—71 зан[illegible] в Лондонском оперном центре. В 1970-х работал к[illegible] петитором, хормейстером, ассистентом дирижер[illegible] *вент-Гарден, Байройте*, Кёльнской опере, Зальц[illegible] *Парижской опере, Метрополитен-опера*, сотрудн[illegible] *Шолти, Караяном, Булезом, Ливайном.* Профессио[illegible] ный дирижерский дебют Т. состоялся в 1978 («Ка[illegible] в Гётеборге), 2 года спустя он с большим успехом п[illegible] *«Лулу»* в Метрополитен-опера, с 1982 регулярно [illegible] жирует в Ковент-Гарден, выступает в других м[illegible] оперных центрах. С 2005 — музыкальный руково[illegible] театра Сан-Карло (Неаполь). Известен и как сим[illegible] ческий дирижер; в 1985—2001 возглавлял *Англ[illegible] камерный оркестр*, в 1991—95 — Роттердамский [illegible] 1987—98 был главным приглашенным дирижером [illegible] оркестра Франции, работает с оркестрами Велик[illegible] тании, США, Италии и других стран. В 2007 на[illegible] главным дирижером Гамбургского ФО. Стильный, [illegible] жанный и надежный интерпретатор, исполняет [illegible] точно обширный репертуар, предпочитая авст[illegible] мецкую музыку от Моцарта и Гайдна до *Штрауса*[illegible] *га* и, как правило, дистанцируясь от творчества ис[illegible] сионистов, русских и восточноевропейских класс[illegible] представителей *авангарда*. Среди его самых усп[illegible] работ 1990—2000-х — постановки «Кольца нибел[illegible] парижском театре Шатле, Австралии, Кёльне. Из-[illegible] валидности дирижирует сидя.

Тэйтум (Tatum), Арт (собств. Артур) (13.10.1909, Т[illegible] Огайо, — 4.11.1956, Лос-Анджелес). Американский [illegible] зовый пианист. С детства был почти слеп, учился [illegible] по слуху. С 1926 играл в ночных клубах и на ради[illegible] лидо и Кливленде, в 1932 обосновался в Нью-Йор[illegible] в 1933 осуществил первые из своих многочисл[illegible] сольных записей. Выступал с джаз-бэндами и (с 19[illegible] главе собственного трио (с электрогитарой и басо[illegible] чаще всего — как солист в ночных клубах. За[illegible] большой профессиональный авторитет (о нем [illegible] отзывались и такие виртуозы, как *Рахманинов* и [illegible]

..., но до начала 1950-х не пользовался особой популярностью среди широкой публики. Между тем уже ...ние записи Т. свидетельствуют о том, что в отношении технической беглости, легкости туше и богатства ...намических оттенков он не имел себе равных среди ...зовых пианистов. Для игры Т. особенно характерны ...емительные пассажи широкого диапазона; импровизируя, Т. не слишком отклонялся от исходной мело..., но постоянно менял, многообразно «расцвечивал» ...гармоническую основу, часто пользуясь аккордами ...бычной для джаза структуры. Своей виртуозностью ...рмонической смелостью молодой Т. предвосхитил ...свет стиля *боп*, наступивший в 1940-х. Т. совершенствовал свое искусство до конца жизни; подлинную славу ему принесли сольные записи, сделанные в 1953—56.

Лит.: J. Lester. Too Marvelous for Words: the Life and Genius of Tatum (New York, 1994).

...нглвуд (Tanglewood). Поместье близ Ленокса (шт. ...ссачусетс, США), местонахождение учебного заведения Tanglewood Music Center (Тэнглвудский музыкальный центр, основан в 1940 *Кусевицким*, до 1985 назывался Berkshire Music Center), огромного зала Music Shed (...в. «музыкальный ангар», открыт в 1938) и зала им. ...зы (открыт в 1994). Tanglewood Music Center — летняя академия, где исполнители и композиторы совершенствуются под руководством выдающихся музыкантов из разных стран; его новый кампус (открыт в 1994) назван именем *Бернстайна*. Ежегодный летний Тэнглвудский (до 1985 Беркширский) музыкальный фестиваль проводится с 1937; в программах — концерты камерной, джазовой, народной и современной академической музыки, выступления *Бостонского СО* (его главный дирижер является художественным руководителем фестиваля) и оркестра легкой музыки Boston Pops.

...дор (Tudor), Дэвид (Юджин) (20.1.1926, Филадельфия, — 13.8.1996, Томкинс-Ков, шт. Нью-Йорк). Американский пианист и композитор. Ученик *Вольпе* (композиция). Свою профессиональную карьеру начал как церковный органист. Ок. 1950 сблизился с *Кейджем* и другими музыкантами его круга. С этого же времени до середины 1960-х активно концертировал как пианист, пропагандируя новейшую музыку (с 1954 регулярно выступал также в Европе). Единолично или в ансамбле с другими музыкантами осуществил премьеры ряда произведений Кейджа и его сподвижников, в т. ч. *Фелдмана*, *Брауна*, Крисчена Вулфа (Wolff, p. 1934) и *Янга*, а также *Мадерны*, *Булеза*, *Буссотти*, *Штокхаузена*, *Каге-Кардью* и других авангардистов. Среди исторически значимых опусов, впервые исполненных Т., — алеаторические «Музыка перемен» Кейджа (1951—52) и Klavierstück XI Штокхаузена (1957), а также «беззвучная» пьеса Кейджа «4'33"» (1952). С 1953 Т. сотрудничал с ансамблем современного танца Мерса Каннингема (Cunningham). Преподавал в различных учебных заведениях США и в *Дармштадте*. С середины 1960-х сосредоточился на композиции, работал в области *электронной музыки* и *мультимедиа*.

Тюрек (Tureck), Розалин (14.12.1914, Чикаго, — 17.7.2003, Нью-Йорк). Американская пианистка. Концертировала с детства. Училась в нью-йоркской Джульярдской школе, в т. ч. у Ольги Самаровой (Samaroff, 1882—1948). В 1936 дебютировала с оркестром в Нью-Йорке, исполнив 2-й концерт Брамса, но уже тогда основной специализацией Т. был Бах, чью клавирную музыку она играла в ритмически четкой манере, в высшей степени рельефно артикулируя мелодические линии (эти особенности игры Т. были восприняты *Гулдом*, признававшим, что Т. существенно повлияла на формирование его исполнительского стиля). Европейский дебют Т. состоялся в 1947. С 1956 она выступала и как дирижер, исполняя Баха, в т. ч. с ансамблем Tureck Bach Players. Играла также на клавесине, клавикорде, органе, преподавала и читала лекции в Джульярдской школе и ряде университетов США и других стран. Основала несколько обществ и институтов старинной и современной музыки, редактировала издания клавирной и лютневой музыки Баха. Автор трудов по вопросам исполнения старинной музыки и по музыкальной эстетике. В дискографии Т. почти исчерпывающе представлено клавирное наследие Баха. Чаще других произведений она записывала «Гольдберг-вариации», причем ее записи разных лет (в т. ч. на клавесине) существенно отличаются друг от друга: наиболее известна последняя, 1999 года, выдержанная в чрезвычайно медленных темпах. Определенное место в репертуаре Т. занимала и новая музыка, преимущественно американская.

«Тюремные песни» («Песни тюрьмы», «Песни из тюрьмы», Canti di prigionia). Произведение *Даллапикколы* для хора, 2 фп., 2 арф и ударных на предсмертные тексты знаменитых узников прошлого, в 3 частях: «Молитва Марии Стюарт» (Preghiera di Maria Stuarda), «Заклинание Боэция» (Invocazione di Boezio), «Прощание Джироламо Савонаролы» (Congedo di Girolamo Savonarola), на латинском языке. Примерная продолжительность частей — 12, 5 и 10 минут. Цикл сочинялся в 1938—41 и впервые был полностью исполнен 11 декабря 1941 в Риме п/у Фернандо Превитали (Previtali, 1907—1985). Тематизм всех трех частей основан на мотиве Dies irae, эпизодически используются также две додекафонные серии («Т. п.» — первый опыт Даллапикколы по последовательному применению *додекафонии*). «Т. п.» — первая из трех партитур Даллапикколы, запечатлевших его реакцию на подавление свободы при тоталитаризме (в других частях этого «триптиха» — одноактной опере *«Узник»* [1944—48] и «Песнях освобождения» для хора и оркестра [1951—55] — также звучит мотив Dies irae).

У

«Узник» (Il prigioniero). Одноактная опера *Даллапикколы* (пролог и 4 сцены, ок. 50 минут музыки) на собственное либретто по рассказу французского писателя Огюста Вилье де Лиль-Адана (Villiers de l'Isle-Adam, 1838—1889) «Пытка надеждой» (из сборника «Новые жестокие рассказы», опубл. 1888). Герой рассказа — раввин, осужденный испанской инквизицией. В вечер, предшествующий казни, после прощального «напутствия» Великого инквизитора он обнаруживает в своей камере лазейку, через которую пытается бежать; оказавшись за воротами тюрьмы, он попадает в объятия инквизитора, устроившего узнику эту последнюю пытку — пытку надеждой. Сохранив место и время действия рассказа (Сарагоса, середина XVI в.), Даллапиккола ввел мотив из «Легенды об Уленшпигеле» Шарля де Костера: герой оперы — борец за независимость Фландрии, против тирании Филиппа II. В либретто фигурирует также мать героя (пролог — ее большое соло с рассказом о зловещем сновидении, 1-я сцена — ее диалог с сыном). В пролог и финал введены хоровые интерлюдии на латинские богослужебные тексты; в заключительном хоровом песнопении цитируются *«Тюремные песни»*. Мелодическое письмо, укорененное в итальянской оперной традиции, сочетается в «У.» с не вполне систематическим использованием *додекафонии;* все три 12-тоновые *серии* оперы («серия просьбы», «серия надежды» и «серия свободы») богаты диатоническими последованиями, которые выдвигаются на первый план всякий раз, когда в тексте речь заходит о свободе. Опера создавалась в 1944—48, премьера по радио — 1 декабря 1949, Турин, дирижер *Шерхен,* сценическая премьера — 20 мая 1950, Флоренция (в рамках фестиваля *Флорентийский музыкальный май*), Театро Комунале, дирижер он же.

Уолтон (Walton), сэр Уильям (Тёрнер) (29.3.1902, Олдем, — 8.3.1983, Искья). Английский композитор. Родился в семье профессиональных вокалистов, учился в Оксфорде, систематического музыкального образования не получил. Его струнный квартет, сочиненный в 1919—22 под сильным влиянием *Шёнберга* и *Ба* был исполнен на 1-м фестивале *МОСМ* (1923, З бург) и удостоился похвального отзыва *Берга,* одн вскоре исключил его из своего авторского катало пряженный экспрессионистский язык этого опус соответствовал жизнелюбивой натуре композитора чале 1920-х У. сблизился с известной аристокр ской литературной семьей Ситуэлл (Sitwell) и мым обеспечил себе прочное место среди «сливок» танского интеллектуального сообщества. Его значительной партитурой стал «Фасад» — «раз тельное представление» (entertainment) для чтец струментального секстета на экстравагантные са ческие стихи Эдит Ситуэлл. Моделью для У. пос *«Лунный Пьеро»* Шёнберга (даже по числу частей — «Фасад» совпадает с шёнберговским циклом), но ос умная музыка У., насыщенная элементами, зан ванными из джаза и репертуара кабаре, стилист родственна скорее *«Сказке о солдате»* Стравинск еще большей степени — раннему творчеству пред телей французской *Шестерки.* «Фасад» считает ли не самым оригинальным и смелым произве английской музыки 1920-х. На его основе У. соз оркестровые сюиты и балет, а также ряд более аранжировок; отрывки из «Фасада» исполня обработках других авторов, в т. ч. *Ламберта,* с к У. был дружен. Другие работы У. 1920-х также от влиянием современных парижских мастеров — винского, Равеля, Прокофьева, Онеггера.* Начиная с тового концерта, написанного для *Хиндемита,* в м У. утверждается более серьезный тон, его владени ной формой становится достаточно уверенным, н самым значительным работам У. (в т. ч. библ кантате «Валтасаров пир», принесшей ему ш признание на родине) по большей части присуща торая легковесность — оборотная сторона благо ретенной «французской» элегантности. В 1-й с нии обнаруживается другой источник влияния — фонизм *Сибелиуса:* по примеру популярного в А

ского классика У. демонстрирует склонность к об-ельной разработке лаконичных мотивов на фоне атных фигур или органных пунктов, к суровой тем-ой атмосфере с подчеркиванием низких медных и вр. к внезапным резким контрастам. Прихотливый, ами взвинченный, угрюмый и нервный характер ки (что также ассоциируется со стилем Сибелиуса) словлен обстоятельствами личной жизни У.: в сим-и запечатлены перипетии его бурного романа с не-аристократической дамой. Другими заметными ра-ми У. 1930-х стали марш «Имперская корона» (Crown erial) на коронацию Георга VI (1937) и написанный *Хейфеца* Скрипичный концерт. Эти произведения ее непосредственно связаны с консервативной бри-ской традицией, прежде всего с творчеством *Элгара*.

Середины 1930-х У. делал успешную карьеру в кино. стности, он сочинил музыку к знаменитым шекспи-ским экранизациям Лоренса Оливье — «Генриху V», ету» и «Ричарду III». Во 2-й половине 1940-х поя-сь его главные камерно-инструментальные парти-— Струнный квартет и Соната для скрипки и фп. 1949 У. поселился на острове Искья близ Неаполя. До а жизни он продолжал писать добротную музыку в ервативном стиле, лишенном ярких индивидуаль-черт; вершина стилистической смелости позднего — 12-тоновая тема пассакальи в финале 2-й симфо-. Свою репутацию одного из самых востребованных позиторов Великобритании он подтвердил, сочи-музыку (марш и Te Deum) на коронацию Елизаветы 1953). Заметным успехом на родине У. пользовались его оперы — пышный костюмный спектакль «Троил рессида» («Троил и Хриссида») по одноименному ну в стихах Джеффри Чосера (XIV в.) и одноактный виль «Медведь» по Чехову. Наиболее популярные озможно, самые интересные в художественном от-нии) поздние опусы У. вдохновлены композиторами-современниками, чье творчество У. ценил особенно ко: это Вариации на тему Хиндемита (из его Кон-а для виолончели с оркестром) и «Импровизации кспромт Б. *Бриттена*» (из его раннего Концерта для с оркестром).

еры: «Троил и Крессида» (Troilus and Cressida), в 3 ак-либр. К. Хассалла по Дж. Чосеру (1954, Лондон); «Мед-» (The Bear), одноакт., либр. П. Дена и У. по Чехову 7, *Олдбро*).

леты (одноакт.): «Мудрые девы» (The Wise Virgins), на те-Баха, подобранные Ламбертом (1940, Лондон); «Поиск» Quest, 1943, Лондон).

ор. муз. (осн. произв.): «Валтасаров пир» (Belshazzar's Feast), и орк., сл. О. Ситуэлла по Дан. (1931); «Городу Лондону» Honour of the City of London), с орк., сл. У. Данбара (1937); онационный Te Deum (Coronation Te Deum), солисты, дет. ен. хоры, орг. и орк. (1953); Gloria, с солистами и орк. 1); «Двенадцать» (The Twelve), с орг., сл. У. Х. Одена (1965); a brevis (Короткая месса), с орг. (1966); светские и духов-хоры с орг. и a cappella.

Др. вок. муз.: «Фасад» (Façade), чтец или чтица, фл. (тж. к.), клар. (тж. бас-клар.), сакс., труба, уд. и влч., сл. Э. Си-(1922—29, окончат. ред. 1942, расширенная ред. 1977); бленный аноним» (Anon in Love), 6 песен, тен. и гит., сл. (1959); «Песня к столу лорда-мэра» (A Song for the Lord Mayor's Table), сопр. с фп. или с орк., сл. разных авторов (1962); др. песни.

Орк. муз. (осн. произв.): «Портсмутский мыс» (Portsmouth Point, 1925); «Сиеста» (Siesta, 1926); 1-я сюита из «Фасада» (1926); Концертная симфония (Sinfonia concertante), с фп. (1927); Концерт для альта с орк. (1929); 1-я симфония (1935); 2-я сюита из «Фасада» (1938); Концерт для скр. с орк. (1939); Концерт для влч. с орк. (1956); Партита (1957); 2-я симфония (1960); Вариации на тему Хиндемита (1963); Capriccio burlesco (1968); «Импровизации на экспромт Б. Бриттена» (Improvisations on an Impromptu by Benjamin Britten, 1969); Prologo e Fantasia (1982); сюиты и обр. отрывков из опер, балетов и прикл. муз.

Для 1—4 инстр. (осн. произв.): детские пьесы, фп. в 4 руки (1940); Стр. квартет (1946); Соната для скр. и фп. (1949); 5 багателей, гит. (1971); Пассакалья, влч. (1980).

Муз. к кинофильмам: всего ок. 15, в т. ч. «Как вам это понравится» (As You Like It) П. Циннера (1936), «Первый из немногих» (The First of the Few) Л. Хоуарда (1942), «Генрих V» (Henry V) Л. Оливье (1944), «Гамлет» (Hamlet) его же (1947), «Ричард III» (Richard III) его же (1955), «Битва за Британию» (The Battle of Britain) Г. Гамилтона (1969), «Три сестры» (Three Sisters) Л. Оливье и Дж. Сайчела (1969); **др. прикл. муз.,** в т. ч. фанфары и коронационные марши.

Лит.: N. Tierney. William Walton (London, 1984); S. R. Craggs. William Walton: a Source Book (Aldershot, 1993); H. Burton and M. Murray. William Walton: the Romantic Loner (Oxford, 2002); S. Lloyd. William Walton: Muse of Fire (London, 2002).

Усачевский (Ussachevsky), Владимир (Алексис) (собств. Владимир Кириллович) (3.11.1911, Хайлар, Маньчжурия, — 4.1.1990, Нью-Йорк). Американский композитор русского происхождения. В 1930 переселился в США, учился в Помона-колледже (Клермонт, Калифорния), Истменской школе музыки (Рочестер, шт. Нью-Йорк) и Колумбийском университете (Нью-Йорк), где впоследствии преподавал (среди учеников — Чарлз Вуоринен [Wuorinen, p. 1938]). В 1951 вместе с одним из своих учителей, композитором и колумбийским профессором Отто Люнингом (Luening, 1900—1996), приступил к экспериментам в области *электронной музыки*. В 1959 Люнинг, У. и принстонские профессора *Сешнс* и *Бэббитт* основали Центр электронной музыки Колумбия—Принстон (Columbia—Princeton Electronic Music Center, ныне Центр компьютерной музыки [Computer Music Center]); У. возглавил совет его директоров. Преподавал также в Университете шт. Юта, выступал по всему миру с лекциями об электронной музыке. Сотрудничал с инженером Робертом Мугом (Moog, 1934—2005) в работах по совершенствованию *синтезатора* (в частности, по обогащению его тембровых характеристик). Значительная часть электронной музыки У., как «чистой», так и прикладной (в т. ч. к ряду фильмов), основана на преобразовании записанных на пленку «шумовых» и инструментальных звучаний (характерна композиция «О дереве и меди» [Of Wood and Brass, 1965]). У. писал также светскую хоровую музыку в традициях русской классики и духовные композиции на православные и католические богослужебные тексты; по-видимому, его самая известная работа — достаточно традиционная, но местами не лишенная ритмической и гармонической ост-

роты Missa brevis (Короткая месса) для хора, сопрано соло и медных духовых (1972).

Лит.: O. Luening, V. Ussachevsky, Electronic Music 1952: the First Compositions (New York, 1977); Vladimir: in Celebration of his Seventy-Fifth Birthday (Salt Lake City, 1987).

Уствольская, Галина Ивановна (17.6.1919, Петроград, ныне Санкт-Петербург, — 22.12.2006, там же). Русский композитор. В 1939—47 (с перерывом на годы войны) училась в Ленинградской консерватории у *Шостаковича*, который очень высоко ценил ее талант, признавал ее влияние на свое творчество и процитировал мотив из финала ее Трио (1949, не исполнялось до 1968) в двух своих партитурах — 1-й части 5-го струнного квартета (1952) и 9-й части («Ночь») вокальной Сюиты на слова Микеланджело (1974). В 1948—75 преподавала композицию в музыкальном училище при Ленинградской консерватории, где у нее учился, в частности, *Тищенко*. До конца 1950-х творчество У. оставалось практически неизвестным, если не считать немногих произведений, созданных по советскому «социальному заказу» и впоследствии по большей части исключенных ею из авторского каталога. Между тем еще в конце 1940-х она выработала своеобразный, непростой для восприятия стиль, для которого характерны преобладание размеренного движения одинаковыми длительностями, аскетическая фактура, акцентирование динамических и регистровых контрастов, нестандартные сочетания инструментальных тембров. Основными факторами экспрессии в музыке У. служат подчеркнутая жесткость диссонантных вертикалей (вплоть до многозвучных *кластеров*), ораторский пафос инструментальной артикуляции, гипнотизирующая повторяемость элементарных структур. Понятно, что в эпоху борьбы с т. н. *формализмом* подобная музыка не имела шансов быть исполненной. Со временем стиль У. эволюционировал мало, преимущественно в сторону большей резкости и агрессивности, а также большей экстравагантности в подборе инструментальных составов; последняя особенно ярко проявилась в трех одночастных Композициях 1970-х с заглавиями, заимствованными из католической церковной традиции (но, как отмечала сама У., совершенно не религиозных по духу), и в одночастных симфониях № 2—5. На инструментальную ткань симфоний № 2—4 накладывается декламация отдельных слов из духовных текстов южногерманского монаха, книжника и музыканта Германа Контрактуса (он же Герман Расслабленный или Парализованный, Hermannus Contractus, XI в.), тогда как в 5-й симфонии чтец произносит молитву «Отче наш»; возможно, подзаголовок 5-й симфонии Amen указывает на решение 71-летнего композитора распрощаться с симфоническим жанром. На протяжении нескольких десятилетий У. вела в Санкт-Петербурге уединенную жизнь, почти не общаясь с внешним миром, хотя ее музыка с конца 1980-х часто звучит и записывается на Западе; приверженцы У. в России и за рубежом считают ее творчество образцом духовной независимости и ценят ее музыку за исключительно высокую степень напряженности, концентрированности, истовости высказывания.

Авторский каталог (осн. корпус): Концерт для фп., стр. оставр (1946); 1-я соната для фп. (1947); Трио для клар., скр. (1949); 2-я соната для фп. (1949); Октет для 2 гобоев, 4 скр литавр и фп. (1949—50); 3-я соната для фп. (1952); Сона скрипки и фп. (1952); 12 прелюдий для фп. (1953); 1-я с ния, с 2 дет. гол., сл. Дж. Родари (1955); 4-я соната дл (1957); «Большой дуэт» для влч. и фп. (1959); Дуэт для с фп. (1964); Композиция № 1 Dona nobis pacem, фл.-пикк. и фп. (1970—71); Композиция № 2 Dies irae, 8 кб., уд. (1972—73); Композиция № 3 Benedictus, qui venit, 4 фл., 4 и фп. (1974—75); 2-я симфония «Истинная, вечная Благ 6 фл., 6 гоб., 6 труб, трбн., туба, 2 барабана, фп. и гол., сл. мана Контрактуса (1979); 3-я симфония «Иисусе Мессия, си нас!», 5 гоб., 5 труб, 1 трбн., 3 тубы, 3 барабана, фп., 5 чтец, сл. его же (1983); 4-я симфония «Молитва», труба, тамтам и к.-а., сл. его же (1985—87); 5-я соната для фп. (1 6-я соната для фп. (1988); 5-я симфония Amen, гоб., труба, ба, скр., уд. и чтец, сл. молитвы «Отче наш» (1989—90).

Др. произв., включенные в каталог: «Сон Степана Ра былина для баса с орк., сл. нар. (1948); «Огни в степи», поэма (1958); «Подвиг героя», симф. поэма (1959); Сюит (1959).

Лит.: А. Сохор. Дорогами исканий (О творчестве Г. вольской) // Сов. муз., 1959, 1; А. Гнатенко. Искусство туал. Размышления о феномене Галины Уствольской // академия, 1995, 4—5; В. Суслин. Музыка духовной нез мости: Галина Уствольская // Музыка из бывшего СС 2 (М., 1996); О. Гладкова. Галина Уствольская: музыка важдение (СПб., 1999).

«Уцелевший из Варшавы» («Свидетель из Варш «Оставшийся в живых из Варшавы», A Survivor from saw). Произведение *Шёнберга* для чтеца, унисонного ского хора и оркестра соч. 46 (1947). В уста чтеца партия записана на «нитке», с указанием ритма и о го высотного контура — ср. пример 3 к статье *Речев ние*) Шёнберг вложил текст собственного сочин рассказ узника гетто о том, как евреи перед отпра лагерь смерти спонтанно, «словно сговорившись» пели духовный гимн Шма Исраэль («Слушай, И иль») — «старую молитву, которой они пренебр так много лет, забытое кредо». Партитуре предпо авторское уведомление: «Текст частично основан вестных мне сообщениях». Рассказ ведется по-анг ски, возгласы распоряжающихся «ликвидацией» ф фебеля и офицера цитируются рассказчиком по-н ки, гимн поется хором (в унисон с тромбоном) по-д пеевреиски. Музыкальная ткань организована по принципу *додекафонии* (*серия* fis-g-c-gis-e-dis-h-b-f-a-c содержит иллюстративные эффекты (сигнал «побу составленный из первых 4 звуков серии, бараб дробь и др.). Произведение длится ок. 7 минут (99 тов), кульминационный пункт, с которого начин пение духовного гимна, приходится на такты 79 Создавалось по заказу фонда *Кусевицкого;* парт была оформлена с помощью *Лейбовица*. Первое ис нение — 4 декабря 1948, Альбукерке (шт. Нью-Ме ко), городской СО, дирижер Курт Фредерик (Freder чтец Шерман Смит (Smith).

Ф

…ирование (англ. phasing, от phase — «фаза»). Прием, …льзуемый *Райчем* и некоторыми другими представ…телями *минимализма:* исполнители (в простейшем …ае — двое) начинают игру в одном и том же ритме, …ы постепенно и несинхронно меняют темп, в ре…тате чего возникают эффекты «фазового сдвига». …логичные эффекты достигаются при запуске с раз…ми скоростями двух или нескольких магнитофонных …, на которых записан один и тот же звуковой мате…л. Ф. изредка встречается и у композиторов, далеких …инимализма (например, в 3-й части «Камерного …церта» *Лигети*).

…ья(-и-Матеу) (Falla [y Matheu]), Мануэль де …1.1876, Кадис, — 14.11.1946, Альта-Грасиа, Арген…). Испанский композитор. Первоначальное музы…льное образование получил в Кадисе, затем учился в …риде, где его педагогом по фп. был Хосе Траго …б), а по композиции — выдающийся каталонский …кант, основоположник новой испанской компози…ской школы Фелипе Педрель (Pedrell, 1841—1922). …01—03 сочинил пять сарсуэл (оперетт), но лишь од…з них была поставлена. В 1905 завершил свое первое …ительное произведение — оперу «Короткая жизнь». …южету и форме это достаточно типичная «веристс…» музыкальная драма с испанским колоритом; зна…льная часть оперы основана на ритмах и мелодиче…оборотах народной музыки, прежде всего старин…андалусийского «глубокого пения» (канте хондо …e jondo] — так именуются песни испано-цыганской …ции фламенко, исполняемые голосом характер…грудного тембра). Не добившись постановки опе…в Испании и не имея возможности реализовать на …ие другие серьезные творческие планы, Ф. в 1907 …ехал в Париж, где прожил 7 лет. В Париже Ф. сбли…ся с *Дюка, Дебюсси, Равелем, Стравинским, Альбени…* Его репутация ведущего представителя испанской …ы укрепилась после постановки «Короткой жиз…» в *Опера-комик* (1914). Между тем знакомство с новейшими тенденциями европейской музыки побудило Ф. к пересмотру творческих принципов. В своем творчестве следующего периода, начало которого относится к середине 1910-х, он стремился сочетать элементы канте хондо и других традиционных испанских жанров с достижениями французских композиторов в сфере гармонии (широкое использование параллельных септ- и нонаккордов, целотонового звукоряда, необычных тональных сдвигов) и оркестрового колорита. В 1914 Ф. вернулся в Мадрид и до 1919 написал свои наиболее яркие партитуры: фортепианный концерт *«Ночи в садах Испании»* и балеты с пением *«Колдовская любовь»* и *«Треуголка»* (последний балет — редакция более ранней пантомимы «Коррехидор и мельничиха», осуществленная по заказу *Дягилева*). В том же гармонически обогащенном национальном стиле выполнены и важнейшие камерные произведения Ф. этого времени — написанные еще в Париже «Семь испанских народных песен» для голоса с фп. и посвященная *Рубинштейну* «Бетическая фантазия» для фп. (последний опыт Ф. по адаптации канте хондо). В 1919 Ф. отклонил предложение Дягилева написать для его антрепризы балет «Пульчинелла» (этот заказ был выполнен Стравинским).

В 1920 Ф. поселился в Гранаде, где вместе с поэтом Федерико Гарсиа Лоркой возглавил движение за сохранение фламенко (в 1922 Гарсиа Лорка и Ф. организовали конкурс канте хондо). В своем следующем крупном произведении, одноактной кукольной опере «Балаганчик мастера Педро» по одному из эпизодов романа Сервантеса «Дон Кихот», Ф. отошел от прямой адаптации фольклорных прототипов и обратился к более экономной, графичной манере письма. «Балаганчик» создавался под влиянием Стравинского, особенно таких его произведений, как *«Сказка о солдате»* и *«Пульчинелла»*. Наметившийся в «Балаганчике» стилистический сдвиг к *неоклассицизму* принял более явную форму в лаконичном трехчастном Концерте для клавесина, флейты, гобоя, кларнета, скрипки и виолончели; оба произведения свидетельствуют о живом интересе Ф. к испанской

музыке времени ее расцвета (XVI—XVII вв.). Плодом увлечения Ф. старинной музыкой явились также его поздние обработки («экспрессивные версии») вокальных произведений Виктории и других мастеров раннего барокко. В гранадский период Ф. занимался преподавательской деятельностью; среди его учеников — братья Р. и Э. *Альфтеры* и ряд других видных испанских композиторов. В нестабильные 1930-е годы Ф. старался держаться в стороне от политики; в 1939 он эмигрировал в Аргентину, где эпизодически выступал как дирижер, исполняя собственную музыку. До последних месяцев жизни Ф. работал над начатой еще в 1926 масштабной сценической кантатой «Атлантида» на основе эпической поэмы каталонского поэта Жасинто Вердагуера (Ф. успел сочинить примерно две трети этого произведения, которое он считал основным делом своей жизни; «Атлантида» была завершена К. Альфтером).

Творчество Ф. часто рассматривается в одном ряду с творчеством Альбениса и *Гранадоса* — первых испанских композиторов нового времени, сумевших завоевать международное признание. Вместе с тем наследие Ф. отличается бóльшим стилистическим разнообразием. Хотя своей популярностью Ф. обязан прежде всего произведениям ярко выраженного национального характера («Танец» из 2-го акта «Короткой жизни», «Хота» и «Поло» из «Семи испанских народных песен», «Ритуальный танец огня» из балета «Колдовская любовь», «Ночи в садах Испании», оркестровая сюита из «Треуголки»), его позднейшие, более изысканные партитуры представляют не меньшую историческую ценность как редкие образцы «космополитического» письма в испанской музыке XX в.

Для театра: 5 сарсуэл, в т. ч. в соавт. с Амадеу Вивесом (1901—03); «Короткая жизнь» (La vida breve), опера (лирическая драма) в 2 актах, либр. К. Фернандеса Шоу (1905, 2/1913, пост. 1913, Ницца); «Колдовская любовь» (El amor brujo), одноакт. хитанерия (цыганская пьеса), либр. Г. Мартинеса Сьерры и М. Лехарраги (1915, Мадрид; ред. в виде балета 1916—17, пост. 1925, Париж); «Коррехидор и мельничиха» (El corregidor y la molinera), пантомима в 2 карт., либр. их же по П. де Аларкону (1917, Мадрид); «Треуголка» (El sombrero de tres picos), одноакт. балет на осн. предыд. произв. (1919, Лондон); «Балаганчик мастера Педро» (El retablo de maese Pedro), одноакт. кукольная опера, либр. Ф. по Сервантесу (1919—23, пост. 1923, Париж); «Атлантида» (Atlántida), сценич. кантата в 3 частях с прологом, сл. Ж. Вердагуера (1926—46, неоконч., завершена Э. Альфтером, 1-е исполнение 1961, Барселона); муз. к театр. постановкам (частично уничтожена Ф.).

Орк. муз.: «Ночи в садах Испании» (Noches en los jardines de España), симф. впечатления для фп. с орк. (1909—15); сюиты из балетов «Колдовская любовь» (1916) и «Треуголка» (1916—21); «Посвящения памяти, 1920—1941» (Homenajes, 1920—41), 4 пьесы: «Фанфара на имя Э. Ф. Арбос» (Fanfare sobre el nombre de E.F. Arbós), медн. дух. и уд. (1934), «Клоду Дебюсси: гитарная элегия» (A Claude Debussy: elegía de la guitarra, оркестровка произв. для гит. 1920 года), «Полю Дюка: надежда жизни» (A Paul Dukas: Spes vitae, оркестровка произв. для фп. 1935 года), «Педреллиана» (Pedrelliana, по муз. оперы Педреля «Сводня» [La Celestina]).

Вок. муз.: 3 романса на сл. Т. Готье, гол. с фп. (1909—10); «Семь испанских народных песен» (Siete canciones populares españolas), гол. с фп. (1914); «Психея» (Psyché), гол., фл., ... трио и арфа, сл. Ж. Жана-Обри (1924); «Майоркская балл... (Balada de Mallorca) по 2-й балладе Шопена, хор, сл. Ж. Ве... гуера (1933); «Сонет Кордове» (Soneto a Córdoba), гол. и ... или фп., сл. Л. де Гонгоры (1927); др. песни, романсы и ... произв.

Для 1—6 инстр.: ранние пьесы для фп. (1896—1901) ... влч. и фп. (1897—1898); «Концертное Allegro» (Allegro de ... cierto), фп. (1904); «Четыре испанские пьесы» (4 piezas ... ñolas), фп. (1906—08); 2 отрывка из балета «Колдовска... бовь», обр. для стр. квартета, кб. и фп. (1915, 2/1926); «Бет... ская фантазия» (Fantasia baetica), фп. (1919); «Посвяще... (Homenaje) памяти Дебюсси, гит. или фп. (1920); «Праз... ная фанфара» (Fanfare pour une fête), 2 трубы, литавры, ... шой барабан (1921); Концерт для клав. (или фп.), фл., ... клар., скр. и влч. (1923—26); «На могилу Поля Дюка» (F... tombeau de Paul Dukas), фп. (1935); др. обр. собств. произв.

Обр. произв. др. комп., в т. ч. «экспрессивные версии» ... изв. мастеров исп. барокко (1932—42).

Ст. о муз.

Лит.: A. Roland-Manuel. Manuel de Falla (Paris, 1930); R. ... zaga. Manuel de Falla (Buenos Aires, 1961); A. Sagardia. Vida y ... de Manuel de Falla (Madrid, 1967); F. Sopeña. Manuel de Fa... mundo de la cultura española (Madrid, 1976); B. James. Ma... Falla and the Spanish Musical Renaissance (London, ... R. Crichton. Falla (London, 1982); И. Мартынов. М. де Ф... Жизнь и творчество (М., 1986); F. Sopeña. Vida y obra de M... de Falla (Madrid, 1988); J.-C. Hoffelé. Manuel de Falla (... 1992).

Фасбендер (Fassbaender), Бригитте (р. 3.7.1939, Бер... Немецкая певица (меццо-сопрано), дочь киноакт... Сабины Петерс (Peters) и известного певца, веду... оперного баритона предвоенной Германии Вилли ... граф-Фасбендера (Domgraf-Fassbänder, 1897—197... 1958—61 училась в Нюрнбергской консерватории у ... его отца. В 1961 дебютировала в Мюнхене (Ник... «Сказках Гофмана»). На сцене *Баварской гос. опер...* бенно часто выступала в партиях травести (Орф... «Орфее и Эвридике», Секст в «Милосердии Тита» ... царта, Керубино, Гензель в «Гензель и Гретель» ... пердинка, Октавиан и др.). В 1971 дебютировала ... *вент-Гарден*, в 1974 — в *Метрополитен-опера*, об... в роли Октавиана. Ее образцовая в вокальном и ... ском отношениях трактовка этой роли зафиксир... на видео (спектакль Баварской гос. оперы п/у К. *К... ра*, 1978). Среди других значительных партий Ф., ис... ненных ею на ведущих сценах Европы и США ... большей части записанных п/у крупных дирижер... Дорабелла, Брангена, Магдалена в «Майстерзинг... Азучена, Эболи, Амнерис, Кармен, Шарлотта, К... нестра, Гешвиц в *«Лулу»*. Отшлифованная вока... техника, высокая культура и интеллект обеспечи... большой успех также в камерно-вокальном репер... ее интерпретации обоих вокальных циклов Шуб... цикла Шумана «Любовь и жизнь женщины» непре... денны по глубине проникновения в психологич... нюансы текста. В конце 1980-х оставила оперную с... а в середине 1990-х — и концертную деятельность. В ... дебютировала как оперный режиссер (*«Кавалер р...* Мюнхене).

сеев, Владимир Иванович (р. 5.8.1933, Ленинград). ский дирижер. Окончил Московский музыкально-огический институт им. Гнесиных (1957) и аспи-уру Московской консерватории у Лео Гинзбурга 2). В 1959—74 руководил Оркестром русских народ-инструментов Всесоюзного радио и Центрального (Москва). В 1974 сменил *Рождественского* во главе шого СО Всесоюзного радио и Центрального ТВ е Большой СО им. Чайковского). Возглавлял так-*енский СО* (1997—2004). Главный приглашенный жер Токийского ФО и Цюрихской оперы. Выступ-с ведущими коллективами Европы и США. В цен-обширного репертуара Ф. — романтическая музыка ных форм (Берлиоз, Брамс, Брукнер, *Малер*) и рус-симфоническая и оперная классика, от Глинки и ковского до *Шостаковича* и *Свиридова;* он первым нил ряд произведений современных российских озиторов, в т. ч. Б. *Чайковского*.

берг, Самуил Евгеньевич (26.5.1890, Одесса, — 1962, Москва). Русский и советский пианист и озитор. В 1911 окончил Московскую консервато-по классу фп. *Гольденвейзера;* наставником Ф. по озиции был видный теоретик Николай Жиляев —1938). К началу 1920-х Ф. был автором ряда опу-преимущественно для фп., отмеченных влиянием бина. Сравнительно широкую известность приоб-его 6-я соната (1923), вдохновленная «декадент-» трактатом Освальда Шпенглера «Закат Евро-(важнейший лейтмотив сонаты — упомянутый у енглера звон курантов, символизирующий неотвра-сть конца эпохи). В 1925 Ф. показал сонату на вене-ском фестивале *МОСМ*, тогда же ее напечатало кое издательство Universal Edition. «Шпенглериан-» идеи развиваются и в посмертно опубликованном тате Ф. «Судьба музыкальной формы». С 1924 Ф. нимал активное участие в деятельности *АСМ*, в его ертных программах этого периода фигурировала я музыка, в т. ч. произведения *Мясковского* и *Про-ьева* (в 1925 Ф. впервые в СССР сыграл его 3-й кон-для фп. с оркестром). Нападки со стороны т. н. естарских музыкантов заставили Ф. к началу 1930-х нить свою творческую стратегию. Отныне он, по-ю многим другим АСМовцам, отошел от «модер-а» (который даже в самых смелых работах Ф. не вы-за рамки расширенной тональности 50-х опусов бина) и стал писать в безопасном традиционном оке, часто на основе фольклора. В пианистическом ертуаре Ф. были широко представлены Бетховен, ман, Шопен и Скрябин, но известность Ф.-пианис-ждется прежде всего на его интерпретации «Хоро-темперированного клавира» Баха. Впервые он пуб-ю исполнил весь цикл в 1914, а на склоне лет запи-его на пластинки. Ф. играет Баха в манере, которую нято считать романтической: полным певучим зву-, rubato, с обильным использованием педали и не-ько навязчивым подчеркиванием вступлений тем истически работа Ф. родственна знаменитой запи-Э. *Фишера* 1930-х годов). С 1922 года преподавал в сковской консерватории; самый известный из его еников — Виктор Мержанов (р. 1919). Педагогические принципы Ф. обобщены в его посмертно изданных книгах.

Осн. произв.: 3 концерта для фп. с орк. (1932, 1944, 1947 [2/1951]); 12 сонат для фп. (1915, 1916, 1917, 1918, 1921, 1923, 1925, 1928—32, 1939, 1940, 1952, 1962); 2 сюиты для фп. (1922, 1936); 2 фантазии для фп. (1917, 1919), др. пьесы для фп.; романсы для гол. с фп.; фп. транскрипции произв. Баха, Чайковского и др.; каденции к фп. концертам Моцарта (№ 21) и Бетховена (№ 4).

Кн.: Пианизм как искусство (М., 1965); Мастерство пианиста (М., 1978).

Лит.: D. Gojowy. Neue sowjetische Musik der 20er Jahre (Laaber, 1980, рус. пер.: Д. Гойови. Новая советская музыка 20-х годов [М., 2006]); И. Лихачева, ред. С. Е. Фейнберг: пианист, композитор, исследователь (М., 1984, включает ранний трактат Ф. «Судьба музыкальной формы»); P. D. Roberts. Modernism in Russian Piano Music: Skriabin, Prokofiev and their Contemporaries (Bloomington, 1993); В. Бунин. С. Е. Фейнберг: жизнь и творчество (М., 1999).

Фелдман (Feldman), Мортон (12.1.1926, Нью-Йорк, — 3.9.1987, Буффало). Американский композитор. Учился игре на фп. у пианистки русского происхождения, ученицы *Скрябина* и *Бузони* Веры Мавриной-Пресс (впоследствии посвятил ее памяти ансамблевую пьесу «Г-жа Пресс умерла на прошлой неделе в возрасте 90 лет»), затем композиции у *Риггера* и *Вольпе*. Приобретенные академические навыки утратили для Ф. всякую актуальность после его встречи с *Кейджем* (1950) и знакомства с творчеством нью-йоркских живописцев авангардного («абстрактно-экспрессионистского») направления — Марка Ротко (Rothko), Виллема де Кунинга (Kooning), Франца Клайна (Kline), Джексона Поллока (Pollock), Филипа Гастона (Guston). Следуя их примеру, Ф. стал исповедовать подход к творчеству как к спонтанной, интуитивной деятельности, несовместимой с какими бы то ни было теоретическими системами, интеллектуальными построениями и идейным содержанием. Подобно названным живописцам, Ф. придавал очень большое значение материальному аспекту своего искусства — в данном случае тембру, регистру, фактуре (этим он отличался от Кейджа, для которого важнейшим фактором была тишина). Принципиальный отказ от дедуктивно-логического подхода к композиции и сосредоточенность на деталях внутренней жизни звуковой материи предопределили своеобразный облик музыки Ф. — всегда медленной, почти всегда тихой, чаще всего ритмически расплывчатой и архитектонически не структурированной. В этой музыке любой звуковой образ или «жест», любой промежуток времени, заполненный темброво и фактурно однородным звуковым материалом, обладает собственной, самодовлеющей значимостью, и слушателю предоставляется возможность для его интенсивного переживания. Метод работы Ф. аналогичен методу наложения мазков, которым пользовались некоторые из его друзей-художников: каждый мазок — самодостаточный «абстрактно-экспрессивный» жест, связи которого с другими мазками на картине выявляются в процессе спонтанного заполнения пространства холста. В своих лучших образцах музыка Ф., подобно живописи абстрактного экспрессионизма, излучает величествен-

ную мистическую ауру. Фактура произведений Ф., как правило, прозрачна, гармонии диссонантны и атональны, звуки обычно атакуются мягко, нестандартные способы звукоизвлечения избегаются.

Произведения Ф. 1950—60-х обычно невелики по объему (не более 15 минут) и предназначены для небольших составов. Многие работы 1950-х (серия «Проекции», отдельные пьесы серий «Пересечения» и «Расширения», «Атлантида» и др.) записаны нетрадиционным образом, в т. ч. с помощью особой геометрической («табличной») нотации: ячейка таблицы соответствует определенной единице времени, внутри ячеек помещается информация о числе и длительности звуков, которыми следует заполнить эту единицу, об их артикуляции и регистровом положении (либо только о части этих параметров), точная высота звуков не указывается (ср. пример 1 к статье *Графическая нотация*). Позднее Ф. обычно пользовался более традиционными способами записи, хотя и не всегда синхронизировал отдельные партии: «каждый инструмент проживает собственную жизнь в собственном звуковом мире» (на этом принципе построены, в частности, пьесы серии «Длительности»). Примерно с 1970 в творчестве Ф. возобладали более объемистые (от 20—30 минут) опусы, часто для больших составов. В ряде партитур, созданных начиная с этого времени, появляются простые модальные мелодии; характерны серия «Альт в моей жизни», *«Капелла Ротко»* и пятидесятиминутная моноопера «Ничто» (Neither — строго говоря, это слово непереводимо) на специально написанный для Ф. короткий (87 слов) текст классика «театра абсурда» Сэмюэла Беккета, которому Ф. близок своим даром сочетать почти полную «бессобытийность» с детализированной, вибрирующей, «дышашей» фактурой. Обычным приемом становится многократное неточное повторение простой звуковой конфигурации; в ряде партитур — например, в получасовой оркестровой пьесе «Коптский свет», вдохновленной зрелищем декоративных узоров на коптских тканях, — техника едва уловимого варьирования звуковых «узоров» достигает исключительно высокой степени изысканности. Для позднего Ф. характерна тенденция к увеличению масштаба блоков однородного материала и к большей плавности переходов внутри них и между ними. Соответственно некоторые его поздние композиции необычайно длинны; так, «Струнный квартет-1» в полной версии длится около 100 минут, «Для Филипа Гастона» — 4 часа, а «Струнный квартет-2» — 5—6 часов. На столь обширных пространствах, в условиях разреженной фактуры и преобладания тихих нюансов отдельные звуковые события, по мысли Ф., должны восприниматься и переживаться особенно интенсивно. Слушание многочасовых опусов Ф. уподобляется созерцанию висящей на стене картины: постепенно адаптируясь и привыкая, человек сживается с ней и в конечном счете, возможно, начинает мыслить ее неотъемлемой частью своего существования. Самых преданных и терпеливых Фелдман иногда вознаграждает неожиданным поворотом мысли, «модуляцией» в сферу простой, почти инфантильной диатоники.

До 1970 Ф. сочетал композицию с работой в семейной фирме по производству детской одежды. Годы 1971—72 провел в Западном Берлине в качестве «композ[итора]-резидента». Как сторонник чисто интуитивного т[ворче]ства считал преподавание композиции делом [бес]смысленным и ненужным, а современную академ[ическую] музыку — областью абстракций, никак не с[вя]занных с реальной жизнью. Тем не менее с 1973 [до] конца своих дней занимал кафедру композиции в У[ни]верситете шт. Нью-Йорк (Буффало). Памяти Ф. [по]священа оркестровая пьеса *Такэмицу* Twill by Tw[ombly] (приблизительный перевод — «Плетение в сумер[ках]»; в заглавии содержится аллюзия на увлечение Ф. [ков]ровыми орнаментами). После смерти Ф. его реп[утация] уникального в своем роде художника (сог[ласно] Gann 1996 — гения, «явившегося в мир против вс[ех] ожиданий») растет, поток литературы о его творч[естве] не иссякает.

Для театра: «Иксион» (Ixion), балет, 10 инстр. (1958); [«Ни]что» (Neither), одноакт. опера, сопр. и орк., сл. С. Бе[ккета] (1977, Рим).

Произв., озаглавленные по составу исполн., с гол. или [без] «Хор и инструменты-1» (Chorus and Instruments I), хор, [2] уд., чел., скр., влч., кб. (1963); «Хор и инструменты-2», хор, [2] ба, колокола (1967); «Хор и оркестр-1» (Chorus and Orche[stra] 1971); «Хор и оркестр-2», с сопр. соло (1972); «Фп. и го[лоса]» (Piano and Voices), 5 фп. и 5 сопр. (1972); «Голоса и инстр[ументы]ты-1» (Voices and Instruments I), хор, 2 фл., англ. рожок, [2] фаг., влт., уд., фп., кб. (1972); «Голос и инструменты-1» ([Voice] and Instruments I), сопр. и орк. (1972); «Голоса и инстр[ументы]ты-2», 3 выс. гол., фл., 2 влч., кб. (1973); «Голоса и виолон[чель]» (Voices and Cello), 2 выс. гол. и влч. (1973); «Голос и инстр[ументы]ты-2», гол., клар., влч., кб. (1974); «Голос, скрипка, фп.» (V[oice], Violin, Piano, 1976); «Три голоса» (Three Voices), 1—3 со[прано], магн., сл. Ф. О'Хары (1982);

Произв., озаглавленные по составу исполн., с орк. (без [гол.]) «Виолончель и оркестр» (Cello and Orchestra, 1972); «Стр[унный] квартет и оркестр» (String Quartet and Orchestra, 1973); «[Фп.] оркестр» (Piano and Orchestra, 1975); «Гобой и оркестр» ([Oboe] and Orchestra, 1976); «Оркестр» (Orchestra, 1976); «Флейта и ке[ме]стр» (Flute and Orchestra, 1978); «Скрипка и оркестр» ([Violin] and Orchestra, 1979).

Произв., озаглавленные по составу исполн., 1—11 [инстр.] «11 инструментов» (11 Instruments), 2 фл., влт., 2 трубы, [2] туба, вибр., фп. трио (1953); «2 фп.» (2 Pianos, 1957); «Фп[.]пиано» (Piano), в 3 руки (1957); «Фортепиано» (Piano), в 4 [руки] (1958); «2 инструмента» (2 Instruments), влт. и влч. (1958), «4 ин[стру]струмента» (4 Instruments), скр., влч., колокола, фп. ([2] «3 кларнета, виолончель и фп.» (3 Clarinets, Cello and [Piano], 1971); «5 фп.» (Five Pianos, 1972); «Инструменты-1» ([Instru]ments I), альт. фл., гоб./англ. рожок, трбн., уд. (2 исполн.) (1974); «Инструменты-2», фл., гоб., клар., труба, трбн., [2] фа, фп., кб. (1975); «4 инструмента» (4 Instruments), стр. [2], фп. (1975); «Инструменты-3», альт. фл., гоб./англ. рожок (2 исполн.) (1977); «Фортепиано» (Piano, 1977); «Стр[унный] квартет-1» (String Quartet I, 1979); «Фп. трио» (Piano Trio, [1]; «Бас-кларнет и ударные [2 исполн.]» (Bass Clarinet and [Per]cussion, 1981); «Кларнет и струнный квартет» (Clarinet and [String] Quartet, 1983); «Струнный квартет-2» (String Quartet II, [1]; «Фп. и струнный квартет» (Piano and String Quartet, [1]; «Скрипка и струнный квартет» (Violin and String Quartet, [1]; «Фп., скрипка, альт, виолончель» (Piano, Violin, Viola, C[ello], 1987).

Серия «Проекции» (Projections): 1, влч. (1950); 2, фл., труба, трио (1951); 3, 2 фп. (1951); 4, скр. и фп. (1951); 5, 3 фл., труба, 2 фп., 3 влч. (1951).

Серия «Пересечения» (Intersections): 1, орк. (1951); 2, фп. (1951); 3, фп. (1953); 4, влч. (1953).

Серия «Расширения» (Extensions): 1, скр. и фп. (1951); 3, фп. (1952); 4, 3 фп. (1952).

Серия «Длительности» (Durations): 1, альт. фл., скр., влч., фп. (1960); 2, влч. и фп. (1960); 3, скр., туба, фп. (1961); 4, скр., влч., (1961); 5, влт., вибр., арфа, чел./фп., скр., влч. (1961).

Серия «Вертикальные мысли» (Vertical Thoughts): 1, 2 фп. (1963); 2, скр. и фп. (1963); 3, сопр., фл., влт., труба, трбн., туба, чел./фп., скр., влч., кб. (1963); 4, фп. (1964); 5, сопр., скр., уд., чел. (1963).

Серия «Альт в моей жизни» (The Viola in my Life): 1, альт, фл., фп. трио (1970); 2, альт, фл., клар., уд., чел., скр., влч. (1970); 3, альт и фп. (1970); 4, альт и орк. (1971).

Др. вок. муз.: «Только» (Only), 1 гол., сл. Р. М. Рильке (1946); «Путешествие на край ночи» (Journey to the End of the Night), фл., 2 клар., фаг., по Л. Ф. Селину (1949); 4 песни на сл. Хэммингса, сопр., фп. и влч. (1951); «Ласточки саланганы» (The Swallows of Salangan), хор, 5 фл., 5 труб, 2 тубы, 2 вибр., 7 влч. (1960); «Интервалы» (Intervals), бар., трбн., влч., и уд. (1961); «Для Франца Клайна» (For Franz Kline), скр., влт., влч., колокола, фп. (1962); «Песни [на сл. Ф.] О'Хары» (The O'Hara Songs), бар., стр. трио, колокола, фп. (1963); «Рабби Акиба» (Rabbi Akiba), сопр., фл., англ. рожок, труба, трбн., туба, уд., фп. (1963); «Кристен Вулф в Кембридже» (Christian Wolff in Cambridge), хор (1963); «Я повстречал Гейне на улице Фюрстенберг» (I Met Heine on the Rue Fürstenberg), м.-сопр., фл., клар., уд., фп. трио (1971); «Капелла Ротко» (Rothko Chapel), альт, сопр., хор, уд. и чел. (1971); «Элементные процедуры» (Elemental Procedures), сопр., хор и орк. (1976); «Для Штефана Вольпе» (For Stephan Wolpe), хор и орк. (1986).

Др. орк. муз.: «Маргинальное пересечение» (Marginal Intersection, 1951); «Атлантида» (Atlantis), 17 инстр. (1959); «Из „Последних пьес"» (Out of 'Last Pieces', 1961); «Структуры» (Structures), (1962); «Первопричины» (First Principles), кам. орк. (1967); «В поисках оркестровки» (In Search of an Orchestration, 1967); «О времени и инструментальном факторе» (On Time and the Instrumental Factor, 1969); «Турфанские фрагменты» (The Turfan Fragments, 1980); «Коптский свет» (Coptic Light, 1986); «Для Самюэла Беккета» (For Samuel Beckett), 23 инстр. (1987).

Др. инстр. муз. для 3—12 исполн.: «Структуры» (Structures), квартет (1951); 2 пьесы для 2 фл., влт., трубы, скр. и влч. (1956); 3 пьесы для стр. квартета (1956); Пьеса для 4 фп. (1957); Пьесы для клар. и стр. квартета (1961); «Магелланов пролив» (Straits of Magellan), фл., влт., труба, фп., гит., арфа, кб. (1961); «Де Кунинг» (De Kooning), влт., фп. трио и уд. (1963); «Числа» (Numbers), фл., влт., трбн., туба, уд., чел., фп., скр., (1964); 2 пьесы для 3 фп. (1966); «Переченья и затянутый конец» (False Relationships and the Extended Ending), трбн., кома, 3 фп., скр., влч. (1968); «Между категориями» (Between Categories), 2 скр., 2 влч., колокола, 2 фп. (1969); «Г-жа Пресс умерла на прошлой неделе в возрасте 90 лет» (Madame Press Died Last Week at Ninety), 2 фл., влт., труба, трбн., туба, колокола, чел., 2 влч., 2 кб. (1970); «Для Фрэнка О'Хары» (For Frank O'Hara), фл., клар., уд. (2 исполн.), фп. трио (1973); «Рутинные исследования» (Routine Investigations), гоб., труба, фп., альт, кб. (1976); «Почему узоры?» (Why Patterns?), фл., колокольчики, фп. (1978); «Хромая симметрия» (Crippled Symmetry), фл./бас. фл., фп./чел., колокольчики/вибр. (1983); «Для Филипа Гастона» (For Philip Guston), фл., уд., фп./чел. (1984).

Др. инстр. муз. для 1—2 исполн.: «Иллюзии» (Illusions), фп. (1950); «Две остановки» (Two Intermissions), фп. (1950); Пьеса для скр. и фп. (1950); «Остановки» (Intermissions) 5 и 6, фп. (1952—53); Пьеса для фп. (1952); 2 пьесы для 2 фп. (1954); 3 пьесы для фп. (1954); Пьеса для фп. (1955); Пьесы для фп. a и b (1956); «Последние пьесы» (Last Pieces), фп. (1959); 2 пьесы для фп. (1963, 1964); «Король Дании» (The King of Denmark), уд. (1964); «Весна Хосрова» (Spring of Chosroes), скр. и фп. (1978); Principle Sound, орг. (1980); «Трезвучные воспоминания» (Triadic Memories), фп. (1981); «Узоры в хроматическом пространстве» (Patterns in a Chromatic Field), влч. и фп. (1981); «Для Джона Кейджа» (For John Cage), скр. и фп. (1982); «Для Буниты Маркус» (For Bunita Marcus), фп. (1985); «Для Кристена Вулфа» (For Christian Wolff), фл. и фп./чел. (1986); «Брачный дворец» (Palais de mari), фп. (1986).

Лит. работы: Essays, ed. W. Zimmermann (Kerpen, 1985); Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman («Передайте привет 8-й улице: избранное Мортона Фелдмана»), ed. B. H. Friedman (Cambridge, MA, 2000); многочисл. интервью, записи лекций и выступлений, в т. ч. в кн. Morton Feldman Says («Мортон Фелдман говорит») (London, 2006).

Лит.: T. DeLio, ed. The Music of Morton Feldman (Westport, CT, 1996); K. Gann. Painter Envy // The Village Voice, 1996, July 23; M. Saxer. Morton Feldman: Between Categories. Ästhetische und analytische Studien zum Schaffen Morton Feldmans von 1951—1977 (Saarbrücken, 1998); J.-Y. Bosseur. Morton Feldman // Morton Feldman. Ecrits et paroles (Paris, 1998); S. Claren. Neither: die Musik Morton Feldmans (Hofheim, 2000); S. Johnson. The New York Schools of Music and Visual Arts (New York, 2002); Е. Дубинец. Мортон Фелдман: «Я рисую, но не на гармоническом языке» // Муз. академия, 2004, 4; D. Hanninen. Feldman, Analysis, Experience // Twentieth-Century Music, 2004, 2; A. Ross. American Sublime // The New Yorker, 2006, June 19; Е. Дубинец. Made in the USA: Музыка — это все, что звучит вокруг (М., 2006); Philip Gareau. La musique de Morton Feldman, ou le temps en liberté (Paris, 2006); K. Gann. Music Downtown. Writings from the Village Voice (Los Angeles etc., 2006).

Фернихоу (Фернейхоу, Ferneyhough), **Брайен** (Джон Питер) (р. 16.1.1943, Ковентри). Английский композитор. В 1966—67 учился в лондонской Королевской академии музыки у Леннокса Беркли (Berkeley, 1903—1989), в 1968 совершенствовался в Амстердаме у Тона де Леу (Leeuw, 1926—1996), а в 1969—71 — в Базеле у *Хубера*. С 1973 преподает композицию в разных заведениях Европы (в т. ч. в *Дармштадте*) и США. Считается основоположником т. н. новой сложности (new complexity) в современной *британской музыке*. Партитуры Ф. в высшей степени детализированы, изобилуют ремарками, нюансами, необычными приемами инструментального звукоизвлечения, ритмически и интонационно головоломными пассажами; по тщательности внешней отделки они сопоставимы с изысканнейшими произведениями современного изобразительного искусства, а по звуковому результату мало отличаются от изощренно структурированной авангардной продукции 1950-х (иногда их уподобляют разросшимся в объеме миниатюрам *Веберна*). Характерно название ряда инструментальных опусов

Ф. — «Воображаемые темницы»; источником вдохновения для них послужили работы итальянского графика XVIII в. Джованни Баттисты Пиранези, изображающие таинственные помещения причудливой конфигурации. Подобно пиранезиевским «темницам», опусы Ф. выполнены в замысловатой архитектуре, принципы которой «темны» для непосвященных. Комментарии Ф. к собственной музыке также лишены ясности; они позволяют сделать вывод, что творчество Ф. питается разнообразными идеями из области философии и гуманитарных наук. Тема оперы Ф. «Темное время» — жизнь, творчество и гибель оригинальнейшего немецкого мыслителя XX в. Вальтера Беньямина (1892—1940); в 7 сценах оперы разрабатываются наиболее существенные для Беньямина историософские, культурологические и метафизические мотивы.

Для театра: «Темное время» («Время теней», Shadowtime), сценич. действо на либр. Ч. Бернстайна, в 7 сценах (пост. 2004, Мюнхен, сцены могут исполняться по отдельности): 3. «Доктрина сходства» (The Doctrine of Similarity), 12- или 48-гол. хор, 3 клар., скр., фп. и уд. (1999—2000); 4. «Творение против природы» (Opus Contra Naturam), фп., чтец (1999—2000); 7. «Стелы для неудавшегося времени» (Stelæ for Failed Time), 12-гол. хор и магн. (2001); 1. «Новые ангелы / Преходящая неудача» (New Angels / Transient Failure), 5 гол., 12-гол. хор и 18 инстр. (2001—02); 6. «Семь „живых картин", изображающих Ангела Истории в виде Меланхолии» (Seven 'Tableaux Vivants' Depicting the Angel of History as Melancholia), чтец и 15 инстр. (2003); 2. «Шелест крыльев Гавриила» (Les Froissements des Ailes de Gabriel), гит. и 13 инстр. (2003—04); 5. «Одиннадцать „вопросительных моментов"» (Eleven 'Interrogatory Instances'), бар., 12-гол. хор и 18 инстр. (2003—04).

Др. вок. муз.: Missa brevis (Короткая месса), 12-гол. хор (1969); «Исследование времени и движения-3» (Time and Motion Study III), 16-гол. хор, уд. и электр. (1974); Transit, 6 гол., фл., гоб. и клар. с электр. усилением, орк. (1972—75); «Трансцендентные этюды» (Etudes transcendantales), сопр., фл., гоб., влч. и клав., сл. Э. Майстера и О. Молла (1982—85); 4-й стр. квартет с сопр., сл. Дж. Мак-Лоу по Э. Паунду (1987—90); «О звездных величинах» (On Stellar Magnitudes), м.-сопр., фл., клар., фп., скр. и влч., сл. Ф. (1994).

Для орк. и больших инстр. анс.: «Эпицикл» (Epicycle), 20 стр. (1968); «Огненный круг Бета» (Firecycle Beta), симф. остов. 2 фп., 2 анс. солистов, 2 группы стр. (1969—71); «Земля это человек» (La terre est un homme), большой орк. (1976—79); Carceri d'invenzione I («Воображаемые темницы-1»), 16 инстр. (1982); Carceri d'invenzione IIa. фл. и 20 инстр. (1985); Carceri d'invenzione III, 18 инстр. (1986); «Шуршание крыльев Гавриила» (Les froissements des ailes de Gabriel), гит. и 13 инстр. (2003); «Внезапность» (Plötzlichkeit), орк. с жен. гол. (2006).

Для 2—10 инстр.: Сонатина, 3 клар. и бас-клар. или фаг. (1963); 4 миниатюры, фл. и фп. (1965); «Прометей» (Prometheus), фл., гоб., англ. рожок, клар., фаг. и влт. (1965, 2/1967); Соната для 2 фп. (1966); «Колоратура» (Coloratura), гоб. и фп. (1966); Сонаты для стр. квартета (1967); «Похороны» (Funérailles) I и II, арфа и стр. септет (1969—80); 2-й стр. квартет (1980); Adagissimo, стр. квартет (1983); «Фанфара для К. Хубера» (Fanfare for Klaus Huber), 2 уд. (1987); 3-й стр. квартет (1987); «Падение Икара» (La chute d'Icare), клар. соло, фл., гоб., скр., влч., кб., фп. и уд. (1988); «Скоропостижная смерть» (Mort subite), фл.-пикк., клар., фп., вибр. и фп. (1990); «Территория» (Terrain), скр. соло, фл., гоб., клар., фаг., влт., тр[illegible] трбн. и кб. (1992); Стр. трио (1995); «Инципиты» (Incipits), [illegible] соло, уд., фл., клар., 2 скр., влч. и кб. (1996); «Алгебра» (Algebrah), гоб. и стр. нонет (1996); «Порывы ветра» (Flu[illegible] фл.-пикк., клар., влт., скр., влч. и фп. (1998); In Nomine [illegible] фл.-пикк., гоб. и клар. (2001); no time (at all) («нет времени вообще]»), 2 гит. (2004); O Lux («О свет»), 10 инстр. (2005); [illegible] стр. квартет (2005).

Для 1 инстр. (в т. ч. с электроникой): «Эпиграммы» [illegible] grams), фл. (1966); 3 пьесы, фп. (1967); «Семь звезд» (S[illegible] Sterne), орг. (1970); «Песня Кассандры во сне» (Cass[illegible] Dream Song), фл. (1970); «Исследование времени и движен[illegible] (Time and Motion Study II), влч. и электр. (1973—76); «К[illegible] единства» (Unity Capsule), фл. (1973—76); «Исследование [illegible] мени и движения-1», бас-клар. (1971—77); Superscriptio — [illegible] ceri d'invenzione I, фл.-пикк. (1981); Lemma—Icon—Ep[illegible] фп. (1981); Carceri d'invenzione IIb, фл. (1984); Intermed[illegible] ciaccona — Carceri d'invenzione III, скр. (1986); Mnemo[illegible] Carceri d'invenzione VII, бас. фл. и магн. (1986); Carceri d'[illegible] zione IIc, фл. и магн. (1987); «Короткие тени-2» (Kurze Sch[illegible] ten II), гит. (1983—89); «Триптих для Г[ертруды] С[тайн]» ([illegible] tico per G. S.), кб. (1989); Bone Alphabet, уд. (1991); «Жур[illegible] ные танцы» (Kranichtänze II), фп. (1998); «Невидимые кр[illegible] (Unsichtbare Farben), скр. (1997—99).

Лит.: J. Boros, R.Toop, eds. Brian Ferneyhough: Collected [illegible] tings (Amsterdam, 1995); Брайан Фернейхоу: эскизы к по[illegible] [со статьями Д. Смирнова и Я. Хемминга] // Муз. ака[illegible] 1996, 2; S. Feisst. Brian Ferneyhough (New York, 2000).

Ферриер (Ferrier), Кэтлин (Мэри) (22.4.1912, Ха[illegible] Уолтон, Ланкашир, — 8.10.1953, Лондон). Англи[illegible] певица (контральто). Готовилась стать пианист[illegible] лишь в 25 лет начала серьезно учиться пению; одн[illegible] ее педагогов был известный баритон Рой Хенде[illegible] (Henderson, 1899—2000). Концертировала с 1943. Ос[illegible] ву ее репертуара составляли арии из ораторий Б[illegible] Генделя, песни немецких композиторов-романт[illegible] английская музыка. Была первой исполнительни[illegible] главной роли в *«Поругании Лукреции»* Бриттена ([illegible] *Глайндбёрн*), позднее приняла участие в премьер[illegible] же *«Весенней симфонии»* и кантика *«Авраам и Ис[illegible]* Помимо Лукреции единственной оперной ролью Ф. [illegible] Орфей в «Орфее и Эвридике»; Ф. исполняла эту р[illegible] Глайндбёрне, затем (в феврале 1953) дважды на с[illegible] *Ковент-Гарден* п/у *Барбиролли*, после чего вынуж[illegible] прекратила выступления из-за неизлечимой бол[illegible] Обладала редким по насыщенности контральто [illegible] индивидуального тембра; отдельные технические [illegible] ховатости (недостаток гибкости в быстрых пассаж[illegible] вполне отработанные переходы между регистрами) [illegible] мешала исключительным благородством экспре[illegible] Выступала п/у *Клемперера* (2-я симфония *Малер[illegible]* же «Песни об умерших детях»), *Барбиролли, К[illegible]* («Страсти по Матфею» и Месса h-moll Баха), [illegible] знаменитых дирижеров. Особенно плодотворным[illegible] сотрудничество Ф. с *Вальтером*, который считал [illegible] линной стихией певицы «музыку, наделенную выс[illegible] духовным смыслом»; документами выдающейся [illegible] рической и художественной ценности являются со[illegible] стные работы Ф. и Вальтера — записи трех песен на[illegible] ва Рюккерта, «Песен об умерших детях» и *«Песни о [illegible]*

Малера, а также песен Шуберта, Брамса и Шумана, в которых Вальтер аккомпанирует Ф. на фп. Высокими достоинствами отличаются и другие записи Ф., в т. ч. отрывки из «Орфея и Эвридики» п/у *Штидри*, «Любовь и жизнь женщины» Шумана, «Четыре строгих напева» Брамса, отдельные песни Шуберта и Вольфа с разными пианистами, избранные арии из ораторий Генделя и Мендельсона и Страстей Баха, «Рапсодия» Брамса п/у К. *Крауса*. Жизнелюбивая сторона индивидуальности Ф. запечатлена в ее многочисленных записях английских народных песен.

Лит.: W. Ferrier. The Life of Kathleen Ferrier (London, 1955); J. Leonard. Kathleen (London, 1988); J. Spycket. Kathleen Ferrier (Lausanne, 1990); P. Campion. Ferrier: a Career Recorded (London, 1992); C. Fifield, ed. Letters and Diaries of Kathleen Ferrier (London, 2003).

Фестиваль двух миров (англ. Festival of Two Worlds, итал. Festival dei Due Mondi). Ежегодный международный фестиваль, основан в 1958 *Менотти* и американским дирижером Томасом Шипперсом (Schippers, 1930—1977) для поддержки молодых деятелей искусств — оперных певцов, актеров, инструменталистов, живописцев, скульпторов и др. Проводится летом в г. Сполето (Италия), а с 1977 — также весной в Чарлстоне (Южная Каролина, США, ныне под названием Spoleto Festival USA). Помимо опер, симфонической и камерной музыки в музыкальных программах представлены *джаз* и *кантри-мюзик*. Поощряются художественные эксперименты.

Филадельфийский оркестр (Philadelphia Orchestra). Американский симфонический оркестр, основан в 1900. Первый главный дирижер — Фриц Шель (Scheel, до 1907). Под руководством *Стоковского* (1912—38) оркестр снискал мировую известность благодаря многочисленным радиопередачам и записям. Последующие главные дирижеры — *Орманди* (1938—80), *Мути* (1980—92), *Заваллиш* (1993—2003), *Эшенбах* (2003—08), *Дютуа* (с 2008).

Филармония (Philharmonia Orchestra). Лондонский оркестр, основан *Леггом* в 1945 (в 1964, после неудавшейся попытки Легга распустить оркестр, последний был переименован в Новую филармонию [New Philharmonia] и до 1977 функционировал под этим названием). Быстро снискал международную известность, прежде всего благодаря записям для фирмы EMI, в т. ч. п/у *Фуртвенглера*, *Бёма*, *Караяна*, *Джулини*. Среди главных дирижеров оркестра — *Клемперер* (1959—72, президент до 1973), *Сиполи* (1973—82), *Синополи* (1984—94), К. фон *Донаньи* (1996—2008), *Салонен* (с 2008). В 1957 Легг организовал камерный хор Ф. (Philharmonia Chorus), выступавший вместе с оркестром Ф.; его первым музыкальным руководителем был выдающийся немецкий хормейстер Вильгельм Питц (Pitz, 1897—1973). В 1964 хор стал независимым и до 1977 именовался New Philharmonia Chorus.

Фицджералд (Фитцджералд, Fitzgerald), Элла (Джейн) (25.4.1918, Ньюпорт-Ньюс, Виргиния, — 15.6.1996, Беверли-Хилс, Калифорния). Американская джазовая певица. В 1934 дебютировала на сцене модного клуба Apollo Theater в Гарлеме (Нью-Йорк). С 1935 работала с популярным нью-йоркским джаз-бэндом Чика Уэбба (Webb, 1909—1939); шумный успех ей принесла песня A-tisket, A-tasket (1938). В 1939—42 возглавляла ансамбль Уэбба, переименованный в Ella Fitzgerald and Her Famous Orchestra, затем сосредоточилась на сольной карьере. С 1946 была постоянной участницей концертов «Джаз в филармонии» (Jazz at the Philharmonic), которые устраивались знаменитым импресарио Норманом Грантцем (Granz, 1918—2001) в разных городах США и в других странах, привлекая «высоколобую» аудиторию. В 1956—64 записала серию из восьми альбомов с музыкой ведущих американских композиторов-песенников в новых джазовых аранжировках. Работала с такими выдающимися джазменами, как Дюк *Эллингтон*, Луи *Армстронг*, Каунт *Бейси*, Диззи *Гиллеспи*, Оскар *Питерсон*, а также с поп-музыкантами, в т. ч. с Фрэнком *Синатрой*. Записывалась до 1989, публично выступала до 1991. Обладала подвижным голосом необычайно широкого диапазона (около трех октав) и своеобразного подросткового тембра, была несравненным мастером импровизации со звукоподражательным перебором слогов (scat singing), до преклонных лет сохранила живой темперамент и чувство *суинга*, почиталась как «первая леди джаза».

Лит.: S. Colin. Ella: the Life and Times of Ella Fitzgerald (London, 1986); J. Haskins. Ella Fitzgerald: a Life through Jazz (Sevenoaks, 1991); S. Nicholson. Ella Fitzgerald (London, 1993).

Фишер (Fischer), Эдвин (6.10.1886, Базель, — 24.1.1960, Цюрих). Швейцарский пианист, дирижер. Учился в Базельской консерватории и в берлинской Консерватории Штерна у видного педагога, ученика Листа Мартина Краузе (Krause, 1853—1918). Преподавал в Консерватории Штерна (1905—14), Берлинской ВМШ (1931—43), Люцерне (1943—58); у Ф. учились *Бадура-Скода*, *Брендель*, *Баренбойм*. В 1932 основал в Берлине камерный оркестр, с которым исполнял преимущественно Баха и Моцарта, часто дирижируя фортепианными концертами из-за рояля. Выступал в трио со скрипачом *Куленкампфом* (в 1948 его сменил Вольфганг Шнайдерхан [Schneiderhan, 1915—2002]) и виолончелистом Энрико Майнарди (Mainardi, 1897—1976). Одним из первых среди пианистов XX в. стал включать в свои концертные программы оригинального клавирного Баха вместо популярных транскрипций. В 1933—36 в Лондоне осуществил первую в истории запись «Хорошо темперированного клавира»; в своей интерпретации Ф., достаточно точно придерживаясь буквы баховского текста, допускает определенные романтические «вольности» в динамике и агогике. В сходном стиле Ф. исполнял и записал клавирные концерты Баха. Помимо произведений Баха ядро обширного репертуара Ф. составляла музыка венских классиков и Брамса. К выдающимся документам исполнительского искусства XX в. принадлежат его записи отдельных сонат и концертов Моцарта и Бетховена (в т. ч. с такими дирижерами, как *Фуртвенглер*, *Бём*, *Барбиролли*, *Кринс*), экспромтов, «Музыкальных моментов», фантазии «Скиталец» Шуберта, его же песен со *Шварцкопф*. Наиболее полное представление о масшта-

бс артистической личности Ф. дает его экспрессивная и, несмотря на технические погрешности, величественная интерпретация 2-го концерта Брамса с Фуртвенглером (запись с концерта, 1942, Берлин). Ф. сочинил каденции к некоторым концертам Моцарта и Бетховена, редактировал фортепианную музыку Моцарта и Баха, написал работы о музыке Баха, фортепианных сонатах Бетховена, задачах музыканта-исполнителя.

Фишер-Дискау (Fischer-Dieskau), (Альберт) Дитрих (р. 28.5.1925, Берлин). Немецкий певец (баритон). В 1941—43 учился в Берлине у Георга Вальтера (Walter, 1875—1952), затем был призван в армию и отправлен в Италию, в 1945—47 находился в американском плену, по возвращении домой продолжил учебу у Германа Вайсенборна (Weissenborn, 1876—1959). В 1947 дебютировал на большой концертной эстраде («Немецкий реквием» Брамса во Фрайбурге), в 1948 — на оперной сцене (Поза в Берлинской городской опере). Тогда же приобрел репутацию многообещающего исполнителя Lieder. Дальнейшее становление Ф.-Д. как музыканта и интерпретатора проходило под влиянием *Фуртвенглера*, который в 1952 поручил ему партию Курвенала в своей записи «Тристана и Изольды» с оркестром *Филармония;* в том же году Ф.-Д. дебютировал на *Зальцбургском фестивале*, исполнив п/у Фуртвенглера «Песни странствующего подмастерья» *Малера*. На протяжении всей своей оперной карьеры был связан с Берлинской городской оперой (с 1961 — *Немецкая опера*) и *Баварской гос. оперой*, пел и в других ведущих оперных центрах Западной Европы. В 1973—76 концертировал также как симфонический дирижер. С 1983 выступал на оперной сцене лишь эпизодически, но продолжал давать концерты до конца 1992. После завершения вокальной карьеры вернулся к дирижированию, выступает также как чтец. Профессор Берлинской высшей школы изящных искусств (с 1983), дает уроки высшего мастерства в Германии и других странах; среди его учеников — *Бостридж* и известные немецкие певцы, баритон Андреас Шмидт (Schmidt, p. 1960), сопрано Кристине Шефер (Schäfer, p. 1965), баритон Маттиас Гёрне (Goerne, p. 1967), баритон Йохен Купфер (Kupfer, p. 1969), баритон Штефан Генц (Genz, p. 1973).

Ф.-Д. — одна из центральных фигур музыкальной жизни XX в., образец современного динамичного музыканта с разносторонними интересами и неутолимым художественным «аппетитом». В его искусстве уникальным образом соединились великолепные вокальные данные, безупречная техника, утонченная музыкальность, энциклопедические знания и неподражаемый артистизм. Его гибкий голос бархатистого тембра, мягкий и вкрадчивый в piano, был способен на мощное и блестящее звучание в драматических кульминациях. Дикция Ф.-Д., певшего по меньшей мере на девяти языках (в т. ч. *Шостаковича* по-русски), была, как правило, тщательно выверена, он скрупулезно придерживался буквы композиторского текста и вместе с тем неизменно стремился к максимальному раскрытию заложенного в музыке и словах выразительного потенциала. Ему был совершенно чужд элемент рутины, почти естественный для столь «всеядного» музыканта. Ф.-Д. выступал и записывался едва ли не со всеми выдающи дирижерами своего времени, от представителей шего поколения *Вальтера, Бичема* и *Ансерме* до отн тельно молодых *Баренбойма* и *Шайи*, от специалист музыке барокко К. *Рихтера* до дирижирующих ко зиторов *Хиндемита* и *Хенце;* ему аккомпанировали гие первоклассные пианисты, в т. ч. *Мур, Горо С. Рихтер, Брендель, Ашкенази, Эшенбах, Перайя,* Х мут Хёлль (Höll, p. 1952). Среди спетых им операл лей (всего ок. 100) — Орфей («Орфей и Эвридика»), партовские Граф, Дон Жуан, Дон Альфонсо, Папа и Оратор из «Волшебной флейты»; Писарро и Дон Ф нандо из «Фиделио»; вердиевские Макбет, Риго Жермон, Ренато, Поза, Амонасро, Яго, Фальстаф неровские Голландец, Вольфрам, Тельрамунд, Вот «Золоте Рейна», Гунтер, Курвенал, Ганс Закс, Ам тас; Онегин (по-немецки); пуччиниевские Марц Скарпиа, Джанни Скикки; Голо из *«Пелеаса и М занды»;* персонажи опер *Штрауса* Иоканаан, Орест рак, Мандрыка, Оливье (*«Каприччо»*) и др.; Фауст оперы Бузони *«Доктор Фауст»;* Борромео из о Пфицнера *«Палестрина»;* Герцог из *«Замка герцо няя Борода»;* берговские Вошек и Доктор Шён; К дильяк и Матис из опер Хиндемита; св. Франциск сизский из одноименной оперы *Мессиана;* Лир из о именной оперы *Раймана*. Некоторые из этих ролей Ф. не исполнял на сцене, но записал на пластинки. За долгую артистическую жизнь Ф.-Д. спел также бес ленное множество партий в кантатах, вокальных фониях, мессах и ораториях, романсов и песен. Осо но велики заслуги Ф.-Д. перед австро-немецкой ной классикой: он записал не только все песни для ского голоса Бетховена, Шуберта, Мендельсона, Ш на, Брамса, Вольфа, Малера и Штрауса, но и вокал миниатюры композиторов более скромного ран Лёве, Франца, Корнелиуса, Ницше, *Пфицнера, Ре Шёка* и др. С его участием был фактически возрож концертной жизни ряд произведений композит прошлого, в т. ч. оперы Шпора «Фауст» и «Йесс зингшпили Шуберта и Мендельсона, опера Шуман новева» и его же «Сцены из „Фауста" Гёте», опера В фа «Коррехидор». Ф.-Д. участвовал в премьерах произведений современных композиторов, в т. ч. К нека, Блахера, Гартмана* («Вокальная сцена»), *Ти та* («Виление св. Августина»), *Фортнера, Барбера, Б тена («Военный реквием»* и др.), *Лютославского (странства сна»), Юна, Айнема,* Хенце («Пять неа танских песен», «Элегия молодым влюбленным», вые похвалы бесконечному» и др.), Раймана (« и др.), *Рима,* первым в Европе исполнил кантату С винского *«Авраам и Исаак»* и ряд песен *Айвза*. Н сал несколько книг, редактировал издания песен берта.

Жена Ф.-Д. — румынская певица Юлия Варади (W dy, p. 1.9.1941, Орадя). Ее сочное сопрано с разв меццо-сопрановым регистром превосходно звуч таких разнородных партиях, как Электра («Идоме Донна Эльвира, Донна Анна, Графиня, Виолетта, нора («Трубадур» и «Сила судьбы»), Елизавета В Аида, Баттерфлай, Лю, Арабелла, Юдит («Замок гер Синяя Борода»). Оставила сцену в 1997.

Осн. лит. работы: Auf den Spuren der Schubert-Lieder («По ...ам песен Шуберта») (Wiesbaden, 1971); Wagner und Nietz... («Вагнер и Ницше») (Stuttgart, 1974); Robert Schumann: ...t und Musik («Шуман: слово и музыка») (Stuttgart, 1981); ... sprechen, Worte klingen. Zur Geschichte und Interpretation ...Gesangs («Звуки говорят, слова звучат: к истории и интер...ации вокальной музыки») (Stuttgart und München, 1985); ...klang («Отзвук»), автобиогр. (Stuttgart, 1987, рус. пер.: От... былого [М., 1991]); Fern die Klage des Fauns. Claude De... und seine Welt («Жалоба фавна вдали: Дебюсси и его мир») ...tgart, 1993); Die Welt des Gesangs («Мир пения») (Stuttgart, ...); Hugo Wolf. Leben und Werk («Вольф: жизнь и творчест...») (Berlin, 2002); Musik im Gespräch : Streifzüge durch die ...k mit Eleonore Brüning (беседы о муз. классике с Э. Брю...) (Berlin, 2005); Goethe als Intendant («Гёте как директор ...») (München, 2006); др. книги; статьи, эссе, рассказы.

Лит.: K. Whitton. Dietrich Fischer-Dieskau: Mastersinger (Lon..., 1981); H. A. Neunzig. Dietrich Fischer-Dieskau: eine Bio... (Stuttgart, 1995); H. A. Neunzig. Dietrich Fischer-Dieskau. ...Leben in Bildern (Berlin, 2005).

...стад (Flagstad), Кирстен (Мальфрид) (12.7.1895, ...ар, — 7.12.1962, Осло). Норвежская певица (сопрано). Училась в Кристиании (ныне Осло). Профессиональная карьера Ф. началась в 1913; до 1932 она выступала только в странах Скандинавии, исполняя партии второобразных амплуа в операх и оперettах. Начало известности Ф. как вагнеровской певицы положил ее дебют в роли Изольды (1932, Осло). В 1934 она спела в Кёльне Зиглинду и Гутруну, а в 1935 с огромным успехом дебютировала в *Метрополитен-опера* (Зиглинда, Изольда, Брюнгильда); сотрудничество Ф. с Метрополитен-опера продолжалось до 1941. Во 2-й половине 30-х и в 1948—51 Ф. была ведущей вагнеровской солисткой театра *Ковент-Гарден*, после войны пела также на *Зальцбургских фестивалях*, в *Ла Скала* и др. Оставив сцену, продолжала эпизодически концертировать и записываться; в 1958 приняла участие в записи «Золота Рейна» *Г. Шолти*, исполнив новую для себя меццо-сопрановую партию Фрики. В 1958 возглавила Норвежскую оперу (Осло). Первая исполнительница *«Четырех последних песен»* Штрауса (1950). Лучшие черты искусства Ф. — благородство фразировки, сила и чистота тона, красота тембра — особенно выразительно проявились в студийной записи оперы «Тристан и Изольда» *Фуртвенглера* (1952). Среди других партий Ф., также увековеченных в записях, — Леонора в «Фиделио» и Дидона в «Дидоне и Энее».

Лит.: H. Vogt. Flagstad: Singer of the Century (London, 1987).

...инг (Fleming), Рене (р. 14.2.1959, Индиана, Пенсильвания). Американская певица (сопрано). Училась в университете шт. Нью-Йорк, Истменской школе музыки (Рочестер), Джульярдской школе (Нью-Йорк), брала уроки у *Де Гаэтани*, совершенствовалась в Европе под руководством известной певицы (сопрано) Арлен Оже (Auger, 1939—1993) и *Шварцкопф*. В 1986 дебютировала на сцене Зальцбургского городского театра в партии Констанцы. Красивый, мягкий тембр, отточенное искусство фразировки, особенно в piano, элегантная манерность и обаятельные манеры предопределили устойчивый успех Ф. в амплуа благородных героинь Моцарта (Графиня [роль дебютов Ф. в ряде ведущих театров США и Европы, в т. ч. на сцене *Метрополитен-опера*, 1991], Донна Анна, Фьордилиджи) и *Штрауса* (Маршальша, Арабелла, Дафна из одноименной оперы, Мадлен) и в таких партиях, как Ева, Виолетта, Дездемона, Татьяна, Русалка из одноименной оперы Дворжака, Таис и Манон из опер Массне. Выступала и записывалась также в сравнительно малоизвестных операх Генделя, Россини, Доницетти. Участвовала в премьерах нескольких современных произведений. Как интерпретатор Lieder Ф. корректна и не особенно оригинальна, местами манерна (показательны ее записи песен Шуберта и Штрауса с *Эшенбахом*). В концертных программах Ф. растет доля опереточных, джазовых и эстрадных «шлягеров».

Кн. Внутренний голос (М., 2008, англ. оригинал опубл. 2004).

Флеш (Flesch), Карл (9.10.1873, Мошон, ныне Мошонмадьяровар, — 14.11.1944, Люцерн). Скрипач и педагог родом из Венгрии. Учился в Вене и Париже, в т. ч. у знаменитого М.-П. Марсика (Marsick, 1847—1924). С 1894 концертировал как солист. В 1908 обосновался в Берлине, где тремя годами раньше дал сенсационный цикл исторических концертов, охвативших скрипичную литературу трех веков. Покинув в 1934 нацистскую Германию, жил в Лондоне, затем в Нидерландах, откуда уже в разгар войны через Венгрию перебрался в Швейцарию. Считался скрипачом-интеллектуалом, скорее аналитиком, чем виртуозом. Был выдающимся ансамблистом (среди партнеров — *Шнабель* и *Пятигорский*) и педагогом; преподавал в Бухаресте, Амстердаме, Берлинской ВМШ, Кёртис-институте (Филадельфия), Королевском музыкальном колледже (Лондон), Люцернской консерватории. Среди учеников Ф. — такие выдающиеся скрипачи, как Шимон Гольдберг (Goldberg, 1909—1993, в 1929—33 концертмейстер *Берлинского ФО* п/у *Фуртвенглера*), Макс Росталь (Rostal, 1905—1991), *Невё*, Х. *Шеринг*, Ида Гендель (Haendel, p. 1928[?]). Записи Ф., по большей части транскрипции, дают лишь самое приблизительное впечатление о масштабе его личности. В 1945—92 в Лондоне проводился конкурс скрипачей им. Ф.

Кн.: Die Kunst des Violin-Spiels (Berlin, 1923—28, рус. пер.: Искусство скрипичной игры [М., 2/2007]); др. методические руководства; Memoirs («Воспоминания») (London, 1957).

Флонзали-квартет (Флонзале́-квартет, Flonzaley Quartet). Американский струнный квартет, основан в 1902 меценатом из Нью-Йорка, распущен в 1928. В квартете участвовали музыканты бельгийской школы; 1-я скрипка — Адольфо Бетти (Betti, 1875—1950). В 1904 ансамбль совершил свое первое европейское турне. В дальнейшем много и с неизменным успехом концертировал по США и Европе; по таким показателям, как красота тона, чистота и изящество стиля и выверенность деталей, превосходил едва ли не все камерные ансамбли своего времени. Одним из первых среди струнных квартетов начал записываться на пластинки (примечательны, в частности, записи фортепианных квинтетов Шумана и Брамса с известными виртуозами Осипом Габриловичем

чем [Gabrilowitsch, 1878—1936] и Гаролдом Бауэром [Bauer, 1873—1951]). Для Ф.-к. писали современные композиторы, в т. ч. *Стравинский* (популярный триптих «Танец», «Эксцентрик» и «Песнопение» [1914], Концертино [1920]) и *Энеску* (1-й квартет [1920]).

Флорентийский музыкальный май (Maggio Musicale Fiorentino). Ежегодный фестиваль, проводится с 1933. Основатель и первый художественный руководитель — дирижер Витторио Гуи (Gui, 1885—1975); сформированный им еще в 1928 коллектив Stabile Orchestrale Fiorentina, переименованный в Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, является постоянным оркестром фестиваля. Благодаря выдающимся постановкам популярных и забытых опер и участию таких дирижеров, как *Вальтер, Фуртвенглер, Де Сабата, Митропулос*, еще в 1930-х приобрел репутацию одного из самых блестящих европейских фестивалей. В программах Ф. м. м. фигурируют также балеты и концерты. Определенное внимание традиционно уделяется новой музыке; в рамках Ф. м. м. были впервые исполнены произведения *Даллапикколы, Ноно, Берио, Буссотти*, ставились запрещенные в СССР *«Леди Макбет Мценского уезда»* и *«Нос»* Шостаковича (1948, 1964), прошла мировая премьера *«Войны и мира»* Прокофьева (1953). В 1968—80 главным дирижером оркестра Ф. м. м. был *Мути;* художественный руководитель и главный дирижер с 1986 — *Мета*.

Фойерман (Feuermann), Эмануэль (22.11.1902, Коломед, ныне Коломыя, — 25.5.1942, Нью-Йорк). Австрийский виолончелист родом из Австро-Венгрии. Учился в Вене у Антона Вальтера (Walter), там же дебютировал в 1912, в 1917—19 продолжил обучение в Лейпциге у выдающегося виртуоза и педагога Юлиуса Кленгеля (Klengel, 1859—1933). До 1923 работал концертмейстером группы виолончелей Гюрцених-оркестра (Кёльн), затем сосредоточился на карьере солиста и ансамблиста, концертировал, в частности, со своим братом, скрипачом Зигмундом Ф. (1900—1952), с пианистом *Шнабелем* и в составе струнного трио со скрипачом Шимоном Гольдбергом (Goldberg, 1909–1993) и альтистом *Хиндемитом*. С 1929 до своей эмиграции (1933) преподавал в Берлинской ВМШ. С 1938 жил в США. В 1941 стал профессором Кёртис-института (Филадельфия). Был не только серьезным и изысканным музыкантом, но и совершенно исключительным виртуозом; среди виолончелистов своего времени не имел себе равных по чистоте тона и ясности артикуляции, которые не изменяли ему даже в самых сложных пассажах. В 1920—30-х много записывался в Германии и Англии (в частности, осуществил первую запись Концерта Дворжака); среди выдающихся позиций дискографии Ф. американского периода — Двойной концерт Брамса (с *Хейфецем* и *Орманди*), «Дон Кихот» *Штрауса* (2 записи — с *Тосканини* и Орманди), «Шеломо» *Блоха* (со *Стоковским*), трио Бетховена, Шуберта и Брамса с *Рубинштейном* и Хейфецем.

Лит.: S. W. Itzkoff. Emanuel Feuermann, Virtuoso: a Biography (Montgomery, AL, 1977).

Фокстрот (англ. foxtrot, букв. «лисья рысь»). Парный бальный танец в размере 4/4, возникший в США ок. 1910. Предшественники Ф. — быстрые двудольные танцы уанстеп (two-step, букв. «двухшаговый»), уанстеп (one-step, «одношаговый») и синкопированный *рэгтайм*. Т Ф. — умеренный или быстрый (быстрая разновидн Ф. известна также как куикстеп, англ. quickstep — «б стрый шаг»). После 1-й мировой войны Ф. вошел в м в Европе; художественно обработанные Ф. встреча у *Равеля* (в опере *«Дитя и волшебство»*), *Хиндем Шостаковича* (остроумно и с размахом «симфонизи ванный» Ф. в балете «Золотой век») и др.

«Фонтаны Рима» (Fontane di Roma). Первая из трех с фонических поэм *Респиги*, посвященных городу Р (1916), в 4 частях attacca: 1. «Фонтан Валле Джул рассвете» (La fontana di Valle Giulia all'alba), And mosso; 2. «Фонтан Тритона утром» (La fontana del Tri al mattino), Vivo; 3. «Фонтан Треви в полдень» (La tana di Trevi al meriggio), Allegro moderato; 4. «Фо виллы Медичи на закате» (La fontana di Villa Med tramonto), Andante. Согласно авторскому комме рию, поэма передает «чувства и видения, внушен созерцанием четырех римских фонтанов в те часы, гда их характер больше всего гармонирует с окру шим пейзажем или когда их красота производит бенно сильное впечатление»; первая часть рисует па ральную картину, вторая выдержана в характере ск («наяды и тритоны резвятся в возбужденном танце кульминационной третьей запечатлен торжестве проезд колесницы Нептуна, а в четвертой — «носта ческий час заката», когда «воздух наполнен звоном к колов, щебетом птиц, шелестом листвы; затем все ут ет в ночной тишине». Продолжительность — ок. 17 нут. Первое исполнение — 11 марта 1917, Рим, дир Антонио Гуарньери (Guarnieri, 1880—1952).

Формализм. С точки зрения советской идеологии иск ства — чрезмерное увлечение формой в ущерб соде нию. В 1930—50-х обвинениям в Ф. регулярно подв лись художники, чье творчество не соответство представлениям партийно-идеологической верху об эстетической привлекательности, о простоте, ступности, «народности» и об «идейности». Любой позитор, сочиняющий непрограммную музыку в с ных формах, рисковал навлечь на себя подобные об нения, чреватые серьезными последствиями (жест критика в печати, унизительные публичные «проро ки», понижение по службе, лишение государстве заказов и т. п.). Крупнейшей антиформалистиче кампанией в истории советской музыки была т. н. новщина. См. также *«Леди Макбет Мценского уезда ветская музыка*.

Фортнер (Fortner), Вольфганг (12.10.1907, Лейпц 5.9.1987, Хайдельберг). Немецкий композитор. Во тывался в протестантских музыкальных тради Лейпцига; его учителем по композиции был учен ассистент *Регера* Герман Грабнер (Grabner, 1886—1 С 1931 преподавал в хайдельбергском Институте ковной музыки, с 1946 — на летних курсах новой з ки в *Дармштадте*, позднее в Детмольдской акад музыки (1954—57) и во Фрайбургской ВМШ (1957—

1964—78 был художественным руководителем основного *Гартманом* фестиваля новой музыки Musica viva Мюнхене. Как композитор, музыкальный деятель и педагог занимал видное положение в музыкальной жизни Западной Германии; среди его учеников — Б. А. *Циммерман, Хенце, Цендер, Рим*. До 2-й половины 1940-х писал в основном церковную и инструментальную музыку в русле неоклассицизма, насыщенную полифонией; ориентирами для него служили Регер, *Хиндемит*, отчасти также *Стравинский* периода *неоклассицизма*. Со временем освоил *серийную технику*, которую применял в индивидуальной манере. Самое известное произведение Ф. — опера «Кровавая свадьба» по одноименной драме Ф. Гарсиа Лорки; *додекафония* и «взвинченный», экспрессионистский тип выразительности сочетаются в ней со стилизованными элементами андалузского фольклора. В тени «Кровавой свадьбы» оказалось остальное зрелое творчество Ф., включающее несколько значительных вокальных и оркестровых партитур, более гомогенных по языку, сложных и многозначных по музыкальному содержанию.

Для театра (осн. произв.): «Лисистрата» (Lysistrata), муз. к комедии Аристофана (1945); «Белая роза» (Die weiße Rose), балет в 2 частях по О. Уайлду (1950); «Эфесская вдова» (Die Witwe von Ephesus), пантомима по Петронию (1953); «Кровавая свадьба» (Bluthochzeit), опера в 2 актах по Ф. Гарсиа Лорке (1957, Кёльн); «Коринна» (Corinna), одноакт. опера-буффа по Э. Нервалю (1958, Зап. Берлин); «Дон Перлимплин любит Белису в своем саду» (In seinem Garten liebt Don Perlimplín Belisa), кам. опера в 4 сценах по Гарсиа Лорке (1962, Шветцинген); «Кармен» (Carmen), балет по Бизе (1971, Штутгарт); «Елизавета Тюдор» (Elisabeth Tudor), опера в 3 актах с эпилогом, либр. М. Брауна (1972, Зап. Берлин); «В то время» (That time), одноакт. кам. опера с электроникой по С. Беккету (1977, Баден-Баден).

Орк. муз. (осн. произв.): Концерт для орг. и стр. (1932, обр. для клав. и стр. 1935); Концерт для стр. (1933); «Каприччо и финал» (Capriccio und Finale, 1939); Концерт для фп. с орк. (1943); «Музыка для струнных-2» (Streichermusik II, 1944); Концерт для скр. с большим кам. орк. (1946); Симфония (1947); Фантазия на B-A-C-H» (Phantasie über die Tonfolge B-A-C-H), для стр., 2 фп. и орк. (1950); Концерт для влч. с орк. (1951); «Движения» (Mouvements), фп. и орк. (1954); «Экспромты» (Impromptus, 1957); «Музыка для духовых» (Bläsermusik, 1957); «Белый балет» (Ballet blanc), 2 скр. и стр. орк. (1958); «Аполлия» (Apollodie), гоб. и орк. (1960, 2/1966); Triptum, орк. и 3 фп. (1966); «Маргиналии» (Marginalien, 1969); «Цикл» (Zyklus), влч., дух., перк. и уд. (1969); «Пролегомены» (Prolegomena), сюита из опер «Елизавета Тюдор» (1973); «Призмы» (Prismen), фл., гоб., кл., арфа, уд. и орк. (1974); «Триптих» (Triptychon, 1977); Вариации (1979); «Звуковые вариации» (Klangvariationen, на осн. «Экспромтов»), 4 виолы и орк. (1981).

Хор. муз. (осн. произв.): ранние хоры a cappella, в т. ч. «Немецкая песенная месса» (Eine deutsche Liedmesse, 1934); «Свадьба Катулла» (Nuptiae Catulli), кантата, тен., кам. хор, кам. орк. (1937); «Господи, пребудь с нами» (Herr, bleibe bei uns), м.-сопр. и бар., хор, орг. (1945); «К потомкам» (An die Nachgeborenen), кантата, чтец, тен., хор, орк., сл. *Брехта* (1948); «Песнь Возрождества» (Chant de Naissance), кантата, сопр., скр., хор, орк., сл. Сен-Жон Перса (1959); Псалом 100, хор и 7 медн. дух. (1962); «История Пятидесятницы по Луке» (Die Pfingstgeschichte nach Lukas), тен., хор, 11 инстр., орг., библ. текст (1963); «Гладбахский Te Deum» (Gladbacher Te Deum), бар., хор, орк., магн. (1973); «Сонаты Петрарки» (Petrarca-Sonette), хор a cappella (1979).

Др. вок. муз. (осн. произв.): «Фрагмент Мария» (Fragment Maria), сопр. и 8 инстр., сл. М. Рашке (1929); 4 песни, гол. с фп., сл. Ф. Гёльдерлина (1933, 2/1968); Песни на сл. Шекспира, гол. с фп. (1946); «Два упражнения» (Zwei Exerzitien), 3 жен. гол. и 15 инстр., сл. Брехта (1949); «Ария» (Aria), м.-сопр., фл., альт и кам. орк., сл. Т. С. Элиота (1950); «Середина жизни» (Mitte des Lebens), кантата, сопр. и 5 инстр., сл. Гёльдерлина (1951); «Жертвоприношение Исаака» (Isaaks Opferung), ораториальная сцена, к.-а., тен., бас и 40 инстр., сл. из Библии (1952); «Сотворение мира» (The Creation), бар. и орк., сл. Дж. У. Джонсона (1955); «Королевская колыбельная» (Berceuse royale), сопр. и кам. орк., сл. Сен-Жон Перса (1958, 2/1975); «Прелюд и Элегия (дополнение к „Экспромтам“)» (Prélude und Elegie [Parergon zu den 'Impromptus']), сопр. и орк., сл. Гёльдерлина (1959); «Любовь» (Minne), кантата в старинном стиле, тен. и гит., сл. Вальтера фон дер Фогельвайде (1964); «Терцины» (Terzinen), муж. гол. с фп., сл. *Гофмансталя* (1966); «Образы» (Immagini), сопр. и стр., сл. М. Крлезы (1967); «Опыт состязания за...?» (Versuch eines Agon um...?), 7 гол. и орк. (1973); «Баллады Машо» (Machaut Balladen), 1 или 2 тен. с орк., сл. Г. де Машо (1973); «Посвящения» (Widmungen), тен. с фп., сл. Шекспира (1981); «Прощание» (Farewell), 2 гол., 2 фл., фп., влч., сл. П. Неруды (1981).

Для 1—12 инстр. (осн. произв.): Токката и фуга, орг. (1927); 1-й стр. квартет (1930); 2-й стр. квартет (1938); Дух. трио (1943); «Камерная музыка» (Kammermusik), фп. (1944); Соната для скр. и фп. (1945); Соната для фл. и фп. (1947); Соната для влч. и фп. (1948); Серенада для фл., гоб. и фаг. (1948); 3-й стр. квартет (1948); 7 элегий, фп. (1950, 2/1979); 1-е стр. трио (1952); 6 мадригалов, 2 скр. и влч. (1954); New-Delhi-Musik, фл., скр., влч., клав. (1959); 5 багателей, дух. квинтет (1960); «Интермеццо» (Intermezzi), орг. (1962); «Эпиграммы» (Epigramme), фп. (1964); «Цикл», влч. и фп. (1964, ред. для влч. и инстр. анс. 1969); Тема и вариации, влч. (1975); 4-й стр. квартет (1975); «Девять инвенций и дополнение» (Neun Inventionen und ein Anhang), 2 фл. (1976); Фп. трио (1979); «Мадригал» (Madrigal), 12 влч. (1979); «Каприсы» (Capricen), фл., гоб., фаг. (1979); 4 прелюдии, орг. (1980); «Шесть маленьких поздних пьес» (Sechs Kleine späte Stücke), фп. (1982); 2-е стр. трио (1983).

Лит.: H. Lindlar, ed. Wolfgang Fortner (Rodenkirchen, 1960); B. Weber. Wolfgang Fortner und seine Opernkompositionen (Mainz, 1995).

Фосс (Foss), собств. Фукс (Fuchs), Лукас (15.8.1922, Берлин, — 1.2.2009, Нью-Йорк). Американский композитор, дирижер, пианист немецкого происхождения. Был вундеркиндом, сочинял с 7 лет. Учился в Берлине, Париже (1933—37), в филадельфийском Кёртис-институте, в т. ч. у *Райнера* (с 1937), и в Йельском университете у *Хиндемита* (1939—40). В 1944—50 — пианист *Бостонского СО* (солировал в первом исполнении «*Четырех темпераментов*» Хиндемита, 1944). В 1953 стал преемником *Шёнберга* в качестве профессора музыки Калифорнийского университета (Лос-Анджелес), руководил фестивалями современной и старинной музыки в Оджее (Ojai), дирижировал *Лос-Анджелесским ФО*. Препо-

давал и в других учебных заведениях США, выступал с лекциями по различным вопросам современной музыки. В 1963—70 возглавлял ФО г. Буффало, в 1971—88 — Бруклинский ФО. В 1981—86 руководил также СО г. Милуоки. Программы концертов п/у Ф. всегда были необычны, основу его репертуара составляла музыка XX в.; Ф. первым исполнил ряд современных партитур и неоднократно устраивал «марафонские концерты», посвященные творчеству того или иного современного композитора или группы композиторов, представляющих определенный регион. Композиторское творчество Ф. эклектично. Поначалу он тяготел к *неоклассицизму* и *американизму* (характерный образец — опера «Скачущая лягушка из округа Калаверас» [The Jumping Frog of Calaveras County] по рассказу Марка Твена, пост. 1950, Блумингтон), в конце 1950-х увлекся идеей коллективной импровизации, позднее работал в области *электронной музыки*, опробовал целый ряд композиционных техник и подходов, от *додекафонии* до *минимализма*. Другие относительно известные опусы Ф. — «Временной цикл» (Time Cycle) для сопрано и оркестра на тексты У. Х. Одена, А. Э. Хаусмана, Ф. Кафки и Ф. Ницше (1960) и оркестровый цикл «Барочные вариации» (Baroque Variations), в трех частях которого темы Генделя, Скарлатти и Баха подвергаются причудливым метаморфозам (1967).

«Фрагменты из Кафки» (Kafka-Fragmente). Произведение *Куртага* для сопрано и скрипки соч. 24 (1985—87): 40 пьес на слова (разрозненные фразы или более обширные отрывки) из «Дневника» и писем Франца Кафки, на немецком языке. Пьесы группируются в 4 раздела: 1. № 1—19; 2. № 20; 3. № 21—32; 4. № 33—40. Большинство номеров — по-экспрессионистски отрывистые миниатюры, но встречаются и сравнительно обстоятельно разработанные сцены. Наиболее масштабны предельно медленный центральный № 20, Der wahre Weg (на текст известного афоризма Кафки: «Истинный путь идет по канату, который натянут не высоко, а над самой землей. Он предназначен, кажется, больше для того, чтобы о него спотыкаться, чем для того, чтобы идти по нему», — этот номер посвящен *Булезу*), и «эпилог» № 40, Es blendete uns die Mondnacht, с фиоритурами, имитирующими птичье пение, и элементами характерного еврейского мелоса в обеих партиях. Продолжительность цикла — ок. 55 минут (упомянутые «большие» номера длятся по ≈7 минут). Первое исполнение — 25 апреля 1987, фестиваль современной камерной музыки в Виттене (ФРГ), Адриенна Ченгери (Csengery) и Андраш Келлер (Keller).

«Фрагменты—Тишина, к Диотиме» (Fragmente—Stille, an Diotima). Произведение *Ноно* для струнного квартета. Написано в 1979—80 для юбилейного (к 210-летию со дня рождения) Бетховенского фестиваля в Бонне. Упомянутая в заглавии Диотима — идеал женщины, воспетый ровесником Бетховена Фридрихом Гёльдерлином (1770—1843) по следам Платона, в чьем трактате «Пир» приведен диалог Сократа и мудрейшей жрицы Диотимы о сущности любви. По партитуре разбросано ок. 50 коротких (от одного до нескольких слов) фрагментов из Гёльдерлина; они не должны восприниматься как марки, заглавия разделов или эпиграфы к ним, исполнители могут лишь «пропевать» их про себя. Фрагментарности этого беззвучного словесного слоя соответствует фрагментарность собственно звуковой ткани — «фрагменты», из которых складывается партитура, лаконичные, индивидуализированные, по преимуществу тихие, — отделены друг от друга ферматами (моментами «тишины») различной длительности и разного «качества»; по Ноно, эти ферматы указывают на «пространства сновидений, внезапные восторги, невыразимые мысли, спокойное дыхание и безмолвие „пение" вне времени». В партитуре обнаружились своеобразные отсылки к творчеству мастеров прошлого: Бетховена (неоднократно используемая ремарка innigster Empfindung [«с проникновеннейшим чувством»], заимствованная из медленной части 15-го струнного квартета — «Благодарственной молитвы выздоравливающего»), Окегема (едва узнаваемая, расчленена на мотивы цитата из шансон Malheur me bat [«Несчастье одолевает меня»] незадолго до конца квартета) и Веберна (структурные элементы, восходящие к т. н. загадочной гамме c-des-e-fis-gis-ais-h-c-h-ais-gis-f-e-des-c, на которой построена Ave Maria из поздних «Четырех духовных пьес»). Продолжительность квартета — 35—40 минут. Первое исполнение — 2 июня 1980, Бонн, *Ласаль-квартет*.

Французская музыка. Франция явилась очагом [illegible] важнейших тенденций музыки XX в., как *импрессионизм, неоклассицизм* и *авангард*. Основоположник классического импрессионизма *Дебюсси* декларировал возврат к исконным ценностям французской культуры — изяществу форм, естественности, сдержанности и точности в выражении чувств, — которые на исходе XIX в., по его мнению, оказались под угрозой из-за подавляющего немецкого (прежде всего вагнеровского) влияния. На рубеже XIX—XX вв. дебютировал близкий ему по духу *Равель*. Дебюсси и Равель эволюционировали во многом параллельно — от импрессионистской зыбкости, «уловимости» контуров к более четкому и экономному линеарному письму. Их многогранное искусство — [illegible]жи неспособной альтернативой «вагнерианству» и [illegible] не амбициозному, но по существу мало оригинальному, часто высокопарному или сентиментальному академизму, образцы которого встречаются в творчестве [illegible] мэтров Ф. м. 2-й половины XIX и начала XX в., как Гуно, Франк, Сен-Санс, д' *Энди* и *Дюка*, а также неск[illegible] поверхностной и бесцветной «красивости» многих [illegible]ниц Массне, Форе, Шоссона. Воздействие Дебюсси и Равеля прослеживается во всей Ф. м. XX в. — [illegible] неоклассицизма во главе со *Стравинским*, чье творчество 1920—30-х стало неотъемлемой частью французской культуры, до послевоенного авангарда, прежде всего линии *Булеза* и *Барраке* (другим их виднейшим предшественником во Ф. м. был *Варез*, также испытавший в свое время влияние Дебюсси), а затем и представителей *спектральной музыки* (*Гризе* и др.). Отвергнув насыщенную хроматизмами позднеромантическую тональность и вернувшись к принципам *модальности*, Дебюсси проложил путь *Мессиану* с его *ладами ограниченной тр[illegible]*

...ии и таким создателям оригинальных модальных ...стем, как *Оана* и *Баллиф;* к модальному гармоническому языку, иногда в сочетании с красочным, тонко ...ализированным импрессионистским тембровым ...рмлением, тяготели *Кёклен, Руссель, Шмитт,* Лили *Буланже, Ж. Ален, Дютийё.* Даже направление, предложенное творчеством большинства членов *Шестерки* возникшее в качестве ироничной «приземленной» реакции на утонченность импрессионизма, укоренено не только в музыке «примитивиста» *Сати,* но и в отдельных юмористических миниатюрах Дебюсси. Из числа крупных французских композиторов XX в. вне сферы влияния Дебюсси остались разве что *Онеггер* — швейцарец по происхождению, ориентировавшийся прежде всего на немецкую классику, — и иммигрант *Ксенакис.* В время между мировыми войнами *серийная техника* не приобрела во Франции ни одного сторонника, и лишь во 2-й половине 1940-х *Лейбовицу* удалось привлечь к ней внимание начинающих авангардистов. Тогда же центром притяжения для французских и зарубежных новаторов с авангардными устремлениями стал класс Мессиана в Парижской консерватории (характерно, что среди учеников другого ведущего парижского педагога по композиции, консервативной Нади *Буланже,* преобладали иностранцы). Неоценимую роль в истории новой музыки сыграли такие французские учреждения и коллективы, как электроакустическая студия Французского радио и ТВ (см. *Конкретная музыка, Электронная музыка*), *Страсбургские ударные* и основанные при участии Булеза *Домен мюзикаль, Институт музыкальных и акустических исследований* (IRCAM) и *Ансамбль интерконтампорен.* Ввиду огромного влияния Мессиана и Булеза на Ф. м. последних десятилетий XX в. такие модные течения, как *минимализм, неоромантизм, полистилистика* и *новая простота,* не получили во Франции большого распространения. Наиболее заметные позиции в серьезной музыке Франции рубежа XX—XXI вв. занимают приверженцы сложных современных техник; многие из них были или остаются связаны с IRCAM. Это отчеркнуто элитарное крыло Ф. м. представляют, в частности, Поль Мефано́ (Méfano, p. 1937), Юг Дюфур (Dufourt, p. 1943), *Мюрай,* Микаэль Левина́с (Lévinas, p. 1949), Филипп Манури́ (Manoury, p. 1952), *Дюсапен,* Марк-Андре Дальбави́ (Dalbavie, p. 1962), Эрик Танги́ (Tanguy, p. 1968). Школу Мессиана и Булеза прошли также *Ами,* чей стиль со временем эволюционировал в сторону большей «коммуникабельности», и *Элуа,* провозгласивший своим принципом открытость для неевропейских культур.

Лит.: M. Cooper. French Music from the Death of Berlioz to the Death of Fauré (London, 1951); C. Rostand. La musique française contemporaine (Paris, 1952, 4/1971); R. H. Myers. Modern French Music (New York, 1971); Г. Шпеерсон. Французская музыка XX в. (2/М., 1977); Г. Филенко. Французская музыка 1-й половины XX в. (Л., 1983); J.-P. Holstein. L'espace musical de la France contemporaine (Paris, 1988).

Франческатти (Francescatti), Зино (собств. Рене-Шарль) (8.8.1902, Марсель, — 17.9.1991, Ла-Сьота). Французский скрипач с итальянскими корнями. Учился в Марселе у своих родителей, профессиональных скрипачей, там же в 1918 дал свой первый сольный концерт. В 1925 дебютировал в Париже 1-м концертом Паганини и сблизился с *Равелем,* который год спустя взял Ф. в свою гастрольную поездку по Великобритании (вместе они исполняли *«Цыганку»*). В 1927—29 преподавал в парижской Эколь-нормаль (École normale de musique). В 1940 обосновался в Нью-Йорке, где годом раньше триумфально дебютировал тем же концертом Паганини. После войны возобновил поездки в Европу и преподавательскую деятельность во Франции; среди его учеников — известные французские скрипачи Жерар Пуле́ (Poulet, p. 1938) и Режи Паскье́ (Pasquier, p. 1946). Выступал до 1976. В 1987 учредил конкурс скрипачей в Экс-ан-Провансе. В искусстве Ф. романтическая приподнятость тона сочеталась с изысканным вкусом и элегантностью, которая порой оборачивалась излишней ровностью, сглаженностью экспрессии. Среди его самых ценных записей — ряд классических концертов с такими дирижерами, как *Вальтер* (выдающиеся интерпретации 3-го и 4-го концертов Моцарта, Концерта Бетховена и Двойного концерта Брамса с участием *Фурнье*), *Родзинский, Митропулос, Сэлл, Орманди* и *Бернстайн,* скрипичные сонаты Бетховена, Франка, Форе и *Дебюсси* с *Казадезюсом.*

Френи (Freni), собств. Френьи (Fregni), Мирелла (р. 27.2.1935, Модена). Итальянская певица (сопрано). Училась в Болонье. В 1955 дебютировала в Модене (Микаэла). Широкую известность ей принес дебют в *Глайндбёрне* (1960, Церлина). До середины 1990-х выступала на ведущих оперных сценах мира, в т. ч. в *Ковент-Гарден* (с 1961), *Ла Скала* (с 1962), *Метрополитен-опера* (с 1965). Одна из самых обаятельных и популярных певиц итальянской школы, обладательница превосходного бельканто, мастерски исполняла как партии субреток, инженю и субтильных лирических героинь, так и партии, требующие большей силы, колоратурной техники и широкого диапазона. В репертуаре Ф. фигурировали такие разнородные роли, как Сюзанна, Адина, Норина, Эльвира из «Пуритан», Виолетта, Елизавета Валуа, Леонора из «Силы судьбы», Амелия из «Симона Бокканегры», Аида, Дездемона, Алиса и Нанетта из «Фальстафа», Маргарита из «Фауста» Гуно и «Мефистофеля» Бойто, Манон Леско, Мими, Тоска, Баттерфлай, Лю, Адриенна Лекуврёр из одноименной оперы Чилеа. С хорошим пониманием стиля пела также партии Татьяны и Лизы (по-русски). Голос Ф. светлого мягкого тембра, не слишком яркий, зато на редкость органично сочетающийся с голосами партнеров, звучит в многочисленных оперных записях, в т. ч. п/у *Караяна* (непревзойденные «Кармен» с Л. *Прайс* и *Корелли* [1963], «Богема» с *Паваротти* [1972] и «Отелло» с *Викерсом* [1973], а также ряд других работ), *Клемперера* («Дон Жуан» с *Гяуровым* [1966]), *Бёма* («Свадьба Фигаро» с *Фишером-Дискау, Те Канауа* и *Прей* [1976]), *Ливайна* («Евгений Онегин» [1988]), *Озавы* («Пиковая дама» [1992] и др.), *Шолти,* К. *Дэвиса, Аббадо, Меты, Мути* и *Синополи.*

Фрик (Frick), Готлоб (28.7.1906, Эльбронн, близ Пфорцхайма, — 18.8.1994, Мюлакker). Немецкий певец (бас). Учился в Штутгарте, там же до 1931 пел в оперном хоре.

В 1934—41 работал в Кобурге, во Фрайбурге и в Кёнигсберге, затем поступил в труппу *Дрезденской гос. оперы*. С 1950 карьера Ф. была связана преимущественно с Берлинской городской оперой (будущей *Немецкой оперой*), с 1953 — также с *Венской гос. оперой* и *Баварской гос. оперой*. Выступал и на других ведущих сценах мира, в т. ч. в *Ковент-Гарден* и *Байройте*, на *Зальцбургских фестивалях*, в *Метрополитен-опера*. Оставил сцену в 1973. Обладал мощным голосом глубокого, «мрачного» тембра, эффектно звучавшим в партиях Командора и Зарастро и в низких вагнеровских партиях (Даланд из «Летучего голландца», Король Марк, Погнер, Фафнер, Хундинг, Хаген, Гурнеманц). Был неподражаем и в таких характерных ролях, как Осмин, Рокко и Фальстаф из комической оперы Отто Николаи «Виндзорские проказницы». Пел басовые партии в мессах и ораториях. С участием Ф. осуществлен ряд выдающихся оперных записей, в т. ч. п/у *Фуртвенглера* («Фиделио», «Валькирия»), *Клемперера* («Фиделио», «Волшебная флейта»), *Кнаппертсбуша* и *Кемпе* («Майстерзингеры»), *Джулини* («Дон Жуан»), *Шолти* («Кольцо нибелунга» и «Парсифаль»).

Фричай (Fricsay), Ференц (9.8.1914, Будапешт, — 20.2.1963, Базель). Венгерский дирижер. Учился в Будапештской академии музыки у *Бартока* и *Кодая*. В 1936—44 работал в Сегеде. В 1945—47 был музыкальным руководителем Будапештского оперного театра и дирижировал Будапештским ФО. Дальнейшая карьера Ф. была связана главным образом с *Немецкой оперой* и СО Берлинского радио (Западный Берлин), который он возглавлял в 1948—52 и 1958—63; в 1954—55 Ф. работал с Хьюстонским СО (США), а в 1956—58 руководил *Баварской гос. оперой*. В 1961 спектаклем «Дон Жуан» п/у Ф. с *Фишером-Дискау* в заглавной роли открылось новое здание Немецкой оперы. Ф. был динамичным и надежным интерпретатором оперной и симфонической классики и музыки ряда ведущих композиторов XX в., прежде всего Бартока, Кодая и *Стравинского*. Провел премьеры оперы *Айнема* «Смерть Дантона» и «Антигоны» *Орфа*. Дискография Ф. весьма обширна; выдающуюся историческую и художественную ценность представляют его записи опер Моцарта («Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта»), Бетховена, Бартока и Стравинского (*«Царь Эдип»*) с такими солистами, как Фишер-Дискау и *Хефлигер*.

Фукусима (Fukushima), Казуо (р. 11.4.1930, Токио). Японский композитор. Систематического музыкального образования не получил. В 1950-х принадлежал к группе молодых японских приверженцев *авангарда*, в которую входили также *Такэмицу*, Дзёдзи Юаса (Yuasa, р. 1929) и др. Известен преимущественно своей музыкой для флейты соло и с сопровождением. Среди опусов Ф., утвердившихся в репертуаре современных флейтистов, — Реквием (соло, 1956), Ekagra («Сосредоточенность», с фп., 1958), Kadha karuna («Поэма сострадания», с фп., 1960—62), Hi-kyō («Летающее зеркало», со струнными и ударными, 1962; флейтовое соло из этой партитуры Mei часто исполняется как самостоятельная пьеса), Shun-san («Гимн весне», соло, 1969), Rai (с фп., 1971). Если Реквием основан на *серийной технике*, то начиная с Ekagra Ф. работает в более свободной ма… объединяющей «авангардный» диссонантный яз… восточной медитативностью. Со временем ориен… ное начало, укорененное в традициях японской … дворной музыки гагаку и театра Но, выходит в му… Ф. на первый план. Сочиняя для европейской фле… Ф. часто использует приемы, сближающие ее по з… нию с японской флейтой сякухати (сдвиги на *микр… матические интервалы*, glissando, щелканье клапан… передувание, резкие перепады динамики). Сочи… также для других ансамблей (Tsuki-shiro [«Дух Лу… для фп., арфы, ударных и струнного оркестра, 1965); … соло, хора, сякухати и других японских инструме… Автор исследований по традиционной японской му…

Фурнье (Fournier), Пьер (Леон Мари) (24.6.1906, … риж, — 8.1.1986, Женева). Французский виолонче… Учился в Парижской консерватории, там же препо… с 1941 по 1949. Концертировал с 1925. В 1943 смени… *сальса* в трио с *Корто* и *Тибо*, после войны выступал … мерных ансамблях с такими музыкантами, как *Сы… Примроуз, Шнабель, Бакхауз, Рубинштейн, Кемпф, Х… ринг*, а также со своим сыном, пианистом Жаном Ф… (Fonda). Репертуар Ф. — ведущего французского … лончелиста XX в. — охватывал практически всю … лончельную классику; Ф. первым исполнил ряд п… ведений *Русселя, Пуленка, Мартину, Мартена*. Ур… вешенная, элегантная манера Ф. и насыщенный то… инструмента запечатлены в многочисленных зап… среди которых — сольные сюиты Баха (классическа… пись 1960 года), сонаты Бетховена со Шнабелем и К… фом, его же трио с Кемпфом и Шерингом, со… Брамса с Бакхаузом, его же Двойной концерт с *Ои… хом* п/у Альчео Гальеры (Galliera, 1910—1996) и с Ф… *ческатти* п/у *Вальтера*, Концерт Дворжака п/у С… «Дон Кихот» *Штрауса* п/у Сэлла и *Караяна*.

Его брат Жан Ф. (3.7.1911, Париж, — 9.7.2003, К… скрипач, ученик Тибо и Энеску, играл в трио с *Ян… Бадурой-Скодой*, преподавал в Парижской консер… рии.

Фуртвенглер (Furtwängler), (Густав Генрих Эрнст … тин) Вильгельм (25.1.1886, Берлин, — 30.11.1954, … ден-Баден). Немецкий дирижер, композитор. Сы… дающегося археолога Адольфа Ф. Получил разн… роннее домашнее образование. В 1905—09 работал … репетитором в театрах Бреслау (ныне Вроцлав), Ц… и в мюнхенской Придворной опере под руковод… *Мотля*, где в 1907 дебютировал как дирижер; в про… ме его первого концерта фигурировала сложней… тогда еще малоизвестная 9-я симфония Брукнера. Б… чи музыкальным руководителем оперных театров … беке (1911—15) и Мангейме (1915—20), выдвину… ряд ведущих дирижеров Германии. С 1920 регул… дирижировал оркестрами Франкфурта-на-Майне, … лина, Вены, а в 1922, после смерти *Никиша*, ста… преемником во главе двух ведущих оркестров Г… нии — лейпцигского *Гевандхауз-оркестра* (оста… его руководителем до 1928) и *Берлинского ФО*. До … своих дней выступал и с *Венским ФО*. До 2-й мир… войны много гастролировал, в т. ч. в Великобрита…

1924) и США (1925—27). В 1931 дебютировал в *Байройте*. После 1933 Ф., как самый крупный из оставшихся в Германии дирижеров-«арийцев», невольно занял видное место в структуре гитлеровского режима. Поначалу пытался противостоять нацистской культурной политике, что привело к его опале: исполнив в 1934 симфонию Хиндемита *«Художник Матис»*, он вызвал гнев Геббельса. В 1935 деятельность Ф. возобновилась и до начала 1945 он выступал с оркестрами Берлина и Вены, работал в Байройте, гастролировал в Швеции. Последние месяцы войны провел в Швейцарии. После падения третьего рейха был отстранен от руководства Берлинским ФО, однако в 1947 союзническая администрация «простила» ему компромиссы с нацистами. Последние шесть Ф. работал в Берлине и Вене, гастролировал с Берлинским и Венским ФО и как приглашенный оперный и симфонический дирижер. Выступал на *Зальцбургских фестивалях* (где под его управлением состоялись, в частности, сенсационные спектакли опер Моцарта, Бетховена, Вебера, Верди) и на *Люцернских фестивалях*, исполнял Глюка и Вагнера в *Ла Скала*, дирижировал в Лондоне, Париже, Стокгольме, Байройте (в 1951 открывал первый послевоенный фестиваль 9-й симфонией Бетховена) и других центрах, вплоть до Каракаса, Буэнос-Айреса и Каира. В 1949 Ф. принял предложение возглавить *Чикагский СО*, однако его переезд в США сорвался из-за угрозы бойкота оркестра со стороны ряда ведущих музыкантов, в т. ч. *Горовица* и *Рубинштейна*.

Репутация Ф. как одного из самых одухотворенных и харизматических музыкантов XX в. остается незыблемой спустя полвека после его смерти. Секрет искусства Ф. — в его уникальной способности подходить к каждому очередному исполнению как к спонтанному воссозданию музыки. Жест Ф. со стороны казался недостаточно четким и слегка расслабленным, не способствующим точности вступлений, но с его помощью Ф. добивался широкого, плотного, не форсированного звучания и необычайно гибко варьировал ритм и динамику. Темпы у Ф. чаще всего сдержанны, басы подчеркнуты, темы артикулируются с исключительной рельефностью и до предела насыщены экспрессией, переходы полны скрытого драматизма, кульминации разрастаются до эпических масштабов. Даже технически несовершенные записи, сделанные с концертов Ф., передают царящую на них особую, необычайно приподнятую и возбужденную атмосферу. В центре репертуара Ф. была австро-немецкая музыка от Баха и Генделя до *Штрауса*, *Регера* (в 1928 Ф. первым исполнил его Вариации для оркестра) и Хиндемита, он дирижировал и произведениями Берлиоза, Франка, Чайковского, *Сибелиуса*, *Дебюсси*, *Равеля*, *Стравинского*, *Бартока*, *Прокофьева* (прошла премьеры 1-го концерта Бартока [1926] и 5-го концерта Прокофьева [1932] с участием авторов в качестве солистов). Число записей Ф. — как студийных, так и концертных — весьма велико; наиболее ранние относятся ко 2-й половине 1920-х. Среди самых выдающихся позиций дискографии Ф. — «Дон Жуан» Моцарта (существует также видеозапись спектакля, Зальцбург, 1954), все 9 симфоний, увертюры, «Фиделио», «Большая фуга» Бетховена, «Волшебный стрелок» Вебера, «Неоконченная симфония» и Симфония C-dur Шуберта, «Тристан и Изольда» Вагнера (с *Флагстад* и оркестром *Филармония*, Лондон, 1952), его же «Валькирия» (в т. ч. с *Мёдль*, *Ризанек* и Венским ФО, 1954), 7-я, 8-я и 9-я симфонии Брукнера, все симфонии, «Вариации на тему Гайдна», «Немецкий реквием» Брамса, Симфония Франка, 4-я и 6-я симфонии Чайковского, симфонические поэмы Штрауса. Почти все названные и многие другие произведения представлены в нескольких версиях, часто заметно различающихся.

Ф. с детства сочинял музыку и уже к 20 годам приобрел определенную известность как композитор; то, что он в конечном счете избрал карьеру дирижера, было не в последнюю очередь обусловлено необходимостью содержать семью после смерти отца (1907). Тем не менее Ф. продолжал сочинять до конца своих дней и болезненно воспринимал равнодушие широкой публики к его композиторским опытам. Среди произведений Ф. примечательны главным образом крупные симфонические полотна позднеромантического стиля: 3 симфонии (1938—41, 1945, 1953) и «Симфонический концерт» для фп. с оркестром (1937). Перу Ф. принадлежат также Фортепианный квинтет (1915—34), 2 сонаты для скрипки и фп. (1935, 1938) и др.

Лит. работы: Gespräche über Musik («Беседы о музыке») (Wien und Zürich, 1948, 9/1978); Ton und Wort («Музыка и слово»), сб. текстов 1918—54 (Wiesbaden, 1954, 9/1966); Der Musiker und sein Publikum («Музыкант и его публика») (Zürich, 1955); Vermächtnis («Завещание»), тексты, не опубл. при жизни (Wiesbaden, 1956); Из литературного наследия // Исполнительское искусство зарубежных стран, 2 (М., 1966); R. Taylor, ed. Furtwängler on Music: Essays and Addresses («Фуртвенглер о музыке: статьи и выступления») (Aldershot, 1991); др. кн., ст. и сб. бесед.

Лит.: K. Höcker. Wilhelm Furtwängler: Begegnungen und Gespräche (Berlin, 1961); D. Gillis, ed. Furtwängler Recalled (Zürich, 1965); M. Chauvy. Hommage à Wilhelm Furtwängler (Lausanne, 1974); E. Furtwängler. Über Wilhelm Furtwängler (Wiesbaden, 1979); B. Wessling. Furtwängler: eine kritische Biographie (Stuttgart, 1985); F. K. Prieberg. Die Kraftprobe: Wilhelm Furtwängler in Dritten Reich (Wiesbaden, 1986); Г. Шохман. Жизнь и мнения Вильгельма Фуртвенглера, немецкого музыканта // Сов. муз., 1987, 1; H.-H. Schönzeler. Furtwängler (London, 1990); J. Ardoin. The Furtwängler Record (Portland, 1994); H. Haffner. Furtwängler (Berlin, 2003); E. Straub. Die Furtwänglers. Geschichte einer deutschen Familie (München, 2007).

Футуризм (от лат. futurum — «будущее»). Направление в литературе и искусстве первых десятилетий XX в., ориентированное на выработку радикально новой эстетики, отвечающей потребностям промышленного, механизированного общества. Основоположник Ф. — итальянский писатель Филиппо Томмазо Маринетти (Marinetti, 1876—1944). Первым музыкантом, примкнувшим к Ф., стал композитор, ученик *Масканьи* Франческо Балилла Прателла (Pratella, 1880—1955). В своих трех манифестах (1910—12) он подверг критике современное состояние итальянской музыки, выступил за отказ от тональности, за внедрение микроинтервалов и за «уничтожение [метроритмической] квадратности», однако в собственном творчестве не последовал ни одному из этих призывов. Более осязаемый вклад в историю Ф. внес живописец и музыкант-любитель Луиджи Руссоло

(Russolo, 1885—1947), чей манифест «Искусство шумов» (L'arte dei rumori, 1913) содержит призыв создавать музыку на основе звучаний повседневной жизни, включая шумы. Тогда же Руссоло приступил к разработке шумовых музыкальных инструментов интонарумори (intonarumori, от итал. intonare — «музыкально воспроизводить», «интонировать» и rumori — «шумы») и к концу 1913 сконструировал 15 таких устройств, основанных на принципе т. н. колесной лиры: одной рукой исполнитель приводил в движение колесо, соприкасавшееся со струной, а другой управлял рычагом, варьируя высоту звука. Интонарумори использованы в партитуре оперы Прателлы «Авиатор Дро» (L'aviatore Dro, завершена в 1914, пост. 1920, возобновлена в 1996 в режиссуре *Буссотти*). В 1913—14 Руссоло устроил ряд концертов собственной музыки для интонарумори в городах Италии и в Лондоне; в 1921 большой концерт футуристической музыки для 27 интонарумори и оркестра с программой из произведений Руссоло и других итальянских футуристов состоялся в Париже и привлек внимание *Дягилева, Стравинского, Равеля, Мийо* и др., но их интерес к футуристическим новациям быстро иссяк. В 1920-х обосновавшийся в Париже Руссоло сконструировал еще несколько шумовых инструментов, в т. ч. клавишный руссолофон. Все инструменты Руссоло были уничтожены во время 2-й мировой войны, его композиции также не сохранились. Шумовая музыка Руссоло повлияла на *Антейла* и явилась отдаленным прообразом *конкретной музыки*. Единичные футуристические опыты, реализованные в фашистской Италии, в т. ч. по сценариям Маринетти с музыкой Франко Казаволы (Casavola, 1891—1955), предвосхитили жанр мультимедийного перформанса (см. *Мультимедиа*).

Страной, особенно восприимчивой к идее «искусства будущего», оказалась Россия Серебряного века, однако и здесь футуристическое поветрие дало художественно интересные результаты преимущественно в поэзии и изобразительном искусстве. Самой крупной работой российских футуристов, имевшей отношение к музыке, явилась опера «Победа над солнцем», поставленная в Санкт-Петербурге в конце 1913. Текст оперы, по большей части «заумный», принадлежал перу Алексея Крученых, сценическое оформление разработал Казимир Малевич, а музыку сочинил скрипач, композитор и художник Михаил Матюшин (1861—1934). Судя по сохранившимся фрагментам, незамысловатая музыка Матюшина содержала *микрохроматические интервалы* (за год до оперы, в 1912, он опубликовал «Руководство к изучению четвертей тона для скрипки», став, т. о., одним из первооткрывателей микрохроматики; очевидно, это открытие Матюшина было сделано под влиянием виднейшего теоретика русского Ф. Николая Кульбина [1868—1917], чье эссе «Свободная музыка», фактически предсказавшее микрохроматику, вышло еще в 1909). Ок. 1913 с четвертитонами начал экспериментировать *Лурье*, поддерживавший связи с петербургскими футуристами и принявший участие в составлении одного из их манифестов (1914); впрочем, причислять Лурье (равно как дружившего с Матюшиным и Малевичем *Рославца*) к Ф., как это нередко делается, едва ли правомерно. В России 1910-х «футуристической» называли любую новую музыку подчеркнуто антиромантического характера, ритмически и мелодически простую, по преимуществу громкую, основанную на диссонантных гармониях. Звание «музыкального футуриста» удостоился молодой *Прокофьев*, не имевший с собственно Ф. ничего общего. После 1917 Ф., как течение революционного толка, в которое время пользовался толерантным отношением новых властей. В этот благоприятный для Ф. период еще одному пионеру микрохроматической музыки, композитору Арсению Авраамову (1886—1944), удалось реализовать свой футуристический замысел по «воплощению звукового облика городской жизни», поставив в Баку (1923) «Симфонию гудков». В ее исполнении участвовали настроенные на разную высоту заводские гудки, автомобильные клаксоны, пароходные свистки, артиллерийские орудия, сирены, а также хоры и прочие; помимо шумовых эффектов симфония включала цитаты из революционных гимнов. «Симфонии гудков», предназначенные для звукового сопровождения революционных праздников, звучали и в некоторых других городах СССР.

Под опосредованным воздействием Ф. созданы многие классические памятники музыкального «урбанизма» 1920-х, как *«Пасифик 231»* Онеггера, *«Стальной скок»* Прокофьева, «Завод» *Мосолова*. Друг Руссоло *Варез*, разделявший увлеченность итальянских футуристов обновленной машинной цивилизацией и их веру в могущество науки и технический прогресс, порицал их за убожество музыкального воображения, фетишизацию новых инструментов и рабское подражание «вибрациям нашей повседневности».

Лит.: L. Russolo. L'arte dei rumori (Milano, 1913, 2/1916); F. B. Pratella. Evoluzione della musica dal 1910 al 1917 (Milano, 1918—19); L. Russolo. Al di là della materia (Milano, 1938); M. Kirby. Futurist Performance (New York, 1971); R. Payton. The Music of Futurism: Concerts and Polemics // The Musical Quarterly, LXII (1976); С. Румянцев. Коммунистические колокола // Сов. муз., 1984, 11; M. Radice. Futurismo: its Origins, Context, Repertory and Influence // The Musical Quarterly, LXXIII (1989); Е. Ковтун. «Победа над солнцем» — начало супрематизма // Наше наследие, 1989, 2; И. Нестьев. Из истории русского музыкального авангарда: Михаил Матюшин, «Победа над солнцем» // Сов. муз., 1991, 3; D. Gojowy. Arthur Lourié und der russische Futurismus (Laaber, 1993); Е. Польдяева, Т. Старостина. Звуковые открытия раннего русского авангарда // Русская музыка и XX век (М., 1997); Н. Енукидзе. Футуристическая опера «Победа над солнцем» // Музыка и незвучащее (2000); D. Kämper. Hrsg. Der musikalische Futurismus (Laaber, 1999); R. Illiano, ed. Italian Music During the Fascist Period (Pendragon, 2004).

X

ба (Hába), Алоис (21.6.1893, Визовице, — 18.11.1973, га). Чешский композитор. В отрочестве пел и играл ольклорном ансамбле своего отца. В 1914—15 учился ражской консерватории у ведущего композитора, ника Дворжака, знатока моравского и словацкого ьклора Витезлава Новака (Novák, 1870—1949). В 8—22 совершенствовался в Вене и Берлине под руко-ством *Шрекера*. Стиль Х. складывался под влиянием *берга* и других новейших композиторов, а также мо-ского фольклора; от современных западных «модер-стов» Х. воспринял идею преодоления тональности, мической регулярности и классических принципов рмообразования, а фольклор внушил ему мысль о не-ходимости обогатить полутоновую темперацию *мик-роматическими интервалами*. Начиная с Сюиты для унных (1917) Х. регулярно пользовался четвертито-ми, позднее также интервалами в 1/6 и 1/5 тона. По вращении в Прагу (1923) организовал кафедру чет-итоновой музыки в консерватории (функциониро-до 1949 с перерывом на время войны), сконструи-л несколько разновидностей фп. и ряд других инст-ментов для воспроизведения музыки, основанной на перации по четвертям и шестым частям тона. Самое чительное произведение Х. — опера «Мать» (Matka) собственное либретто, не имеющее отношения к од-менному роману Горького (1929, поставлена в 1931 в онхене на немецком языке п/у *Шерхена*); музыка ры целиком выдержана в четвертитоновой системе и ыстически примыкает к австро-немецкому *экспрес-низму*. Перу Х. принадлежат также 16 струнных квар-тов (1919—67), концерты для скрипки и для альта с ор-стром (1955—57), ряд других камерно-ансамблевых и естровых опусов, множество хоров и пьес для фп., сколько вокальных циклов и еще две оперы. Во мно-произведениях Х., особенно созданных после 1945, хроматическое письмо выступает в контексте мне традиционных формальных схем и методов те-ического развития. Обоснованию исторической зна-ости нововведений Х. посвящены многочисленные теоретические работы самого Х., его учеников и адеп-тов.

Его брат и ученик Карел Х. (21.5.1898, Визовице, — 21.11.1972, Прага) — композитор, скрипач и альтист.

Лит.: J. Vysloužil. Alois Hába (Brno, 1970); H. P. Hesse und W. Thies, Hrsg. Gedanken zu Hába (Salzburg, 1996).

Хаген-квартет (Hagen Quartett). Австрийский струнный квартет, сформирован в 1970-х братьями и сестрами Хаген, бессменная 1-я скрипка — Лукас Хаген (р. 1962). Участники квартета учились в зальцбургском Моцартеуме, совершенствовались под руководством Уолтера Левина (1-я скрипка *Ласаль-квартета*), *Арнонкура* и др. В начале 1980-х Х.-к. выиграл несколько серьезных состязаний, в т. ч. организованный *Кремером* конкурс в Локенхаузе (1981), и с тех пор устойчиво сохраняет репутацию одного из самых блестящих и стильных современных ансамблей. Его интерпретации Моцарта, Гайдна, раннего Бетховена и Шуберта часто характеризуются как образец подлинного венского шарма; не менее убедительно звучат у Х.-к. Шуман, Брамс, *Дебюсси, Равель* и некоторые мастера новой музыки (*Веберн, Лютославский, Лигети, Куртаг*), тогда как позднему Бетховену, *Бартоку, Шостаковичу* в исполнении Х.-к., возможно, порой недостает драматизма (который иногда подменяется неумеренным физическим напором) и внутренней содержательности. Среди партнеров Х.-к. — кларнетист *Брунner* (выдающиеся записи квинтетов Моцарта и Вебера), пианисты А. *Шифф*, Пауль Гульда (сын Ф. *Гульды*), *Поллини*, французский альтист Жерар Коссé (Caussé, p. 1948), виолончелист Г. *Шифф*.

Хайнс (Hines), Эрл (Кеннет), по прозвищу Фаза (Fatha), т. е. «папаша» (28.12.1903, Дукейн, Пенсильвания, — 22.4.1983, Окленд, Калифорния). Американский джазовый музыкант — пианист и руководитель джазовых ансамблей. С 1923 играл на фп. в чикагских бэндах, в т. ч. (с 1927) в ансамбле Кэрролла Дикерсона (Dickerson) под руководством Луи *Армстронга;* записи Армстронга и Х.

этого времени (Weather Bird [1928] и др.) стали классикой джаза. В конце 1928 Х. основал собственный бэнд, просуществовавший до 1947 и снискавший широкую популярность, в т. ч. благодаря сотрудничеству с такими музыкантами, как Чарли *Паркер* и Диззи *Гиллеспи*. В 1948 стал пианистом ансамбля Армстронга All Stars («Все звезды»). С 1951 выступал преимущественно в составе небольших групп, а после недолгого перерыва в начале 1960-х — и как солист-виртуоз; концертировал до последних дней жизни. Игру Х. отличала почти оркестровая полнота звучания. Он разработал характерный «трубный стиль» (trumpet style) игры правой рукой — четко артикулированные мелодии октавами, часто в очень быстром темпе, с многочисленными тремоло, будто бы имитирующими вибрацию на трубе. Обновил также технику игры левой рукой: внес в нее элемент ритмической нерегулярности, позволивший добиться большей свободы в импровизациях.

Хайтинк (Haitink), Бернард (Иоганн Герман) (р. 4.3.1929, Амстердам). Нидерландский дирижер. Учился в Амстердамской консерватории игре на скрипке и дирижированию у Феликса Хюпки (Hupka), в 1954—55 совершенствовался под руководством известного немецкого дирижера Фердинанда Лайтнера (Leitner, 1912—1996). В 1957 возглавил ФО Нидерландского радио. В 1958 дебютировал в США (с *Лос-Анджелесским ФО*). В 1961—88 был главным дирижером оркестра *Концертгебау* (первоначально вместе с *Йохумом;* с 1999 является почетным дирижером оркестра), в 1967—79 — *Лондонского ФО*. В 1972 дебютировал в *Глайндбёрне* («Похищение из сераля»), а в 1978—88 занимал должность музыкального руководителя Глайндбёрнской фестивальной оперы, где осуществил, в частности, памятные постановки опер Моцарта, «Фиделио», «Кармен», *«Похождений повесы»*. В 1987—2002 — музыкальный руководитель лондонского оперного театра *Ковент-Гарден*, с 1994 — Молодежного оркестра Европейского союза (European Union Youth Orchestra). В 2003 возглавил *Дрезденскую гос. капеллу*, в 2006 — *Чикагский СО*. Выступает с ведущими коллективами мира (с 1995 — главный приглашенный дирижер *Бостонского СО*). Один из самых активных, основательных и авторитетных дирижеров современности, Х. одинаково убедителен в разнообразном репертуаре — от Моцарта и Гайдна до классиков XX в. Его интерпретации неизменно стилистически строги, архитектонически выверены, тщательно продуманы и отшлифованы в деталях. Осуществленные п/у Х. многочисленные записи оперной и симфонической классики могут служить эталоном ясности концепции, соразмерности пропорций, ансамблевой слаженности. Среди выдающихся позиций его дискографии — «Кольцо нибелунга» Вагнера, *«Пеллеас и Мелизанда»* Дебюсси, ряд опер Моцарта, Верди, *Штрауса, Яначека, Бриттена*, все симфонии Бетховена, Брукнера, Брамса, Чайковского, *Малера, Воан-Уильямса, Шостаковича*, симфонические поэмы Листа, многие произведения *Стравинского, Бартока, Мессиана* и др.

Лит.: S. Mundy. Bernard Haitink: a Working Life (London, 1987).

Хамелин — см. *Амлен*.

Хампсон — см. *Хэмпсон*.

Хан (Кхан, Khan), Али Акбар (р. 14.4.1922, Сибпур, в Бангладеш, — 18.6.2009, Сан-Ансельмо, Калифорния). Индийский музыкант — исполнитель на сароде (шипковом инструменте типа лютни, но без ладов), композитор. Представитель знаменитой музыкальной семьи, сын и ученик легендарного гуру Аллауддина Хана (ок. 1882[?]—1972), который считается основателем современного концертного стиля в инструментальной музыке североиндийской традиции хиндустани и был одним из первых индийских музыкантов, получивших известность на Западе. Концертировал с 13 лет; в молодости был придворным музыкантом магараджи Джодхпурского. Наряду с другим учеником Аллауддина Хана, Рави *Шанкаром*, сыграл решающую роль в приобщении широкой западной аудитории к традиционной индийской музыке. В 1955 по приглашению *Менухина* дебютировал в США, где впоследствии обосновался. Создал музыкальные учебные заведения в Калькутте (1956) и Калифорнии (1968), воспитал множество учеников разных национальностей. Его сын и ученик Аашиш Хан (р. 1939) — известнейший современный виртуоз на сароде.

Харви (Harvey), Джонатан (Дин) (р. 3.5.1939, Сатт-Колдфилд). Английский композитор. Учился в университетах Кембриджа и Глазго, по совету *Бриттена* брал уроки у осевших в Англии австрийских музыкантов, ученика *Шёнберга* Эрвина Штайна (Stein, 1885—19[illegible]), активнейшего пропагандиста Бриттена Ганса Келлера (Keller, 1919—1985); в 1969—70 совершенствовался в Принстоне у *Бэббитта*. Преподаватель университетов Саутгемптона (1964—77) и Суссекса (с 1977). Преподавал также в США. В стилистике ранних (созданных до конца 1960-х) произведений Х. отразилась его увлеченность творчеством Бриттена, *Мессиана, Штокхаузена* (о котором Х. позднее написал книгу) и П. М. *Дэвиса*. К началу 1970-х он преодолел большинство разнородных влияний и пришел к более гомогенному стилю, одним из самых заметных признаков которого — изысканная притягательность тембровых сочетаний и гармонической вертикали. Обогащению обертонового спектра служат ударные инструменты и звучания, синтезированные или преобразованные с помощью электроники, в парижском *Институте музыкальных и акустических исследований* (Х. сотрудничает с ним начиная с 1980) считается виднейшим иностранным адептом сформировавшейся в недрах этого заведения *спектральной школы*). В своей музыке концертных жанров Х. избегает курсов в сферу тонального письма и других проявлений *полистилистики* и *новой простоты*. Его партитуры, как правило, разнообразные по форме и исполнительскому составу, свободны от длиннот и наделены стройной и ясной архитектоникой. Творчество Х. имеет серьезную религиозную и философскую подоплеку; излюбленная формообразующая идея Х. заключается в создании диалектического напряжения между противоположностями и приведении их к сложному внутреннему единству — символу высшего, просветленного мира, где все относительное утрачивает свое значение перед лицом Абсолюта. Даже в опусах на тексты, не

ные от эротических коннотаций (например, в четы-
частном вокальном цикле «Приношения в песнях»
слова Рабиндраната Тагора), чувственный элемент
имирован в плоскость сдержанного драматизма и
ышенной созерцательности. Перу Х. принадлежит
жество произведений, предназначенных для англи-
ской церковной службы, и церковная опера, но его
гиозность не ограничивается христианством. В зре-
возрасте он принял буддизм; к числу важнейших
сов Х., отразивших его буддийское мировоззрение,
осятся «Путь посвящения» для хора и оркестра, «Ад-
» для виолончели и электроники (здесь излюблен-
Х. диалектика преходящего и абсолютного, реаль-
и трансцендентного наглядно выражается взаимо-
ствием «живого» и электронного звучаний), «Одна-
вечером...» для 2 женских голосов, инструменталь-
ансамбля и электроники, «Спокойное пребыва-
» для камерного оркестра и особенно «Бхакти» для
трументального ансамбля и электроники — одна из
ых масштабных (продолжительностью около часа)
от Х., озаглавленная санскритским словом, обозна-
щим беззаветную преданность божеству. Х. обраща-
ся и к таким духовным источникам, как антропосо-
я Рудольфа Штайнера (триптих «Внутренний свет»,
узыка духа» для сопрано и 3 инструментов и др.), су-
йская метафизика (опусы на слова персидского по-
а-мистика Джалаледдина Руми, XIII в.), средневеко-
китайская и новоевропейская поэзия.

Для театра: «Улыбающийся бессмертный» (Smiling Immor-
балет, 11 инстр. и магн. (1977, Лондон); «Страсти и Вос-
сение» (Passion and Resurrection), церк. опера в 12 сценах по
иктинским лат. драмам в англ. пер. (1981, Уинчестер-
й собор); «Дознание любви» (Inquest of Love), опера в 2 ак-
либр. Х. и Д. Радкина (1993, Лондон).

Др. вок. муз. (осн. произв.): 7 кантат (Cantatas I—VII) для
составов, сл. из Библии и ср.-век. королев. Дж. Драйдена,
Б. Йейтса, В. Вулф, А. Гинзберга, С. Кьеркегора, Х. и др.
65—72); In memoriam, сопр., фл., клар., скр. и влч., сл. Гинз-
га (1969); Angel/Eros, сопр. и стр. квартет, сл. Х. (1973);
узыка духа» (Spirit Music), сопр., 3 клар. и фп., сл. Р. Штай-
а (1975); «Соответствия» (Correspondances), м.-сопр. и фп.,
Ш. Бодлера (1975); «Внутренний свет-2» (Inner Light 2),
ол., 12 инстр. и электр., сл. Р. Киплинга, У. Блейка,
С. Элиота, Р. Штайнера и из Ин. (1977); «Путь посвящения»
Path of Devotion), хор и орк., сл. Махариши Махеши Йоги
83); «Ночная песня» (Nachtlied), сопр., фп. и магн., сл. Гёте
Штайнера (1984); «Приношения в песнях» (Song Offerings),
. и 8 инстр., сл. Р. Тагора (1985); «Формы пустоты» (Forms
Emptiness), сл. э. э. каммингса и из Сутры сердца (1986); «Лау-
» (Lauds), хор и влч., сл. Дж. В. Тэйлора (1987); «Из тишины»
om Silence), сопр., 6 инстр. и магн., сл. Х. (1988); «Однажды
ером...» (One Evening...), сопр., м.-сопр., 8 инстр. и электр.,
Хан Шана и Тагора (1994); «Как может душа не взлететь»
w could the soul not take flight), хор a cappella, сл. Джалалед-
а Руми (1996); «Танец останков, восстающих из могил»
bes Dance Back), хор и электр., сл. его же (1997); «Бела как
мин» (White as Jasmine), сопр. и орк., сл. Махадеви и
Прабху (1999); «Матери не будут плакать» (Mothers Shall Not
Cry), сопр., тен., жен. хоры, орк. и электр., сл. из свящ. книг
религий и Руми (2000); «Пробуждение летнего облака»
Summer Cloud's Awakening), хор, фл., влч. и электр., сл.
Р. Вагнера и Будды Шакьямуни (2001); «Нежный/зимостойкий» (Sweet/winterhart), хор и скр., сл. Шекспира и П. Целана (2001); «Чу» (Chu), сопр., клар. и влч., сл. из тибетской поэзии (2002); «Песни Ли Бо» (Songs of Li Po), м.-сопр., стр., уд. и клав., сл. Ли Бо (2002); многочисл. дух. произв. для хора a cappella и с орг. на англ. и лат. тексты; вок. миниатюры.

Орк. муз. (осн. произв.): «Маленький концерт для струнных» (Little Concerto for Strings, 1961, 2/1997); Симфония (1966); Benedictus (1970); «Сон Персефоны» (Persephone Dream, 1972); «Внутренний свет-3» (Inner Light 3), с магн. (1975); «Кому вы поклоняетесь» (Whom Ye Adore, 1981); «Пасхальные молитвы» (Easter Orisons), кам. орк. (1983); Gong-Ring, кам. орк. и электр. (1984); «Мадонна зимы и весны» (Madonna of Winter and Spring), с синт. и электроникой (1986); «Легкость и тяжесть» (Lightness and Weight), туба и орк. (1987); «Хронометры» (Timepieces), с 2 дирижерами (1987); Концерт для влч. с орк. (1990); Концерт для уд. с орк. (1997); «Зов сквозь время» (Calling Across Time), кам. орк. (1998); «Спокойное пребывание» (Tranquil Abiding), кам. орк. (1998); «Птичий концерт с фортепианной песней» (Bird Concerto with Pianosong), фп., кам. орк. и электр. (2001); «Две интерлюдии для оперы» (Two Interludes for an Opera), кам. орк. и электр. (2004).

Др. инстр. муз. (осн. произв.): «Четыре картины по Йейтсу» (Four Images after Yeats), фп. (1969); Фп. трио (1971); «Внутренний свет-1» (Inner Light 1), 10 инстр. и магн. (1973); Quantumplation, фл., клар. и фп. трио (1973); 1-й стр. квартет (1977); «Альбом» (Album), 7 миниатюр для дух. квинтета (1978); Be(com)ing, клар. и фп. (1979); Concelebration, фл., клар., уд., влч., фп. (1979, 2/1981); Modernsky Music, гоб., англ. рожок, фаг. и клав. (1981); «Бхакти» (Bhakti), 15 инстр. и электр. (1982); «Кривая с уплощениями» (Curve with Plateaux), влч. (1982); Nataraja, фл. (тж. фл.-пикк.) и фп. (1983); Ricercare una Melodia («Искать мелодию»), мелодич. инстр. и магн. (1984); «Завиток» (Tendril), 11 инстр. (1987); 2-й стр. квартет (1988); «Долина Аосты» (Valley of Aosta), 13 инстр. и электр. (1988); «Три эскиза» (Three Sketches), влч. (1989); «Серенада (в честь Моцарта)» (Serenade [In Homage to Mozart]), 10 дух. (1991); «Лотосы» (Lotuses), фл. (тж. фл.-пикк. и бас. фл.) и стр. трио (1992); «Сцена» (Scena), скр. и 9 инстр. (1992); «Мятеж» (The Riot), фл. (тж. фл.-пикк.), бас-клар. и фп. (1993); «Адвайя» (Advaya), влч., электр. фп. и электр. (1994); «Гробница Мессиана» (Tombeau de Messiaen), фп. и магн. (1994); «Черное солнце/Читра» (Soleil noir/Chitra), 9 инстр. и электр. (1995); 3-й стр. квартет (1995); «Скрытый голос-1» (Hidden Voice 1), 13 инстр. (1996); «Колесо пустоты» (Wheel of Emptiness), 16 инстр. (1997); «Смерть света, свет смерти» (Death of Light, Light of Death), гоб., арфа и стр. трио (1998); «Скрытый голос-2» (Hidden Voice 2), 12 инстр. и запись на CD (1996); «Штиль» (Still), туба и электр. (1997); «Движущиеся деревья» (Moving Trees), 18 инстр. (2002); Jubilus, альт и 8 инстр. (2003); 4-й стр. квартет, с электроникой (2003); Трио для клар., скр. и фп. (2004); Стр. трио (2004); др. пьесы для 1—2 инстр.; пьесы для коллективной импровизации.

Электр. муз.: «Моменты времени» (Time Points, 1970); Mortuos plango, vivos voco («Оплакиваю мертвых, зову живых», 1980); «Ритуальные мелодии» (Ritual Melodies, 1990); «Мифические фигуры» (Mythic Figures, 2001).

Кн.: The Music of Stockhausen (London, 1975); In Quest of Spirit («В поисках духа») (Berkeley and Los Angeles, 1999); Music and Inspiration («Музыка и вдохновение») (London, 1999); многочисл. статьи по вопросам новой муз. и о собств. творчестве.

Лит.: A. Whittall. Jonathan Harvey (London, 1999).

Харнонкурт — см. *Арнонкур*.

Харрелл (Harrell), Линн (Моррис) (р. 30.1.1944, Нью-Йорк). Американский виолончелист. Учился в нью-йоркской Джульярдской школе у *Роуза* и в филадельфийском Кёртис-институте у Орландо Коула (Cole, p. 1908), совершенствовался под руководством *Касальса* и *Пятигорского*. В 1961 дебютировал с *Нью-Йоркским ФО*. В 1965—71 был концертмейстером *Кливлендского оркестра*, затем сосредоточился на карьере солиста, ансамблиста (в т. ч. в составе двух всемирно знаменитых трио — с *Ашкенази* и *Перлманом* и с *Превеном* и *Муттер*) и педагога. Как интерпретатор, Х. неизменно сдержан и точен, его артикуляция отличается образцовой ясностью и рельефностью; среди примечательных сольных работ Х. — Концерт Дворжака п/у *Ливайна*, «Дон Кихот» *Штрауса* и Симфония-концерт *Прокофьева* п/у Ашкенази, ряд классических сонат (в т. ч. Бетховена) с ними же в качестве пианистов. С 1986 преподает в лондонской Королевской академии музыки (в 1993—95 — ректор).

Его отец Мак Х. (8.10.1909, Селест, Техас, — 29.1.1960, Даллас) — американский певец (баритон), солист *Метрополитен-опера* (1939—58), исполнитель партии Воццека в выдающейся первой записи оперы *Берга* п/у *Митропулоса* (1951) и партии Ника Шэдоу в американской премьере *«Похождений повесы»* Стравинского (1953). В 1945—56 преподавал в Джульярдской школе; среди его учеников — *Стюарт*.

Харрис (Гаррис, Harris), Рой, наст. имя Лерой Эллсуорт (12.2.1898, Чандлер, Оклахома, — 1.10.1979, Санта-Моника, Калифорния). Американский композитор. Учился в Беркли и Лос-Анджелесе, в т. ч. у видного композитора немецкой ориентации Артура Фаруэлла (Farwell, 1872—1952). После успешной премьеры оркестровой пьесы Andante (1926) по совету *Копленда* отправился в Париж, чтобы совершенствовать свое мастерство под руководством *Буланже*. С начала 1930-х до 1976 преподавал композицию в различных учебных заведениях США (среди учеников — *Шумен*). Написанная по заказу *Кусевицкого* 1-я симфония «1933» принесла Х. репутацию самого многообещающего симфониста США. Из его 14[?] симфоний наибольшей известностью пользуется одночастная 3-я, вошедшая в репертуар ряда крупных дирижеров, в т. ч. *Тосканини*, и вызвавшая множество подражаний. Один из ведущих представителей т. н. *американизма*, Х. едва ли не первым из композиторов США сформулировал свою творческую задачу как «работу в интересах всех американцев» безотносительно к их этнической, расовой, религиозной принадлежности. Значительная часть произведений Х. основана на американском (в т. ч. афроамериканском) фольклорном материале и на старинных церковных ладах. Основу гармонического языка Х. составляет обертоновый ряд, среди вертикальных структур его музыки преобладают трезвучия и их наложения, его крупные формы, как правило, строятся по принципу органического «прорастания» из исходного мелодического зерна, ритмика иногда довольно затейлива (Х. считал, что американская музыка отличается от европейской прежде всего своими «асимметричными ритмами»), заметную роль играют полифонические приемы. Многие опусы Х. посвящены патриотической тематике. Наследие Х. обширно и неравноценно по качеству; в 1950—60-х его музыка воспринималась как тривиальная и старомодная, он всерьез намеревался переселиться в СССР, где на официальном уровне его творческие установки воспринимались с явным одобрением.

Осн. произв.: Andante, орк. (1925); Фп. соната (1928); «Американский портрет» (American Portrait), орк. (1929); 1-я симфония «1933» (1933); 2-й стр. квартет (1933); 2-я симфония (1934); «Пусть Джонни наш придет домой» (When Johnny comes Marching Home), увертюра для орк. (1934); «Симфония голосов» (Symphony for Voices), хор a cappella, сл. У. Уитмена (1935); Фп. квинтет (1936); 3-й стр. квартет (1937); 3-я симфония (1938); «Монолог и танец» (Soliloquy and Dance), альт и орк. (1938); 4-я симфония «Фольклорная» (Folksong Symphony), хор и орк. (1940); Стр. квинтет (1940); Соната для скр. и фп. (1942); 5-я симфония (1942); 6-я симфония «Геттисберг» (Gettysburg, 1944); «Ода дружбе» (Ode to Friendship), орк. (1944); «Детское воспоминание о воскресном дне» (Memories of a Child's Sunday), орк. (1945); «Весна в Кентукки» (Kentucky Spring), орк. (1949); 7-я симфония (1952); «Симфоническая эпиграмма» (Symphonic Epigram), орк. (1954); «Абрахам Линкольн делает ночной обход» (Abraham Lincoln Walks at Midnight), кант. для сопр. и фп. трио, сл. В. Линдсея (1954); «Дай мне прекрасное тихое солнце» (Give Me the Splendid Silent Sun), бар. и орк., сл. Уитмена (1955); «Песнь Солнцу» (Canticle of the Sun), кант. и 11 инстр., сл. св. Франциска Ассизского (1961); 8-я симфония «Сан-Франциско» (San Francisco, 1962); 9-я симфония (1962); Соната для влч. и фп. (1964); 10-я симфония «Авраам Линкольн» (Abraham Lincoln), чтец, хор, медн. дух., 2 фп. (1965); 11-я симфония (1967); 13-я симфония «К двухсотлетию [США]» (Bicentennial Symphony), хор, орк. (1976); хоры и вок. ансамбли на сл. амер. поэтов, в осн. Уитмена; обр. нар. изв. Баха и др.

Лит.: D. Stehman. Roy Harris: an American Musical Pioneer (Boston, 1984).

Харрисон (Harrison), Лу (Силвер) (14.5.1917, Портленд, Орегон, — 2.2.2003, Лафейетт, Индиана). Американский композитор, а также пианист, дирижер, танцовщик, поэт, прозаик, художник, дизайнер, музыкальный критик, эсперантист, общественный деятель (пацифист, борец за чистоту окружающей среды и за права сексуальных меньшинств). В 1926 семья Х. переехала в Калифорнию. В 1935—36 Х. учился в Сан-Франциско у *Кауэлла:* посещал его университетский курс музыки народов мира и брал у него частные уроки контрапункта и композиции. Учился также танцам и игре на старинных инструментах и в 1934—43 сочинил несколько сонат для клавесина в подражание Скарлатти и английским вёрджинелистам XVI—XVII вв. Смолоду увлекался музыкой и культурой американских индейцев, Тибета, Юго-Восточной Азии и Индонезии. Увлечение разделял друживший с ним *Кейдж;* в 1939—41 Х. и К. устраивали концерты музыки для ударных инструментов в городах западного побережья США, используя наряду с «настоящими» инструментами разного рода бытовые предметы, в т. ч. найденные на автомобильных свалках и т. п., с целью имитации звучания индонезийского гамелана. В 1942, после отъезда Кейджа в Ч[икаго]

поступил на работу в департамент танца Калифорнийского университета (Лос-Анджелес), где параллельно посещал класс *Шёнберга*. В 1943 переехал в Нью-Йорк, некоторое время подвизался в музыкальном отделе газеты New York Herald Tribune под руководством Олсона, писал музыкально-критические статьи для этих изданий, выступал как дирижер: в 1946 провел первую премьеру 3-й симфонии («*Встреча под открытым небом*») *Айвза*, положившую начало широкому признанию творчества последнего.

Не выдержав напряжения нью-йоркской жизни, в 1947 Х. пережил нервный кризис, вслед за которым в его биографии наступил весьма продуктивный период. Между 1948 и 1951 он сочинил ансамблевую музыку к аллегорическим балетам «Опасная капелла» и «Солнцестояние», несколько пасторалей для камерного оркестра, сюиту для скрипки, фп. и малого оркестра и несколько других сюит. Основное качество этих произведений – мелодичность (Х. считал мелодию важнейшим элементом музыки и в шутку называл ее «чистым доходом публики»). Мелодии Х. обычно диатоничны или пентатоничны, иногда украшены затейливыми мелизмами, часто разворачиваются на четко ритмизованном фоне остинатных, по тембру напоминающем гамелан. Музыка Х. обнаруживает несомненное стилистическое родство с «Этюдами и интерлюдиями» Кейджа для *подготовленного фортепиано;* Х. охотно применял собственный вариант этого инструмента — пианино с чертежными кнопками между струнами (tack piano). В 1951—53 Х. преподавал в колледже Блэк-Маунтин (Северная Каролина). Этим временем датируется, в частности, его камерная опера-сказка «Рапунцель», написанная в технике, близкой *додекафонии*. Примерно тогда же, под влиянием книги *Парча* о происхождении музыки, Х. стал пользоваться т. н. чистым строем — системой темперации, предусматривающей заметное сужение некоторых квинт ради того, чтобы остальные квинты и большинство терций остались чистыми. В 1953 вернулся в Северную Калифорнию, где прожил до конца своих дней, продолжая экспериментировать с различными системами темперации и экзотическими (индонезийскими, китайскими и т. п.) ладами и писать прозрачную по фактуре, приятную для слуха мелодичную музыку, преимущественно в ориентальном духе, с отчетливо размеренной ритмической основой и простым, обычно малоподвижным (часто бурдонным) гармоническим сопровождением, иногда с достаточно развитой полифонией; додекафонию и равномерную темперацию он отныне использовал только в своих антивоенных опусах, трактуя их как символы угрожающей миру механизированной западной цивилизации. В многочастных инструментальных партитурах Х. одна из срединных частей почти неизменно носит средневековое жанровое наименование «эстампи» (estampie, англ. stampede), которое Х. трактовал как род умеренно быстрого танца с затейливой мелодической мелодией и частыми синкопами. В медленных частях циклических опусов, в отдельных пьесах, прежде всего мемориального характера, звучит более экспрессивная, элегическая, порой даже мистическая нота, но основной тон музыки Х. — почти всегда светлый и простодушный, на грани легковесности.

В 1961—62 Х. впервые посетил Японию, Южную Корею и Тайвань, где углубил свое знакомство с музыкой и музыкальными инструментами Востока; в дальнейшем он много писал для ансамблей, сочетающих европейские и экзотические инструменты. В начале 1970-х Х. и его друг Уильям Колвиг (Colvig) создали ансамбль, который они назвали американским гамеланом: набор металлических труб и плит, жестяных канистр и других подобных предметов, подобранных так, чтобы на них можно было воспроизводить гамму D-dur чистого строя. Этот ансамбль использован, в частности, в кукольной опере Х. «Молодой Цезарь», сюжет которой — встреча Цезаря с королем Вифинии Никомедом — имеет отношение к важнейшей для Х. теме единения Запада и Востока. Для настоящего индонезийского гамелана Х. начал сочинять только в середине 1970-х. В позднем творчестве Х. выделяются две масштабные симфонические партитуры: написанный для *Джарретта* четырехчастный Концерт для нестандартно настроенного фп. с оркестром и четырехчастная 4-я симфония («Последняя симфония»), в финале которой чтец на фоне звучаний, имитирующих гамелан, рассказывает народные сказки индейцев навахо. Ряд опусов Х. носит заглавия на международном языке эсперанто.

Оперы: «Рапунцель» (Rapunzel), кам., текст У. Морриса (1953, пост. 1959, Нью-Йорк); «Молодой Цезарь» (Young Caesar), кукольная, для 5 певцов, амер. гамелана и др. инстр. (всего 5 инструменталистов), либр. Р. Гордона и Х. (1971, Пасадена, 2[для певцов-актеров, муж. хора и кам. орк.]/1988, Портленд).

Музыка к танц. предст. (осн. произв.): «Дочь Иевфая» (Jephtha's Daughter), чтец, фл., уд. и др. инстр. ad lib. (1941, 2/1963); «Опасная капелла» (The Perilous Chapel), фл., арфа, влч. и уд. (1949, 2/1989); «Солнцестояние» (Solstice), фл., гоб., труба, 2 влч., кб., пианино с кнопками между струнами, чел. (1950); «Ио и Прометей» (Io and Prometheus), фп. (1951, обр. для пения и инстр. 1985); «Новолуние» (New Moon), фл., клар., труба, трбн., скр., кб., уд. (1986, 2/1989); «Ариадна» (Ariadne), фл. и уд. (1987); «Танго Тэнди» (Tandy's Tango), фп. (1992); «Стихи с серебром» (Rhymes with Silver), фп. квартет и уд. (1996).

Муз. к театр. постановкам и фильмам, в т. ч. к пьесе *Кокто* «Бракосочетание на Эйфелевой башне» (Marriage at the Eiffel Tower, 1949) и к документальному фильму «Открывая искусство Кореи» (Discovering the Art of Korea, 1979).

Осн. произв. для орк. и больших инстр. анс.: «Элегическая симфония» (Elegiac Symphony), симф. орк. (1942—75); Alleluia, кам. орк. (1945); 1-я симфония «на тон G» (Symphony on G), симф. орк. (1947—64, 2/1966); 1-я сюита для стр. (1948, 2/1995); 7 пасторалей, кам. орк. (1949—51); Сюита для скр., фп. и мал. орк. (1951); «Симфония в свободном стиле» (Simfony in Free Style), 17 фл., 8 виол, 5 арф, трбн., колокола, барабан, пианино с кнопками между струнами (1955); Pacifika Rondo («Тихоокеанское рондо»), кит., корейские и европейские инстр. (1961); Moogunkwha, Se Tang Ak («Новая песня на старый лад, или Новая танская мелодия»), корейский дворцовый орк. (1961); ок. 30 пьес для яванского гамелана (1976—99); «Элегия, памяти Калвина Симмонса» (Elegy, to the Memory of Calvin Simmons), гоб. и кам. орк. (1982); 3-я симфония, симф. орк. (1982, 2/1985); Двойной концерт для скр., влч. и гамелана (1982); Концерт для фп. с симф. орк. (1985); «Филемон и Бавкида» (Philemon and Baukis), скр. и гамелан (1987); Концерт для фп. и гамелана (1987); «Ария для поэта» (Air for the Poet), симф. орк.

(1987); 4-я симфония «Последняя» (Last Symphony), симф. орк., финал с участием чтеца, сл. из индейского фольклора (1990, 2/1995); «Парад для М(айкла) Т(илсона) *Т(омиса)*» (A Parade for M. T. T.), симф. орк. (1995); Концерт для пипы (кит. лютни) со стр. орк. (1997).

Осн. конц. произв. для мал. инстр. анс. (до 11 музыкантов): 1-й концерт для фл. и уд. (2 исполн.) (1939); 5-я симфония, уд. (4 исполн.) (1939); Фуга, уд. (4 исполн.) (1941); «Песня Кетцалькоатля» (Song of Quetzalcoatl), уд. (4 исполн.) (1941); «Двойная музыка» (Double Music), уд. (4 исполн.), совместно с Кейджем (1941); Стр. трио (1946); Сюита для влч. и арфы (1949); «Песни в лесу» (Songs in the Forest), фл., фп., скр., уд. (1951); «Хвала красоте колибри» (Praise[s] for the Beauty of Hummingbirds), фл., 2 скр., чел., уд. (1952); Концерт для скр. и уд. (5 исполн.) (1959); «Концерт в [пентатоническом ладу] слендро» (Concerto in Slendro), скр., чел., 2 пианино с кнопками между струнами, уд. (1961, 2/1972); «У гроба Чарлза Айвза» (At the Tomb of Charles Ives), анс. цимбал и псалтериев (1963); Avalokiteshvara, арфа или гит. (тж. псалтерий) и уд. (1964); «Музыка для скрипки с различными инструментами» (Music for Violin with Various Instruments), скр., уд., язычковый орг., псалтерий, 4 мбиры (1967); Концерт для орг., уд. (8 исполн.), фп. и чел. (1973); Сюита для скр. и амер. гамелана, совместно с Р. Ди (Dee) (1974); «Плач по Карлосу *Чавесу*» (Threnody for Carlos Chávez), альт и гамелан (1978); Сюита для стр. квартета (String Quartet Set, 1979); «Варьируемое трио» (Varied Trio), скр., фп., уд. (1987); «Большой дуэт» (Grand Duo), скр. и фп. (1988); Фп. трио (1990); Сюита для влч. и фп. (1995).

Вок. муз. (осн. произв.): Месса св. Антонию (Mass to St Anthony), унисонный хор, труба, арфа, стр. (1939—52); Peace Piece 3, к.-а или бар., 2 скр., альт, арфа (1953, 2/1968); «Строгие песни» (Strict Songs), 8 бар. и кам. орк., сл. Х. (1955, обр. для бар., хора и кам. орк. 1992); «Радостное шествие и торжественное шествие» (A Joyous Procession and a Solemn Procession), 2 гол., 2 трбн., уд. (5 исполн.) (1962); «Хокку» (Haiku), унисонный хор, сяо (кит. фл.), арфа, колокола, гонг (1967); Peace Piece 1, унисонный хор, кам. орк. (1968); Peace Piece 2, тен., уд. (3 исполн.), 2 арфы, стр. (1968); «Орфей» (Orpheus), тен., хор, уд. (15 исполн.) (1969); La Koro Sutro («Сутра сердце»), хор, арфа, амер. гамелан (1972); «Сцены из [К.] Кавафиса» (Scenes from Cavafy), бар., муж. хор, арфа, гамелан (1980); «Гендинг в честь Афродиты» (Gending in Honor of Aphrodite), хор, арфа, яванский гамелан (1982, 2/1986); Месса на день св. Цецилии, унисонный хор и арфа (1983—86); 3 песни для муж. хора и кам. орк., сл. Уитмена и из Библии (1985); «Фауст» (Faust), сопр., тен., бас, хор, кам. орк., гамелан (1985).

Осн. конц. произв. для инстр. соло: 6 сонат для клав. (1934—43); Граунд е, фп. (1936, 2/1970); Largo ostinato, фп. (1937, 2/1970); 3-я соната для фп. (1938); Рил «В честь Генри Кауэлла» (Reel, Homage to Henry Cowell), фп. (1939); Сюита для фп. (1943); «В честь *Мийо*» (Homage to Milhaud), фп. (1948); Серенада для гит. или арфы с уд. ad lib. (1952); Сюита для пианино с кнопками между струнами (1957); «Эстампи для Сьюзен Саммерфилд» (Estampie for Susan Summerfield), орг. (1981); «Педальная соната» (Pedal Sonata), орг. (1989); «Плач по Оливеру Дэниэлу» (Threnody for Oliver Daniel), арфа (1991).

Лит.: H. Von Gunden. The Music of Lou Harrison (Metuchen, NJ, 1995); L. E. Miller, F. Lieberman. Lou Harrison: Composing a World (New York and London, 1998); Е. Дубинец. Made in the USA: Музыка — это все, что звучит вокруг (М., 2006).

Хартман, Карл Амадеус — см. *Гартман.*

Хаскил (Haskil), Клара (7.1.1895, Бухарест, — 7.12.[illegible] Брюссель). Румынская пианистка. В возрасте 6 лет [illegible] ступила в Бухарестскую консерваторию, с 10 лет [illegible] лась в Парижской консерватории у *Корто* и Лазара [illegible] (Lévy, 1882—1964), позднее совершенствовалась у [illegible] *ни* в Берлине. С начала 1920-х концертировала в ст[illegible] Европы и в США, выступала с выдающимися муз[illegible] тами, в т. ч. с *Изаи, Касальсом, Стоковским, Си[illegible]* Концертная деятельность Х. неоднократно пре[illegible] лась из-за различных болезней; самый активный и [illegible] дотворный период ее творческой жизни пришел[illegible] десятилетие с 1950 по 1960, когда было сделано [illegible] шинство ее студийных и концертных записей. В р[illegible] туаре Х. фигурировали Скарлатти, Бетховен, Шу[illegible] Шопен, Шуман, Брамс, *Дебюсси, Равель, Хиндем[illegible]* нако ее высшие достижения связаны с музыкой Мо[illegible] та. Ее записи Моцарта (несколько концертов с [illegible] дирижерами, как *Клемперер, Мюнш, Клюитанс,* [illegible] *Караян, Маркевич, Фричай,* отдельные сонаты и [illegible] ции, ряд скрипичных сонат с *Грюмьо*) исключите[illegible] по мастерству ведения мелодической линии, по [illegible] словой наполненности каждой фразы, каждой [illegible] Теми же достоинствами обладают и ее лучшие [illegible] претации произведений других композиторов, в [illegible] Бетховена (3-й и 4-й концерты, 17-я соната для [illegible] скрипичные сонаты с Грюмьо), Шуберта (Соната B-[illegible] Шопена (2-й концерт), Шумана («Детские сцены», [illegible] ные сцены», «Пестрые листки»), Равеля (Сона[illegible] С 1963 в Веве (Швейцария) проводится конкурс п[illegible] стов им. Х.

Лит.: J. Spycket. Clara Haskil (Lausanne, 1975); E. We[illegible] Apropos Clara Haskil (Frankfurt, 1997).

Хаубеншток-Рамати (Haubenstock-Ramati), [illegible] (27.2.1919, Краков, — 3.3.1994, Вена). Польский и [illegible] рийский композитор, живописец и график. Учи[illegible] консерваториях и университетах Кракова (1934—[illegible] Львова (1939—41); его педагогами композиции [illegible] Артур Малявский (Malawski, 1904—1957) и первый [illegible] ский приверженец *додекафонии* Юзеф Кофлер (К[illegible] 1896—1943). В 1950 переехал в Израиль, где его [illegible] гардные устремления не нашли отклика. В 1957 в[illegible] ся в Европу, после стажировки в парижской студи[illegible] *кретной музыки* обосновался в Вене, до 1968 рабо[illegible] дактором и консультантом ведущего издательств[illegible] вой музыки Universal Edition, а с 1973 по 1989 пре[illegible] вал композицию в Венской ВМШ; среди его у[illegible] ков — Беат Фуррер (Furrer, p. 1954) и *Шиманьски*[illegible] подавал и выступал с лекциями также в других ст[illegible] Ранняя музыка Х.-Р. выдержана в *серийной тех*[illegible] 1957 он работал методом *алеаторики*. Единицами [illegible] мы у Х.-Р. выступают т. н. мобили, на бумаге прос[illegible] ственно отграниченные друг от друга и зафикси[illegible] ные нотацией, которая хотя и содержит обычные [illegible] ные знаки, но внешне часто напоминает абстра[illegible] графику (свои графические партитуры Х.-Р. с 19[illegible] однократно выставлял в качестве произведений [illegible] зительного искусства). Исполнитель свободно [illegible] ет порядок воспроизведения мобилей, а иногда и [illegible] соб их прочтения (по горизонтали, по вертик[illegible] кругу и т. п.). Результирующую форму компози[illegible]

«динамически замкнутой»; по Х.-Р., ее основной принцип — «всегда одно и то же, но всякий раз по-новому». Х.-Р. варьировал способы нотации и технику работы с мобилями и сочетал алеаторику с детерминированными (стабильными) элементами; по собственному признанию, в каждом очередном опусе он стремился решать новые композиционные и технические задачи. Самая значительная работа Х.-Р. — опера «Америка» на собственное либретто по одноименному роману Ф. Кафки в 2 частях (1962—64, пост. 1966, Западный Берлин, ред. 1992). Алеаторика, приводящая к сюрреалистической «десемантизации» словесных текстов, лежит в основе таких его опусов, как «Мобили для Шекспира» (Mobile für Shakespeare) для женского голоса, фп., челесты, вибрафона и 3 ударников, слова 53-го и 54-го сонетов Шекспира (1958), «Верительные грамоты, или Думай, думай, Лаки» (Credentials or Think, Think Lucky) для женского голоса и 8 инструменталистов, слова из пьесы С. Беккета «В ожидании Годо» (1960) и «антиопера» по Беккету Comédie для 2 женских голосов, мужского голоса и 3 ударников (1967—69). Перу Х.-Р. принадлежит ряд других бескомпромиссно «авангардных» по гармоническому языку, в той или иной степени пуантилистических по фактуре и обычно вариабельных по форме партитур для разных составов, в т. ч. для оркестра Les symphonies de timbres [«Симфонии тембров», 1957], Petite musique de nuit [«Маленькая ночная музыка», 1958], Tableau I, II, III [1967, 1970, 1971], Symphonie K [по Кафке, 1967], Symphonien [1977], Polyphonien [для 1—3 оркестров и магнитофона, 1978], Nocturnes I, II, III [1981, 1982, 1985], Imaginaire [1987] и др.), камерных ансамблей, солирующих инструментов с электроникой, фп. или нескольких фп. (в т. ч. Miroirs I, II, III для 16, 8 и 4 фп. [1984]).

Теор. работа Musik-Graphik: Pre-Texte (Wien, 1980).

Лит.: О. Лосева. Роман Хаубенштока-Рамати // Современная музыка Австрии. Очерки и документы (М., 1998) (с приложением 4 текстов Х.-Р.); E. Kowalska-Zając. Oblicza awangardy. Roman Haubenstock-Ramati (Łódź, 2000).

Хауэр (Hauer), Йозеф Маттиас (19.3.1883, Винер-Нойштадт, — 22.9.1959, Вена). Австрийский композитор и музыкальный теоретик. Окончил педагогическую школу. Композиции специально не обучался, в 1902—14 преподавал в общеобразовательных школах. В 1912—19 сочинял пьесы, преимущественно миниатюры для фп. (в т. ч. под заголовком Nomos [«Закон», греч.]) и для голоса с фп., пользуясь обычным для «прогрессивной» австрийской музыки начала века хроматическим языком с некоторыми намеченными признаками тональной организации. Летом 1919 независимо от *Шёнберга* открыл систему композиции, основанную на равноправии 12 тонов хроматического звукоряда (см. *Додекафония*); первой работой Х., созданной в этой системе, стал очередной Nomos (соч. 19) для фп. или фисгармонии. Материал системы Х. — 44 двенадцатизвучных комплекса (т. н. гаммы или констелляции [созвездия]), каждый из которых делится на два взаимодополняющих шестизвучных сегмента. Комбинируясь, такие сегменты формируют мелодико-гармоническую основу пьесы, причем порядок звуков внутри сегмента, как правило, не имеет значения (важен главным образом набор представленных в сегменте интервалов); этим хауэровский троп отличается от шёнберговской *серии*. Идейная подоплека 12-тоновой техники Х. складывалась под влиянием его друга, религиозного философа Фердинанда Эбнера (Ebner, 1882—1931), известного прежде всего книгой «Слово и духовные реальности» (опубл. 1921). Технику тропов Х. считал подходящим средством для создания музыки «абсолютной» и «имперсональной», свободной от чувственного начала, всецело принадлежащей духовной реальности и отражающей объективный «космический закон» 12 звуков. Такая музыка в принципе статична, конструктивно проста, ритмически монотонна. Острые диссонансы для Х. не характерны, любые экспрессивно окрашенные жесты избегаются; иными словами, Х. стилистически очень далек от музыки Шёнберга и его школы. Отдельные работы Х. исполнялись в 1920-х годах; так, в 1928 *Шерхен* продирижировал на фестивале в Баден-Бадене его камерной ораторией «Метаморфозы» (Wandlungen) на слова Ф. Гёльдерлина, а в 1930 в Берлине п/у *Клемперера* состоялось концертное исполнение сцен из оперы Х. «Саламбо» (Salambo) по Флоберу, определенную известность приобрели также его Lieder на стихи Гёльдерлина, отдельные оркестровые сюиты (1924—26), Скрипичный концерт (1928). Тем не менее ни творчество Х., ни его идеи, многословно изложенные в нескольких трактатах, не привлекли к себе сколько-нибудь широкого внимания. Стремление Х. во что бы то ни стало утвердить свой приоритет в открытии 12-тоновой техники привело к прекращению его отношений с Шёнбергом, который ранее включал пьесы Х. в программы *Общества закрытых музыкальных исполнений;* Х., в свою очередь, посвятил Шёнбергу 2 сборника этюдов для фп. (1922) и трактат Vom Melos zur Pauke. В последнем под «мелосом» подразумевается единственный объективный закон подлинно духовной («интуитивной» и, естественно, атональной) музыки, противопоставленный «ритму» (его воплощением служат литавры [Pauke]) — земному, материальному принципу, связанному с тональностью и с выражением чувств и идей, что с точки зрения Х. неприемлемо. Приверженцы Шёнберга (*Веллес, Адорно* и др.) отзывались о Х. пренебрежительно, Х. же с 1932 ставил рядом со своей подписью штамп: «Духовный отец и (несмотря на многочисленных подражателей!) все еще единственный мастер и знаток 12-тоновой музыки». Годы нацистской оккупации Австрии (1938—45) провел в Вене, публично никак себя не проявляя. После 1938 писал — или, точнее, синтезировал с помощью заранее разработанного алгоритма — только простые по фактуре и аскетичные по внешнему оформлению (четырехголосный аккордовый склад, ровные длительности) пьесы для фп. (фисгармонии), различных инструментальных ансамблей и оркестра под общим названием «12-тоновая игра» (Zwölftonspiele, всего ок. 1000 миниатюр, многие из них утеряны). Разработал собственную систему нотации для записи 12-тоновой музыки. К концу жизни, на волне моды на додекафонию, удостоился нескольких премий, почетных званий и внимания со стороны видных музыкантов (так, в 1953 в Вене п/у *Розбауда* прозвучала его кантата по Гёльдерлину «Путь человеческий» [Der Men-

schen Weg], созданная еще в 1934), но все равно оставался фигурой изолированной и маргинальной. Интерес к творчеству Х. ненадолго оживился после посмертной премьеры его оперы «Черный паук» (Die schwarze Spinne) по одноименному рассказу швейцарского писателя XIX в. Иеремии Готхельфа (1932, пост. 1966, Вена, дирижер *Гилен*). Среди учеников Х. — композитор и теоретик 12-тоновой музыки Отмар Штайнбауэр (Steinbauer, 1895—1962, учился также у Шёнберга и *Веберна*), композитор, теоретик, педагог и пианист Герман Хайс (Heiss, 1897—1966, после войны преподавал на летних курсах в *Дармштадте*) и композитор, дирижер и музыкальный деятель Николаус Феодоров (Fheodoroff, p. 1931).

Значение Х. определяется не столько эстетическими достоинствами его музыки, сколько радикальностью тех выводов, которые он сделал из идеи равенства 12 тонов. С этой точки зрения Х. выдерживает сравнение с Веберном. Черты Х. угадываются в болезненном композиторе «не от мира сего», поборнике чистой духовности и создателе умозрительной музыки Матиасе Фишбеке из романа Франца Верфеля «Верди» (1924) и в персонаже романа Германа Гессе «Игра в бисер» (1943) по имени Joculator Basiliensis («Базельский игрок») — музыковеде, открывшем для игры в бисер «принципы нового языка, языка знаков и формул, где математике и музыке принадлежали равные доли»[1].

Осн. теор. труды: Über die Klangfarbe («О тембре») (Wien, 1918); Vom Wesen des Musikalischen («О природе музыкального») (Leipzig und Wien, 1920); Deutung des Melos: eine Frage an die Künstler und Denker unserer Zeit («Истолкование мелоса: вопрос к художникам и мыслителям нашего времени») (Leipzig, Wien und Zürich, 1923); Vom Melos zur Pauke: eine Einführung in die Zwölftonmusik («От мелоса к литаврам: введение в 12-тоновую музыку») (Wien, 1925); Zwölftontechnik (Die Lehre von den Tropen) («Техника сочинения 12 тонами [Учение о тропах]) (Wien, 1926); N. Fheodoroff, Hrsg. Josef Matthias Hauer. Schriften, Manifeste, Dokumente (собрание текстов Х.) (Wien, 2003).

Лит.: W. Szmolyan. Josef Matthias Hauer (Wien, 1965); J. Sengstschmid. Zwischen Trope und Zwölftonspiel; J. M. Hauers Zwölftontechnik in ausgewählten Beispielen (Regensburg, 1980); R. M. Weiss, Hrsg. Josef Matthias Hauer zum 100. Geburtstag am 19. März 1983 (Wien, 1983); А. Кудряшов. «Учение о тропах» Й. М. Хауэра // Проблемы музыкальной науки, вып. 5 (М., 1983); H. U. Götte. Die Kompositionstechniken Josef Matthias Hauers (Kassel, 1989); R. M. Weiss, Hrsg. Josef Matthias Hauer: 80 Jahre Zwölftonmusik (Wien, 1999).

Хачатурян, Арам Ильич (6.6.1903, Тифлис, ныне Тбилиси, — 1.5.1978, Москва). Армянский советский композитор. Творческая личность Х. формировалась в космополитической атмосфере Тифлиса, где итальянская опера и русская консерватория сосуществовали с процветающим искусством ашугов (исполнителей восточных любовных и эпических песен с инструментальным сопровождением) и сазандаров (ансамблей традиционных восточных инструментов). С детства импровизировал на фп. в европейской и восточной манере, однако профессионально начал заниматься музыкой лишь после переезда в Москву (1922), где поступил одновременно на биологический факультет университета и в виолончели музыкального техникума Гнесиных. ре оставил биологию и сосредоточился на изучении рии и композиции под руководством Михаила Г (1883—1957) — ведущего в СССР мастера еврейск зыки, обладавшего богатым опытом адаптации тального мелодического материала к европейски мам. В 1929 поступил в Московскую консерват где продолжил занятия с Гнесиным, а затем стал ком *Мясковского*. Первые же значительные про ния Х. 1930-х — Трио для кларнета, скрипки «Танцевальная сюита», 1-я симфония (дипломная та, посвящена 15-летию установления Советско сти в Армении) — принесли ему репутацию ве композитора советского Востока, сумевшего объе самобытный мелодический стиль и ритмику арм (а в «Танцевальной сюите» также азербайджанск зинских и узбекских) народных песен и танцев с руктивной четкостью европейских музыкальных Своеобразен и гармонический язык Х., органич занный с природой ориентальных мелодий, ко разворачиваются в натуральных ладах, часто с ченными и уменьшенными интервалами; для га Х. характерны заимствованные из практики саз секундовые созвучия (своего рода «застывши шлаги) и кварто-квинтовые аккорды, представ собой вертикальную проекцию ладовых звуко Подобные вертикальные структуры часто служ щению мелодических линий, делая их более «соч и «пышными» (к музыке Х. эти эпитеты прим особенно часто), однако с точки зрения модуля го развития их потенциал ограничен. Основны дом тематической работы у Х. выступает варьир исходной идеи путем дробления длительностей, нения фактуры и нагнетания ритмического ос соответственно привлекательность его музыки, о но в крупных непрограммных инструментальн мах, определяется прежде всего выразительно чального тематического «зерна». В самых удачн пулярных крупных оркестровых партитурах Х. — цертах для фп. и для скрипки с оркестром, пос ных, соответственно, *Оборину* и *Ойстраху*, — и темы отдельных частей и разделов достаточно ре и эффектны, чтобы обеспечить музыке необ динамический импульс и свести к минимуму ро риала, формально заполняющего пространст ними (в иных опусах Х. количество такого ма кажется чрезмерным). Оба концерта привлека жизнерадостной открытостью экспрессии, бро контрастов, роскошью оркестровки, виртуозн ском сольных партий. Живописны и ярко ха лучшие страницы балетов Х. «*Гаяне*» и «*Спарта* Х. продолжает линию западного «вакхического» тализма по следам танцев из «Самсона и Дали Санса, «Танца семи покрывал» из «*Саломеи*» «*Колдовской любви*» Фальи), а также его музык ральным постановкам, прежде всего к моск спектаклю 1941 года по «Маскараду» Лермонт увядающим «Вальсом»). С другой стороны, ког рается быть глубокомысленным и впадает в ский тон, художественные результаты получа

[1] Перевод С. Аппа.

убедительными, на грани *китча;* особенно показательны две его не в меру помпезные симфонии — навеянная событиями войны 2-я («Симфония с колоколами»), и «победная» 3-я, инструментованная для оркестра, органа и 15 труб.

С 1939 Х. входил в руководство *Союза композиторов СССР*, однако в период *ждановщины* (1948) он, подобно другим ведущим советским композиторам, подвергся нападкам за *формализм* и «отрыв от народа». В отношении Х. эти нападки выглядели особенно нелепо, т. к. его колоритная, темпераментная музыка идеально соответствует принципам *социалистического реализма*, проста для восприятия и в своих лучших образцах неизменно пользуется симпатиями широкой аудитории. Произведения Х., созданные после «Спартака», отмечены печатью творческого упадка.

С 1950 Х. преподавал композицию в Московском музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных, с 1951 — также в Московской консерватории (среди его учеников — *Эшпай*). Осенью 1953 выступил в печати с призывом расширить стилистический диапазон советской музыки, избавив композиторов от диктата идеологических инстанций, и тем самым дал серьезный импульс послесталинской «оттепели». Концертировал и пробовал себя как дирижер, исполняя собственную музыку.

Балеты: «Счастье», в 3 актах, либр. Г. Ованесяна (1939, Ереван); «Гаянэ», в 4 актах, либр. К. Державина (частично на материале балета «Счастье», 1942, Пермь, 2[в 3 актах, либр. Б. Плетнева]/1957, Москва); «Спартак», в 4 актах, либр. Н. Волкова (1950—54, ност. 1956, Ленинград, 2[в 3 актах, либр. Ю. Григоровича]/1968, Москва).

Муз. для театра и кино, в т. ч. к спект. «Хатабала» (по Г. Сундукяну, 1928), «Валенсианская вдова» (по Лопе де Вега, 1940), «Маскарад» (по Лермонтову, 1941), «Илья Головин» (по С. Митькову, 1948), «Лермонтов» (по Б. Лавреневу, 1954); к фильмам «Пепо» А. Бек-Назарова (1935), «Зангезур» его же (1938), «Ленинградская битва» В. Петрова (1949), «Адмирал Ушаков» М. Ромма (1953), «Отелло» С. Юткевича (1956) и др.

Орк. муз.: «Танцевальная сюита» (1933); 1-я симфония e-moll (1934); Концерт для фп. с орк. Des (1936); Концерт для скр. с орк. d (1940); сюита из муз. к спект. «Валенсианская вдова» (1940); 3 сюиты из балета «Гаянэ» (1940—43); сюита из муз. к спект. «Маскарад» (1941—44); 2-я симфония e (1943, 2/1944); «Русская фантазия» (1944); Концерт для влч. с орк. (1946); 3-я симфония «Симфония-поэма» (1947); «Ода памяти Ленина» (1948); «Торжественная поэма» (1950); сюита из муз. к фильму «Ленинградская битва» (1949—52); 3 сюиты и симф. картины из балета «Спартак» (1955); Концертный вальс (1955); «Праздничная увертюра» (1958); сюита из муз. к спект. «Лермонтов» (1959); Концерты-рапсодии для скр. (1961), влч. (1963), ф-но (1967) с орк.

Вок. муз.: «Поэма о Сталине» для хора и орк., сл. автора (Байрамова) (1938); гос. гимн Арм. ССР, сл. Сармена (1944); 3 конц. арии для сопр. с орк., сл. нар., О. Туманяна и Ш. Шешикташляна (1946); «Ода радости» для м.-сопр., хора и орк. с 10 арфами, сл. С. Смирнова (1956); «Баллада о Родине» для баса с орк., сл. А. Гарнакерьяна (1961); песни.

Для фп.: ранние пьесы (1925—27); 7 речитативов и фуг (1928—70); Сюита (1932); Токката (1932); Детский альбом (Фантазии, 1926—46, 1964); Сонатина (1959); Соната (1961).

Др. инстр. муз.: ранние пьесы для влч. с фп. и скр. с фп. (1925—29); Соната для скр. и фп. (1932); Трио для клар., скр. и фп. (1932); «Соната-фантазия» для влч. соло (1974); «Соната-монолог» для скр. соло (1975); «Соната-песня» для альта соло (1976); др. пьесы.

Ст. о муз., в т. ч. «О творческой смелости и вдохновении» // Сов. муз., 1953, 11.

Лит.: Г. Хубов. Арам Хачатурян (М., 1962); Арам Ильич Хачатурян, сб. ст. (М., 1975); Д. Арутюнов. Арам Хачатурян и музыка советского Востока (М., 1983); Н. Шахназарова. Хачатурян // Музыка XX века, очерки, часть 2, кн. 4 (М., 1984); Г. Тигранов. Арам Хачатурян (Л., 1987); В. Юзефович. Арам Хачатурян (М., 1990); Д. Арутюнов. Арам Хачатурян. Жизнь и творчество (М., 2003).

Хворостовский, Дмитрий Александрович (р. 16.10.1962, Красноярск). Русский певец (баритон). Учился и начинал свою профессиональную деятельность в Красноярске. В 1989 получил 1-ю премию на международном *конкурсе* «Певец мира» в Кардиффе. С 1991 поет на ведущих сценах Европы, с 1993 — в США. Один из популярнейших оперных баритонов своего поколения, обладает безупречно отшлифованным, не слишком сильным голосом легко узнаваемого, слегка глуховатого тембра, уверенной техникой и непринужденным природным артистизмом. Репертуар Х. включает партии из классических русских и европейских опер (Онегин, Елецкий, Грязной, Граф, Дон Жуан, Ленорелло, Фигаро в «Севильском цирюльнике», Ричард в «Пуританах», Риголетто, Жермон, Поза, Валентин в «Фаусте», Эскамильо, Тонио в «Паяцах» и др.). Достоинства Х. как серьезного музыканта проявляются прежде всего в его интерпретациях вокальной лирики русских композиторов. Х. — участник ряда примечательных оперных записей, в т. ч. п/у *Меты* («Травиата»), *Озавы* («Пиковая дама»), *Хайтинка* («Дон Карлос»), *Гергиева* («Евгений Онегин»). Среди других записей Х. выделяются «Песни и пляски смерти» Мусоргского в инструментовке *Шостаковича* (с Гергиевым) и вокальные циклы *Свиридова* «Отчалившая Русь» и «Петербург» (с пианистом Михаилом Аркадьевым [р. 1958]). В последние годы Х., продолжая оперную и серьезную концертную карьеру, более заметен как исполнитель эстрадных песен.

Хейфец (Heifetz), Яша, наст. имя Иосиф (Робертович [Рувимович]) (по уточненным данным, 2.2.1900, Вильно, ныне Вильнюс, — 10.12.1987, Лос-Анджелес). Американский скрипач родом из России. В 1907 дебютировал в Ковно (ныне Каунас), исполнив Концерт Мендельсона. В 1910 поступил в Санкт-Петербургскую консерваторию, где вскоре стал учеником знаменитого Леопольда Ауэра (1845—1930). Международная карьера Х. началась в 1912, когда он сыграл Концерт Чайковского с *Берлинским ФО* п/у *Никиша*. В 1917 обосновался в США и сенсационно дебютировал в нью-йоркском зале Карнеги-холл. В 1920—30-х гастролировал по всему миру, после 2-й мировой войны сократил частоту своих выступлений и, будучи еще в прекрасной форме, завершил карьеру в 1972 сольным концертом в Лос-Анджелесе. Один из величайших виртуозов в истории скрипичного искусства, Х. обладал необыкновенно мощным, интен-

сивно вибрирующим тоном, был склонен к быстрым темпам, но даже в самых головоломных пассажах неизменно сохранял идеальную чистоту интонации и абсолютную четкость и внятность артикуляции. Его репертуар включал как признанную классику скрипичной литературы, так и произведения современных композиторов, в т. ч. написанные специально для Х. (среди последних выделяются концерты *Уолтона* и *Корнгольда*); он охотно играл также многочисленные собственные транскрипции для скрипки с фп. оркестровых, фортепианных и других пьес разных композиторов. Если Х. как солисту и партнеру в сонатных дуэтах был присущ определенный эгоцентризм, то как участник трио, квартетов и т. п. он умел гармонично взаимодействовать с партнерами; Х. много играл с *Фойерманом*, *Рубинштейном*, *Примроузом*, *Пятигорским*. Интерпретации Х., сохранившиеся в многочисленных записях, почти никогда не производят впечатления поверхностных, старомодных (если не считать отдельных случаев манерного rubato и сентиментальных «замираний» в Бахе, а также некоторого злоупотребления portamento, особенно в Моцарте) или недостаточно «собранных». Среди его самых выдающихся, подлинно классических работ — сольные сонаты и партиты Баха, концерты Бетховена, Мендельсона, 2-й *Прокофьева* (все — с *Мюншем*), Брамса (с *Райнером*), *Сибелиуса* (с *Бичемом*), Дивертисмент для струнного трио Моцарта (с Примроузом и Фойерманом), трио B-dur Бетховена и Шуберта (с Рубинштейном и Фойерманом), трио Чайковского и Мендельсона (с Рубинштейном и Пятигорским).

Лит.: H. R. Axelrod, ed. Heifetz (Neptune City, NJ, 1976).

Хёллер (Höller), Йорк (р. 11.1.1944, Леверкузен). Немецкий композитор. В 1963—68 учился в Кёльнской ВМШ, в т. ч. композиции у Б. А. *Циммермана* и *Аймерта*. Испытал также влияние *Булеза*, чьи семинары посещал в *Дармштадте*, и *Штокхаузена*, пригласившего Х. в начале 1970-х работать в электронной студии Западногерманского радио в Кёльне (позднее Х. возглавил эту студию). С середины 1970-х работал также в парижском *Институте музыкальных и акустических исследований* (IRCAM), где создал несколько пьес для различных инструментов в сопровождении звучаний, синтезированных на компьютере, и подготовил электронный материал для своей самой масштабной работы – оперы «Мастер и Маргарита» на собственное либретто, сохраняющее все сюжетные линии романа Булгакова. Это произведение позволяет судить об особенностях почерка Х. — композитора, пользующегося репутацией одного из самых ярких и оригинальных современных мастеров, чье творчество иногда трактуется как образец синтеза немецкой романтической традиции и «высокотехнологичного» космополитического *авангарда*. В большинстве сцен оперы доминирует усредненно-экспрессионистский атональный, умеренно диссонантный язык, эпизодически встречаются вкрапления стилизованного джаза, элементы стиля «рюсс» (например, колокольный звон из «Бориса Годунова»), цитаты из европейской музыки прошлого. В вокальных партиях, за исключением сравнительно широко разработанной партии Маргариты, преобладает речитатив, значимые музыкальные событий происходят преимущественно в оркестре и в сфере электронных звучаний. Х. трактует музыкальное произведение как подобие живого существа, внутри которого все естественным образом взаимосвязано: отдельные элементы не могут произвольно «вводиться» в композицию, они должны возникать в нужном месте и в нужное время как результат органического развития. «Зерном» композиции у Х. выступает «звуковая конфигурация» (нем. Klanggestalt) — целостность, обладающая собственной внутренней динамикой (функционально она аналогична не столько шёнберговской *Idee*, сколько индийскому рага или ближневосточному макаму) и детерминирующая все структурные параметры произведения на макро- и микроуровне. Теоретические предпосылки Х. выглядят логично и привлекательно, обещая сбалансированное единство объективного и субъективного начал, рационализма и спонтанности, стройной конструкции целого и многообразия интересных деталей. Однако выходящая из-под пера Х. музыка далеко не всегда оправдывает ожидания. Не только опера, но и многие другие зрелые опусы Х., вплоть до сравнительно недавней кантаты «Вечный день», распадаются по форме и выполнены в одной и той же обобщенно «постэкспрессионистской» манере — скорее однообразной (несмотря на тембровое богатство и обилие контрастов) и время от времени оживляемой такими же глубокомысленными, но в сущности поверхностными устарелыми средствами, как экскурсы в область «архетипических» музыкальных жанров (марш, танец, стилена) и реминисценции классики (*Стравинский* «Волшебном звуковом образе» для оркестра, Бетховен Fanal для трубы с оркестром, Вагнер, Бах и *Берг* в фортепианном концерте — реквиеме памяти Шуберт в «Грезах» для фортепианного трио, Б. «Противозвучаниях» для 18 инструментов, *Малер* в «На дне» и др.).

В 1993—95 Х. преподавал композицию в Берлинской ВМШ. С 1995 — профессор Кёльнской ВМШ.

Опера «Мастер и Маргарита» (Der Meister und Margarita, 2 актах, либр. Х. по Булгакову (1984—89, пост. 1989, Венская опера).

Др. вок. муз. (осн. произв.): «Господи, время пришло» (es ist Zeit), сопр., фл., арфа, клав., чел. и стр. квартет, Р. М. Рильке (1966); «Игра снов» (Traumspiel), сопр. электр., сл. А. Стриндберга (1983); «Вечный день» (Der Tag), хор и орк., сл. Ибн-Шарафа, Г. Гейма и П. Неруды.

Для орк. и больших анс. (осн. произв.): Topic (1967); для фп. с орк. (1970, 2/1984); Chroma, с электроникой; Areus, 15 инстр., уд. и магн. (1978); Mythos, 13 инстр., электр. (1979); Umbra, с магн. (1980); Résonance, маг. магн. (1981); «Черные полуострова» (Schwarze Halbі певческими гол., электроникой и магн. (1982); «Во звуковой образ» (Magische Klanggestalt, 1984); Fanal («С ный огонь»), труба и орк. (1990); 2-й фп. концерт (Pensées), *MIDI*-фп., орк., электр. и магн. (1993); «Ау 1993); «Противозвучания» (Gegenklänge), 18 инстр. включает «Импровизацию на имя П. Булеза» [Improvi le nom de Pierre Boulez], 1985); «Антитеза» (Widerspiel) орк. (1999); «Движение» (Movement, 1999); «Прорыв» (А 1999); «Фейерверк» (Feuerwerk), 17 инстр. (2004); «С (Sphären, 2008).

Для 1—9 инстр. (осн. произв.): 5 пьес, фп. (1964); Diaphonie, фп. (1965); 3 пьесы для стр. квартета (1966); Соната для влч. (1968); Sonate informelle («Неформальная соната»), фп. (1968); «Эпитафия Яну Палаху» (Epitaph für Jean Palach), скр. и фп. (1969); Tangens, влч., эл.-гит., фп., эл.-орг. и 2 синт. (1973); «Звуковая решетка» (Klanggitter), влч., фп., синт. и магн. (1976); Orphon, стр. квартет и магн. (1977); Moments musicaux, фл. и фп. (1979); Pas de trois, альт, влч. и кб. (1982); 2-я фп. соната «Приношение Ф. Листу» (Hommage à Franz Liszt, 1986); Pas de deux, влч. и фп. (1993); «Грезы» (Tagträume), 7 поэм, фп. трио (1994—95); Partita, 2 фп. (1996); 2-й стр. квартет (1997); Ex ore, фл., гоб., клар., уд., арфа, фп. и стр. трио (2001); Trias, сакс., уд. и фп. (2001); «Монограммы» (Monogramme), 6 характерных пьес для фп. (1995—2003); 12 прелюдий, фп. (2002—2003); «Звукознаки» (Klangzeichen), фп. и квинтет медн. (2003); Scan, фл. (2004); «Точки схода» (Fluchtpunkte), фл., рожок, клар., фп. и уд. (2006).

Лит.: J. Stenzl. York Höller's The Master and Margarita: a German Opera // Tempo, 179 (1991); A. Whittall. Perspectives on Höller: All contradictions reconciled? // Musical Times, Jun 1998.

Хендерсон (Henderson), Флетчер, по прозвищу Смэк (Smack) (18.12.1898, Катберт, Джорджия, — 29.12.1952, Нью-Йорк). Американский джазовый музыкант. С 1920 в Нью-Йорке. В 1922 был пианистом первой афроамериканской фирмы звукозаписи Black Swan, тогда же начал карьеру руководителя танцевальных оркестров. В 1923 основал биг-бэнд, который с 1924 выступал в нью-йоркском «белом» клубе Roseland Ballroom. Будучи одним из первых больших джаз-оркестров, ансамбль Х. послужил образцом для других коллективов аналогичного рода. С ним работали многие яркие солисты, в т. ч. *Луи Армстронг* (до осени 1925), Лестер *Янг*, Коулмэн *Хокинс*. До 1927 аранжировщиком оркестра Х. был Дон Редман (Redman, 1900—1964), заложивший основу общепринятой манеры использования групп медных и тростевых духовых инструментов в джазе: группы взаимодействуют по респонсориальному («вопросно-ответному») принципу или сопровождают друг друга *риффами*. Начав регулярно аранжировать после 1930, Х. проявил себя как незаурядный мастер. Работы Х. снискали сиюминутную популярность и во многом определили развлекательскую стилистику эпохи *свинга*. С 1934 Х. сотрудничал с Бенни *Гудменом*, а в 1939, распустив свой ансамбль, стал штатным аранжировщиком его биг-бэнда. В 1940-х вернулся к работе с собственным коллективом.

Хенце (Henze), Ганс Вернер (р. 1.7.1926, Гютерсло). Немецкий композитор. Учился в музыкальной школе г. Брауншвайг; после службы в армии и кратковременного пребывания в британском плену продолжил учебу у *Вольфгартнера* в хайдельбергском Институте церковной музыки (1946—48). Поначалу сочинял в духе *неоклассицизма*, подражая *Хиндемиту* и *Стравинскому*. В 1947—48 освоил *додекафонию* в Париже под руководством *Лейбовица*. К тому времени уже имел опыт участия в дармштадтских летних курсах и репутацию одного из самых многообещающих и активных молодых композиторов Германии. В отличие от выдвинувшихся в те же годы *Булеза* и *Штокхаузена* Х. смолоду пренебрегал чистотой стиля и трактовал *серийную технику* как один из многих методов сочинения музыки. Иногда он отдавал дань *сериализму* в его достаточно радикальном выражении (2-й струнный квартет), однако уже в его музыке рубежа 1940—50-х присутствуют элементы джаза, стилизации под старину, экспрессионизма в духе раннего *Шёнберга* или *Берга* (творчество последнего ему особенно близко). Х. не избегал старых форм инструментальной музыки и музыкального театра: будучи художественным руководителем и дирижером балетной труппы в Висбадене (1950—53), он сочинил несколько балетов, тем же периодом датируется и опера «Бульвар Одиночество» по роману аббата Прево «Манон Леско». В последнем произведении мир главных героев воссоздан средствами атональной музыки, а враждебный им «буржуазный» мир — средствами «вульгарной» тональной гармонии. Подобная манера обрисовки антагонистических сил с помощью стилистически контрастных типов музыки характерна и для ряда позднейших крупных сценических и концертных опусов Х. (так, в опере «Принц Гомбургский» мечтам о любви соответствует позднеромантическая «бесконечная мелодия», тогда как всему, что связано с войной и военщиной, — серийная техника).

В 1953 Х. вконец разочаровался в духовной ситуации ФРГ (настойчивое культивирование всего, что запрещалось при Гитлере, он считал формой духовного принуждения, аналогичной лицемерному гитлеровскому культу традиционных национальных ценностей) и обосновался в Италии. Под итальянским влиянием в его творчестве наметилась тенденция к более открытой лирической выразительности («Пять неаполитанских песен», вокально-оркестровый цикл «Ноктюрны и арии», кантаты «Новые похвалы бесконечному» и Being Beauteous, «Кантата о последней сказке» и др.). Вершиной первого итальянского периода Х. (и, возможно, всего его творчества) стала опера «Бассариды» — искусно разработанная музыкальная версия «Вакханок» Еврипида; ее 4 сцены аналогичны частям симфонии (сонатная форма — скерцо — адажио и фуга — пассакалья). В 1967—68 Х. увлекся левыми идеями и до середины 1970-х активно обслуживал коммунистическую идеологию. Премьера его «народной и военной оратории» памяти Че Гевары «Плот „Медузы"» (декабрь 1968, Гамбург) стала поводом для шумной демонстрации прокоммунистически настроенных студентов. Посетив Кубу (1969—70), Х. провел там премьеру своей 6-й симфонии, партитура которой включает цитаты из кубинских революционных песен. Плакатный стиль, удовлетворяющий требованиям политически ангажированного искусства, получил развитие в театрализованном (местами на грани *хеппенинга*) вокально-инструментальном цикле El Cimarrón («Беглый невольник»), который также посвящен кубинской тематике, цикле песен «Голоса» на разноязычные тексты протеста и сопротивления, опере «Мы приходим к реке» на тему классовой борьбы. В 1978 Х. вступил в Компартию Италии. Одновременно он продолжал писать густые, вязкие оркестровые партитуры в традиции экспрессионизма, часто с прямыми или видоизмененными цитатами из классики («Император Гелиогабал», альтовый концерт Compases para preguntas

ensimismadas, «Тристан» для фп. с оркестром, 2-й скрипичный концерт) и произведения, основанные на моделях старинной музыки (Aria de la folía española). В творчестве Х. последнего тридцатилетия прямая ангажированность отходит на второй план (одно из немногих исключений — 9-я симфония, посвященная памяти жертв нацизма, с текстом поэтессы из ГДР Анны Зегерс).

Х. — несомненный рекордсмен среди серьезных композиторов 2-й половины XX в. по плодовитости и мастеровитости, т. е. способности оперативно сочинять музыку любых жанров в расчете на самую разнообразную аудиторию. Он именует собственную музыку «нечистой» (musica impura) — очевидно, имея в виду, что в ней сочетаются всевозможные стилистические модели, принадлежащие сферам «высокого» и «низкого» искусства, в т. ч. «консервативная» тональная и «передовые» современные идиомы, бетховенский сонатный принцип и шёнберговская додекафония, итальянская напевность и немецкая «ученость»; этическую основу всего этого конгломерата составляет стремление к передаче внемузыкального содержания, затрагивающего чувства и помыслы широкой аудитории. Об обилии и разнородности музыкальных, литературных, политико-идеологических источников вдохновения Х., а также о жанровом многообразии его творчества свидетельствует приведенный ниже список его произведений. На практике пренебрежение «чистотой» оборачивается у Х. неопрятной тяжеловесной эклектикой. Как адепт «нечистой музыки» с идейной подоплекой Х. близок своим старшим коллегам *Дессау* (памяти которого он посвятил оркестровую «Баркаролу») и *Гартману* (чьи партитуры он редактировал и обрабатывал).

Х. вел курсы композиторского мастерства в Зальцбурге (1962—67), преподавал в Кёльнской ВМШ (1980—91), Лондоне (с 1987) и других центрах, основал несколько фестивалей, в т. ч. Мюнхенское биеннале (фестиваль современного музыкального театра, проводится с 1988).

Оперы и произв. родств. жанров: «Театр чудес» (Das Wundertheater), одноакт. опера по Сервантесу (1949, Хайдельберг, 2/1965, Франкфурт-на-Майне); «Сельский врач» (Ein Landarzt), радиоопера по Ф. Кафке (1951, Гамбург, сценич. версия 1965, Франкфурт-на-Майне); «Бульвар Одиночество» («Бульвар Солитюд», Boulevard Solitude), лирич. драма в 7 сценах, либр. Г. Вайль по аббату Прево (1952, Ганновер); «Конец мира» (Das Ende einer Welt), радиоопера в 2 сценах с прологом и эпилогом, либр. В. Хильдесхаймера (1953, Гамбург, сценич. версия 1965, Франкфурт-на-Майне); «Король-олень» (König Hirsch), опера в 3 актах, либр. Х. фон Крамера по Гоцци (1956, Зап. Берлин, 2/1962, пост. 1963, Кассель, под назв. «Король-олень, или Странствия Истины» [Il re cervo, oder Die Irrfahrten der Wahrheit]); «Принц Гомбургский» (Der Prinz von Homburg), опера в 3 актах, либр. И. Бахман по Г. фон Клейсту (1960, Гамбург); «Элегия молодым влюбленным» (Elegy for Young Lovers), опера в 3 актах, либр. У. Х. Одена и Ч. Колмэна (1961, Шветцинген); «Суд Каллиопы» (The Judgement of Calliope), одноакт. сатирова пьеса, либр. их же (1964, 2/1991, пост. 1997, Гиссен); «Молодой лорд» (Der junge Lord), комич. опера в 2 актах, либр. Бахман по В. Гауфу (1965, Западный Берлин); «Бассариды» (The Bassarids), одноакт. опера-сериа, либр. Одена и Колмэна по Еврипиду (1966, Зальцбург); «Моралите» (Moralities), 3 нравоучительные пьесы, текст Одена по Эзопу (1968, Цюрих); «Долгий путь в жилище Наташи Унгехойер» (Der weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer), шоу, Г. Сальваторе (1971, Рим, ТВ); «Кубинка, или Жизнь ная искусству» (La Cubana, oder Ein Leben für die Kunst), виль для ТВ в 5 сценах, текст Г. М. Энценсбергера по нету (1974, Нью-Йорк); «Мы приходим к реке» (We Co River), акции для музыки в 11 сценах, либр. Э. Бонд Лондон); «Мальчик-с-пальчик» (Pollicino), муз. сказк Дж. ди Левы по К. Коллоди, братьям Гримм и Ш. Перр Монтепульчано); «Английская кошка» (The English Ca рия для певцов и инструменталистов в 2 актах, либр. Б Бальзаку (1983, Шветцинген); «Преданное море» (D ratene Meer), муз. драма в 2 актах, либр. Г. У. Трай Ю. Мисиме (1990, Берлин); «Венера и Адонис» (Ve Adonis), одноакт. опера, либр. его же (1997, Мюнхен); торжество сыновней любви» (L'Upupa und der Tri Sohnesliebe), опера в 11 сценах, либр. Х. по арабск (2003, Зальцбург); «Федра» (Phaedra), кам. опера в 2 либр. К. Ленерта по Расину (2007, Берлин).

Балеты: «Балетные вариации» (Ballet-Variationen 2/1992, 3/1998); «Джек Пудинг» (Jack Pudding), в 3 част С. Сивори по «Жоржу Дандену» Мольера (1950, В «Вокальная шаль камерной певицы Розы Зильбер» (Da tuch der Kammersängerin Rosa Silber), упражнение со С ским по картине П. Клее (1950); «Лабиринт» (Labyrint М. Болдуина (1952, 2/1997, Шветцинген); «Идиот» (De мимодрама, либр. И. Бахман по Достоевскому (1952, З лин); «Марафон» (Maratona), одноакт. танц. драма Л. Висконти (1957, Зап. Берлин); «Ундина» (Undine), в 3 либр. Ф. Эштона по Ф. де ла Мотт-Фуке (1958, Лонд ловей императора» (L'usignolo dell'imperatore), либр. Майо по Х. К. Андерсену (1959, Венеция); «Танкр credi), в 2 сценах, либр. П. Чобади (1966, Вена [на d'action, 1952]); «Орфей» (Orpheus), в 6 сценах, либр. Э. (1979, Штутгарт); «Отчаяние господина Пульчинелл perazioni del Signor Pulcinella), с пением (1997, Шветц осн. балета «Джек Пудинг», 1950]); «Сын воздуха» (Le l'air), либр. *Кокто* (1997, Шветцинген [на осн. произв

Симфонии: № 1, кам. орк. (1947, 2/1963, 3/1991); № 2 № 3 (1950); № 4, на материале муз. оперы «Коро (1955); № 5 (1962); № 6, 2 орк. (1969, 2/1994); № 7 (19 по «Сну в летнюю ночь» Шекспира (1993); № 9, с хо Г. У. Трайхеля по А. Зегерс (1997); № 10 (2000).

Концерты и конц. пьесы с орк.: «Камерный концер merkonzert), фп., фл., стр. (1946); Концертино, фп., (1947); 1-й скр. концерт (1947); 1-й фп. концерт (19 западному ветру» (Ode to the Westwind), вл. с орк., по П. ли (1953); Двойной концерт для гоб., арфы и стр. (19 церт для кб. с орк. (1966); 2-й фп. концерт (1967); O para preguntas ensimismadas («Ритмы для безответны сов»), музыка для альта и 22 инстр. (1970); 2-й скр. ко бар. соло и электр., сл. Г. М. Энценсбергера (1971, «Тристан» (Tristan), прелюдии, фп., орк. и магн. (1973); енный Виталино» (Il Vitalino raddoppiato), скр. с кам. осн. Чаконы Т. Витали[?] (1977); «Чудо розы» (Le mi rose), воображаемый театр № 2, клар. и 13 инстр. (198 лийские любовные песни» (Englische Liebeslieder), вл (1985); «Ода эоловой арфе» (Ode an eine Äolsharfe 15 инстр. (1986); Реквием, 9 духовных концертов, фп., орк. (1990—92); Интродукция, тема и вариации, вл

стр. (1992); 3-й скр. концерт, по «Доктору Фаустусу» Т. *Манна* (1996); произв. на материале опер и балетов.

Др. произв. для орк. и больших кам.-инстр. анс.: «Четыре поэмы» (Quattro poemi, 1955); «Симфонические этюды» (Sinfonische Etüden, 1956, 2/1964); Соната для стр. (1958); «Три дифирамба» (Drei Dithyramben), кам. орк. (1958); «Антифоны» (Antifone), 11 стр., дух., уд. (1960); «Капричос» (Los caprichos), фантазия по Гойе (1963); «Памяти Белой Розы» (In memoriam: Die weiße Rose), двойная фуга, 12 инстр. (1965); Telemanniana, сюита (1967); «Император Гелиогабал» (Heliogabalus imperator), муз. аллегория (1972, 2/1986); Aria de la folia española, кам. орк. (1977); «Баркарола» (Barcarola, 1979); танц. пьесы для люцернского орк. (1984, 1985); «Фанданго» (Fandango), на осн. оп. падре Солера (1985); «Маленькие элегии» (Kleine Elegien), 11 стр. старинных инстр. (1986); 2-я соната для стр. (1996); «Лесной царь» (Erlkönig), фантазия по Гёте и Шуберту (1996, включена в балет «Сын воздуха»); «Млечный путь, о светлая сестра» (Voie lactée ô soeur lumineuse), токката для 19 инстр. (1996); «Братство» (Fraternité), ария (1999); «Буря» (A Tempest), рондо (2000); «Синий час» (L'heure bleue, 2001); «Пять посланий для королевы Савской» (Fünf Botschaften für die Königin von Saba, 2004); «Себастьян во сне» (Sebastian im Traum, 2004); произв. на материале опер, балетов, музыки к фильмам.

Для хора: 5 мадригалов, с 11 инстр., сл. Ф. Вийона (1947); «Хор пленных троянцев» (Chor gefangener Trojer), с орк., сл. Гёте (1948, 2/1964); «Колыбельная Богоматери» (Wiegenlied der Mutter Gottes), унисонный дет. хор с 9 инстр., сл. Лопе де Вега (1948); фрагмент коллективного произв. «Еврейская хроника» (Jüdische Chronik) для чтецов, к.-а., баса, хора и орк., сл. Й. Герстла (1960, авторы др. частей — *Блахер, Гартман, Дессау* и Рудольф Вагнер-Регени [Wagner-Régeny]); «Новые похвалы бесконечному» (Novae de infinito laudes), кантата, с сопр., м.-сопр., тен., бар. и инстр. анс., сл. Джордано Бруно (1962); «Кантата о последней сказке» (Cantata della fiaba estrema), с сопр. и 13 инстр., сл. Э. Моранте (1963); «Песни с острова» (Lieder von der Insel), с 7 инстр., сл. И. Бахман (1964); «Музы Сицилии» (Musen Siziliens), с 2 фп., дух. и литаврами, сл. Вергилия (1966); «Плот „Медузы"» (Das Floß der 'Medusa'), оратория, с сопр., тен., чтецом, 9 дет. гол. и орк., сл. Э. Шнабеля (1968, 2/1990); «Орфей за проволокой» (Orpheus Behind the Wire), a cappella, сл. Э. Бонда (1983); 9-я симфония (1997, см. выше); Elogium musicum («Музыкальный панегирик»), с орк., сл. Ф. Серпы (1998); произв. на материале опер.

Для гол. с сопров.: «Шепот божественной смерти» (Whispers from Heavenly Death), кантата, сопр. или тен. с инстр. анс. или орк., сл. У. Уитмена (1948); «Аполлон и Гиацинт» (Apollo et Hyazinthus), импровизации, к.-а. и инстр. анс., сл. Г. Тракля (1949); «Пять неаполитанских песен» (Fünf neapolitanische Lieder), бар. и кам. орк., сл. анон., XVII в. (1956); «Ноктюрны и арии» (Nachtstücke und Arien), сопр. и орк., сл. И. Бахман (1957); Kammermusik 1958, тен., гит. и 8 инстр., сл. Ф. Гёльдерлина (1958, 2/1963); Ariosi, сопр., скр. и орк., сл. Т. Тассо (1963); Being Beauteous («Существо прекрасное»), кантата, сопр., арфа и 3 влч., сл. А. Рембо (1963); «Этюд о свиньях» (Versuch über Schweine), бар. и кам. орк., сл. Г. Сальваторе (1968); El Cimarrón («Беглый невольник»), бар., фл., гит., уд., сл. Г. М. Энценсбергера по М. Барнету (1970); 2-й скр. концерт (1971, см. выше); «Голоса» (Voices), 22 песни, м.-сопр., тен. и 15 инстр., сл. разных авторов (1973); «Король Гарлема» (El rey de Harlem), воображаемый театр, м.-сопр. с инстр. анс., сл. Ф. Гарсиа Лорки (1979); 3 песни на сл. У. Х. Одена, тен. и фп. (1983); «Три песни о снеге» (Drei Lieder über den Schnee), сопр., бар., инстр. анс., сл. Г. У. Трайхеля (1989); «Святая ночь» (Heilige Nacht), гол. и фл., сл. его же (1993); «Шесть песен с арабского» (Sechs Gesänge aus dem Arabischen), тен. и фп., сл. Х. (1998); «Аристей» (Aristaeus), чтец (бар.) и орк., сл. Х. (2003); произв. на материале опер и др.

Для инстр. анс. (2—8 исполн.): Соната для скр. и фп. (1946); Соната для фл. и фп. (1947); 1-й стр. квартет (1947); «Камерная соната» (Kammersonate) для фп. трио (1948, 2/1963); 2-й стр. квартет (1952); Дух. квинтет (1952); «Карийон, Речитатив, Маска» (Carillon, Récitatif, Masque), манд., гит., арфа (1974); 3-й стр. квартет (1976); «Дружба!» (Amicizia!), клар., трбн., влч., уд., фп. (1976); 4-й стр. квартет (1976); 5-й стр. квартет (1976); «Осень» (L'autunno), дух. квинтет (1977); «Траурная ода для Маргарет Геддес» (Trauer-Ode für Margaret Geddes), 6 влч. (1977); Соната для альта и фп. (1979); Соната для 8 медн. дух. (1983); Соната для фл., клар., скр., влч., уд. и фп. (1984); «Моно- и диалоги» (Selbst- und Zwiegespräche), альт, гит., орг. (1985); «Пять ноктюрнов» (Fünf Nachtstücke), скр. и фп. (1990); Квинтет для фп. и стр. (1991); Adagio adagio, serenade, фп. трио (1993); Minotauros Blues, конц. муз. для 6 ударников (1996); Стр. трио (1998); кам. версии собств. произв., в т. ч. отрывков из опер; неопубл. пьесы.

Для 1 инстр.: Сонатина для фп. (1947); Серенада для влч. (1949); Вариации для фп. (1949); Соната для фп. (1959); «Шесть отсутствий» (Six Absences), клав. (1961); Lucy Escott Variations, фп. или клав. (1963); Сонатина для трубы (1974); «Королевская зимняя музыка» (Royal Winter Music), соната для гит. по Шекспиру № 1 (1976); Каприччо для влч. (1976, 2/1981); Соната для скр. (1977, 2/1992); «Сан-Бьяджо, 9 августа в 12.07» (S. Biagio 9 agosto ore 12.07), кб. (1977); «Пять сцен из зимней страны» (Five Scenes from the Snow Country), мар. (1978); Étude Philharmonique, скр. (1979); «Королевская зимняя музыка» (Royal Winter Music), соната для гит. по Шекспиру № 2 (1979); «Керубино» (Cherubino), 3 миниатюры для фп. (1981); Серенада для скр. (1986); «Левая рука» (La mano sinistra), фп. (1988); Piece for Peter, фп. (1988); Toccata mistica, фп. (1994); «Олли [*Нассен*] на берегу» (Olly on the Shore), фп. (2001); Scorribanda pianistica, фп. (2003); пьесы на материале собств. произв. для др. составов; неопубл. пьесы.

Др. произв.: «Тюремная песня» (Prison Song), уд. и магн., текст Хо Ши Мина (1971).

Муз. к спект. и фильмам, обр. произв. др. композиторов (в т. ч. Монтеверди, Кариссими, К. Ф. Э. Баха, Паизиелло, Моцарта, Вагнера, Гартмана).

Кн., в т. ч. сб. ст. и выступлений Musik und Politik: Schriften und Gespräche 1955—1975 (München, 1976); автобиогр. Reiselieder mit böhmischen Quinten: autobiographische Mitteilungen 1926—1995 (Frankfurt, 1996).

Лит.: K. Geitel. Hans Werner Henze (Berlin, 1968); E. H. Flammer. Politisch engagierte Musik als kompositorisches Problem, dargestellt am Beispiel von Luigi Nono und Hans Werner Henze (Baden-Baden, 1981); E. Restagno, a c. di. Henze (Torino, 1986); D. Rexroth, ed. Der Komponist Hans Werner Henze (Frankfurt, 1986); О. Лосева. Ханс Вернер Хенце // XX век. Зарубежная музыка. Вып. 1 (М., 1995) (с приложением интервью Х.); Hans Werner Henze. Musik und Sprache // Musik-Konzepte, 132 (2006).

Хеппенинг (англ. happening — «событие», «случай», «происшествие»). Форма публичного самовыражения, вошедшая в обиход в 1950-х и получившая широкое рас-

пространение в 1960-х благодаря *Кейджу* и деятелям его круга: одноразовое «событие», участники которого, собравшись в определенном месте в определенное время, осуществляют некие действия согласно простым, иногда совершенно неопределенным инструкциям. Как правило, Х. рассчитан на живую, активную реакцию публики; будучи наделен эстетической или концептуальной подоплекой, он приобретает признаки художественной и/или идеологической акции. Если Х. Кейджа обычно веселы и лишены прямого «иконоборческого» пафоса, то акции, которые устраивались в 1-й половине 1960-х представителями движения Fluxus (лат. «течение», «вытеканис»), включали элемент анархического протеста против специализации и интеллектуализма, ограничивающих свободу искусства, против всех устоявшихся, «институционализированных» форм существования культуры (среди музыкантов, примыкавших к этому движению, основанному художником и архитектором литовского происхождения Джорджем Мачюнасом [Maciunas, 1931—1978], — *Янг*, корейский видеохудожник и музыкант Нам Чжун Пайк [1932–2006] и знаменитая Ёко Оно [р. 1933], впоследствии вышедшая замуж за Джона Леннона из группы *Битлз*).

Херревеге (Herreweghe), Филипп (р. 2.5.1947, Гент). Бельгийский дирижер. Изучал медицину и музыку в Гентском университете. В 1970, еще будучи студентом, основал вокально-инструментальный ансамбль Collegium Vocale для *аутентичного исполнения* музыки Баха, его немецких предшественников и современников. Ансамбль обратил на себя внимание *Арнонкура* и *Леонхардта*, которые привлекли Х. к работе над своей исторической записью полного собрания духовных кантат Баха. Впоследствии Х. основал еще несколько ансамблей: в 1977 — хор и оркестр Королевская капелла (La Chapelle Royale), в 1988 — Европейский вокальный ансамбль (Ensemble Vocal Européen), в 1991 — Оркестр Елисейских полей (Orchestre des Champs Elysées). Изначальной специализацией Королевской капеллы была французская музыка XVII—XVIII вв., Европейского вокального ансамбля — ренессансная и раннебарочная полифония, Оркестра Елисейских полей — музыка классицизма и раннего романтизма, исполняемая на инструментах соответствующей эпохи. Со временем в репертуаре ансамблей под руководством Х. появилась и более новая музыка вплоть до произведений *Дебюсси* и *Равеля* и *«Лунного Пьеро»* Шёнберга. Х. часто выступает за пультом симфонических и камерных оркестров разных стран. Работы Х., зафиксированные в многочисленных записях, как правило, не оставляют желать лучшего с точки зрения ансамблевой дисциплины, сбалансированности звучания, ясности фразировки. Один из самых стильных современных интерпретаторов Баха, Пёрселла, Монтеверди, музыки эпохи Людовика XIV, Х., возможно, не столь убедителен в музыке XIX в.: «аутентичный» инструментарий Оркестра Елисейских полей п/у Х. не слишком богат в тембровом отношении, к тому же приверженность Х. букве партитуры порой приводит его к известной ритмической скованности, не вполне согласующейся с духом позднего классицизма и романтизма.

Хесс (Hess), дэйм Майра (25.2.1890, Лондон, — 25.11.[illegible] там же). Английская пианистка. В 12 лет поступ[illegible] Королевскую академию музыки (Лондон), где ее [illegible] гогом был Тобайес Маттей (Matthay, 1858—1945), [illegible] датель оригинальной системы обучения игре на [illegible] Свой первый лондонский концерт дала в 1907, [illegible] нив концерты Бетховена и Сен-Санса п/у *Биче*[illegible] стролировала во многих странах (в США регуля[illegible] 1922), выступала с крупнейшими дирижерами, пе[illegible] ми и инструменталистами. В репертуаре Х. преобл[illegible] ла высокая классика: Бах, Скарлатти, Моцарт, [illegible] вен, Шуберт, Шуман и Брамс. Выдающейся зас[illegible] Х. явилась организация дневных концертов в [illegible] лондонской Нац. галереи в годы 2-й мировой [illegible] (до осени 1944 было проведено ок. 1300 конце[illegible] участием свыше 100 исполнителей). Последнее [illegible] личное выступление Х. состоялось в 1960. Поп[illegible] выполненная Х. транскрипция для фп. хорала Jes[illegible] bet meine Freude из кантаты Баха BWV 147. Опре[illegible] ное представление о масштабном, мужественно[illegible] кусстве Х. дают ее записи произведений Шумана («[illegible] навал», «Симфонические этюды») и сонат Бет[illegible] соч. 109 и 110, а также «живые» нью-йоркские [illegible] 3-го концерта Бетховена (с оркестром NBC п/у [illegible] *нини*, 1946) и 2-го концерта Брамса (с *Нью-Йо*[illegible] *ФО* п/у *Вальтера*, 1951).

Лит.: M. C. McKenna. Myra Hess (London, 1976).

Хе́флигер (Haefliger), Эрнст (6.7.1919, Давос, — 17.3[illegible] там же). Швейцарский певец (тенор). Учился по[illegible] игре на скрипке в Цюрихской консерватории, [illegible] шенствовался под руководством известного австр[illegible] го тенора Юлиуса Патцака (Patzak, 1898—1974). [illegible] Х. дебютировал в Цюрихе, исполнив партию Ев[illegible] ста в «Страстях по Матфею» Баха п/у ведущего [illegible] царского дирижера Фолькмара Андреэ (Andreae, [illegible] 1962). Международная карьера Х. началась в 194[illegible] полнения роли Тиресия на премьере «Антигоны» [illegible] (*Зальцбургский фестиваль*, дирижер *Фричай*). До 1[illegible] был солистом Цюрихской оперы, затем до 1974 — [illegible] линской городской оперы (с 1961 — *Немецкая* [illegible] Концертировал до 75 лет. Обладал высоким [illegible] своеобразного, несколько «назального» тембра, [illegible] обычайно мягким и нежным piano. В свои лучш[illegible] мастерски исполнял не только партии в Страстя[illegible] татах Баха, песни романтиков, лирические мо[illegible] ские роли (Бельмонте, Дон Оттавио, Ферранд[illegible] но), но и драматическую партию Флорестана. У[illegible] вал в премьерах произведений *Блахера*, *Марте*[illegible] *ра*, *Денисова* и др. К высшим достижениям Х. от[illegible] заглавные роли в *«Царе Эдипе»* Стравинского (в [illegible] выступал в этой роли п/у автора) и *«Палестрине»* [illegible] пера. Пение Х. времени его расцвета увековечен[illegible] писях кантат и Страстей Баха п/у К. *Рихтера*, «По[illegible] ния из сераля», «Дон Жуана», «Волшебной фле[illegible] «Фиделио» п/у Фричая, «Царя Эдипа» п/у его [illegible] *серме*, обоих вокальных циклов Шуберта и др.

Его сын Михаэль Х. (р. 1961), — скрипач, худ[illegible] венный руководитель и исполнительный директ[illegible] *цернского фестиваля* (с 1999). Другой сын, Андр[illegible] (р. 1962), — пианист. Широко концертирует,

разнообразный репертуар, в т. ч. новую музыку (за-
сал все произведения *Губайдулиной* для фп.).

лзбилли-мюзик (hillbilly music). То же, что *кантри-мю-*
(термин «Х.-м.» был популярен между 1920 и 1941).

лер (Hiller), Леджарен (Артур) (23.2.1924, Нью-
орк, — 26.1.1994, Буффало). Американский компози-
. Окончил Принстонский университет как химик,
отал по этой специальности, участвовал в секретных
оронных проектах. Параллельно занимался компози-
й под руководством ведущих принстонских профес-
ов *Сешнса* и *Бэббитта*, до 1953 сочинил 3 струнных
ртета, концерт и 4 сонаты для фп., симфонию и ряд
гих опусов. В 1950-х, работая с компьютерами в Уни-
ситете шт. Иллинойс, Эрбана-Шампейн, пришел к
се алгоритмической композиции и вместе с компью-
ным специалистом Леонардом Айзексоном (Isaacson)
ал программу генерирования музыкальных текстов
машине ILLIAC. Первая в истории компьютерная
позиция, ILLIAC Suite для струнного квартета (впо-
ствии переименованная в 4-й струнный квартет),
вилась в 1956, вызвала широкий и неоднозначный
лик и принесла Х. звание магистра музыки. В 1958 Х.
авил химию и организовал студию электронной му-
ки при музыкальном факультете того же университе-
Важнейшей сферой деятельности Х. стало сочине-
звукового сопровождения к спектаклям, в т. ч. по-
ленным его женой Элизабет Хэлси (Halsey). В со-
дничестве с программистами Х. создал ряд других
мпьютерных» партитур концертных жанров; среди
— Computer Cantata для сопрано, магнитофона,
дарников и камерного ансамбля (1963), Computer
sic для ударных и магнитофона (1968, редакция с
ским голосом 1981), Three Algorithms для инстру-
тального ансамбля и магнитофона (1968, 1972),
ро'85 для синтезаторов (1985). При участии Х. был
изован мультимедийный *хеппенинг* Кейджа HPSCHD
1—7 клавесинов и 1—51 магнитофонов (1969). Пи-
также «обычную» музыку в самых разнообразных
рах: даже в электронных и компьютерных компози-
ях обычно придерживался классических формаль-
х схем (сонаты, фуги и т. п.). В 1968—89 преподавал
позицию в Университете шт. Нью-Йорк, Буффало,
сте с *Фоссом* возглавлял университетский Центр
рческих и исполнительских искусств (Center of the
ative and Performing Arts). Свой опыт эксперимен-
ной композиции обобщил в ряде книг и статей, в
написанных в соавторстве с программистами.

льярд-ансамбль (Hilliard Ensemble). Английский во-
льный ансамбль. Основан в 1974 Полом Хильером
lier, баритон, р. 1949), назван в честь художника-ми-
тюриста Николаса Хильярда (1547[?] — 1619). Спе-
лизируется на музыке средних веков, Возрождения
ших дней; для Х.-а. писали и пишут многие совре-
ные композиторы, в т. ч. *Тормис, Канчели, Пярт,*
лигер, Мансурян, Брайерс, Мак-Миллан. В конце 1980-х
льер оставил Х.-а. и создал вокальный ансамбль сход-
го амплуа Theatre of Voices (Театр голосов). В 1990 ут-
лился следующий состав Х.-а.: Дэвид Джеймс (James,
контратенор), Ролжерс Кови-Крамп (Covey-Crump, те-
нор), Джон Поттер (Potter, тенор, в 2001 его сменил
Стивен Харролд [Harrold]) и Гордон Джоунс (Jones, ба-
ритон); иногда ансамбль выступает в расширенном со-
ставе, в т. ч. с певицами. С Х.-а. сотрудничают музыкан-
ты самых разных направлений, в т. ч. джазовые (некото-
рые из самых известных записей Х.-а. сделаны с участи-
ем норвежского саксофониста Яна Гарбарека [Garbarek,
р. 1947]).

Хинастера (Ginastera), Альберто (Эваристо) (11.4.1916, Буэнос-Айрес, — 25.6.1983, Женева). Аргентинский композитор. Учился в Буэнос-Айресе, в т. ч. в Нац. консерватории (1936—38). Еще будучи студентом снискал общенациональную известность благодаря успеху концертного исполнения сюиты из балета «Панамби» (на сюжет из индейской мифологии). В 1941 по заказу из США написал балет на фольклорные темы «Эстансия» (исп. «поместье», «ферма»), тогда же стал преподавателем Нац. консерватории. Репутацию Х. как самого талантливого и перспективного мастера молодой аргентинской школы укрепили созданные до середины 1940-х и также основанные на фольклорном материале фортепианные пьесы, вокальные миниатюры и юмористическая «Увертюра к креольскому „Фаусту"» для оркестра. В 1945—47 жил в США, посещал в *Тэнглвуде* курс *Копленда*, чьи творческие установки были созвучны представлениям Х. о том, какой должна быть национальная музыка: если у Копленда национальное начало часто идентифицировалось с ковбойскими мотивами, то у молодого Х. — с песнями и танцами аргентинских пастухов-гаучо. В 1948 основал консерваторию в Ла-Плате. Музыка Х., созданная с этого времени (стилистически переломным считается 1-й струнный квартет) до 2-й половины 1950-х, отмечена более глубокой и современной по духу проработкой фольклорных элементов с учетом опыта *Бартока* и *Стравинского;* для нее достаточно обычны политональные и пандиатонические наложения. К началу 1950-х имя Х. приобрело известность и в Европе, куда он стал часто выезжать, в т. ч. по политическим мотивам (Х. был противником авторитарного режима Х. Д. Перона, 1946—55). В 1958 основал и возглавил музыкальный факультет Аргентинского католического университета и тогда же создал еще одну стилистически переломную партитуру — 2-й струнный квартет, где обычные для Х. «фольклоризмы» соединяются с элементами *серийной техники.* Со временем в арсенале Х. утвердились также *свободная атональность, микрохроматические интервалы, кластеры,* ограниченная *алеаторика,* необычные способы вокального и инструментального звукоизвлечения. Новые средства, в сочетании с ритмами и интонациями, восходящими к фольклорным прототипам, служили Х. прежде всего для воплощения архаической, магической и фантастической стихии, которой отведена важная, а иногда и ведущая роль в экспрессионистских операх «Дон Родриго», «Бомарсо» и «Беатриче Ченчи», «Кантате магической Америке» для сопрано и оркестра ударных (53 инструмента), цикле симфонических фресок «Пополь Вух» по мотивам мифологии индейцев майя (Х. успел завершить 7 из задуманных 8 частей), поздних инструментальных

концертах. Будучи директором Латиноамериканского центра высшего музыкального образования (1962—71), Х. поддерживал авангардные тенденции и привлек к преподаванию ряд видных европейских и североамериканских композиторов. В 1971 обосновался в Женеве. Ряд поздних опусов Х. никак не связан с латиноамериканской тематикой и свободен от местного колорита (сольная кантата «Милена» на слова Ф. Кафки, театрализованная версия Страстей Христовых Turbae ad Passionem Gregorianam).

Муз. театр: «Панамби» (Panambí), одноакт. балет, либр. Ф. Эррико по легенде племени гуарани (1934—37, пост. 1940, Буэнос-Айрес); «Эстансия» (Estancia), одноакт. балет (1941, пост. 1952, там же); «Дон Родриго» (Don Rodrigo), опера в 3 актах, либр. А. Касоны (1964, там же); «Бомарсо» (Bomarzo), опера в 2 актах, либр. М. Мухики Лаинеса (1967, Вашингтон); «Беатриче Ченчи» (Beatrix Cenci), опера в 2 актах, либр. У. Шэнда и А. Гирри (1971, там же); «Варавва» (Barabbas), опера по пьесе М. де Гельдерода, неоконч. (1977).

Вок. муз. (осн. произв.): «Тукуманские песни» (Cantos del Tucumán), гол., фл., арфа, 2 индейских барабана, скр., сл. Р. Хикхены Санчеса (1938); Псалом 150, смеш. и дет. хоры, орк. (1938); «Плач пророка Иеремии» (Hieremiae prophetae lamentationes), хор (1946); «Кантата магической Америке» (Cantata para América mágica), сопр. и анс. ударных, индейский ритуальный текст (1960); «Милена» (Milena), кантата для сопр. и орк., сл. Ф. Кафки (1971); 3-й стр. квартет, с сопр. соло, сл. Р. Альберти, Ф. Гарсиа Лорки, Х. Р. Хименеса (1973); «Серенада» (Serenata), бар., влч., дух. квинтет, 2 уд., арфа, кб., сл. П. Неруды (1973); Turbae ad Passionem Gregorianam («Голоса толпы к григорианским Страстям»), 3 муж. гол., смеш. и дет. хоры, орк., библ. и богослуж. тексты (1975); песни для гол. с фп.; произв. на осн. опер.

Орк. муз. (осн. произв.): «Увертюра к креольскому „Фаусту"» (Obertura para el 'Fausto' criollo, 1943); «Олльантай» (Ollantay), 3 симф. движения (1947); «Концертные вариации» (Variaciones concertantes), кам. орк. (1953); «Пампеана» (Pampeana) № 3, симф. пастораль (1954); Концерт для арфы с орк. (1956—65); 1-й концерт для фп. с орк. (1961); Концерт для скр. с орк. (1963); Концерт для стр. орк. (1965); «Симфонические этюды» (Estudios sinfónicos, 1967); 1-й концерт для влч. с орк. (1968, 2/1977); 2-й концерт для фп. с орк. (1972); «Пополь Вух» (Popol Vuh, 1975—83, неоконч.); «Вариации на темы П. *Касальса*» (Glosses sobre temes de Pau Casals), стр. орк. и стр. квинтет (1976, ред. для орк. 1977); 2-й концерт для влч. с орк. (1981); Iubilum, симф. торжество (1979—80); сюиты из балетов.

Для 1—5 инстр. (осн. произв.): «Впечатления от Пуны» (Impresiones de la Puna), фл. и стр. квартет (1934); «Аргентинские танцы» (Danzas argentinas), фп. (1937); Сонатина для арфы (1938); 3 пьесы для фп. (1940), «Маламбо» (Malambo), фп. (1940); «Американские прелюдии» (Preludios americanos), 12 пьес для фп. (1944); Дуэт для фл. и гоб. (1945); «Сюита креольских танцев» (Suite de danzas criollas), фп. (1946, 2/1956); «Пампеана» (Pampeana) № 1, рапсодия для скр. и фп. (1947); Токката, вильянсико и фуга, орг. (1947); «Рондо на аргентинские детские темы» (Rondó sobre temas infantiles argentinos), фп. (1947); 1-й стр. квартет (1948); «Пампеана» (Pampeana) № 2, рапсодия для влч. и фп. (1950); 1-я соната для фп. (1952); 2-й стр. квартет (1958, 2/1968); Квинтет для фп. и стр. (1963); «Пуньеньо» (Puneña) № 1, фл. (1973, неоконч.); «Пуненья» № 2, влч. (1976); Соната для гит. (1976, 2/1981); Соната для влч. и фп. (1979); Вариации и токката на Aurora lucis rutilat, орг. (1980); 2-я со... для фп. (1981); 3-я соната для фп. (1982).

Муз. к спект. (6, 1940—61) **и кинофильмам** (11, 1942—58).

Лит.: F. Spangemacher, Hrsg. Alberto Ginastera (Bonn, 19...

Хиндемит (Hindemith), Пауль (16.11.1895, Ханау, ... Франкфурта-на-Майне, — 28.12.1963, Франкфурт-...Майне). Немецкий композитор, альтист. В 1908 ... учился игре на скрипке и композиции во франк... ской Консерватории Хоха (Hoch-Konservatorium); ... ди его учителей — известный композитор и орга... пропагандист творчества Баха и Шютца Арнольд М... дельсон (Mendelssohn, 1855—1933) и видный комп... тор и педагог более прогрессивной ориентации Б... гард Зеклес (Sekles, 1872—1934). К 26 годам, будуч... тором «Веселой симфониетты», нескольких каме... инструментальных опусов, отмеченных влиянием ... них сонат *Дебюсси*, и смелых по музыкальному я... изощренно сконструированных одноактных опер... рискованные сюжеты (выделяются «Убийца, на... женщин» и «Святая Сусанна» на либретто, соотв... венно, известного художника-экспрессиониста О... ра Кокошки и поэта-экспрессиониста Августа Ш... ма), приобрел репутацию самого многообещающе... мецкого композитора своего поколения. С 1919 его ... изведения публиковались ведущим немецким изда... ством Schott. В 1922—27 написал семь многочас... инструментальных циклов (фактически — осно... пенных concerti grossi) для разных составов под об... названием «Камерная музыка»; в стилистике этих ... гих инструментальных опусов Х. 1920-х приемы, с... ственные *неоклассицизму* (суховатый контрапункт, ... четливо акцентированные ритмы, нарочито угло... мелодии, тональный гармонический язык, «пр... ленный» острыми диссонансами), сочетаются с эл... тами джаза и развлекательной музыки, использов... ми в гротескной, юмористической манере. Инстру... тальная музыка Х. 1920-х — характерное проявлен... тановки на бодрое, свободное от рефлексии, дом... вое и функциональное искусство, которая явилась ... акцией на «декадентский» индивидуалистический ... *прессионизм* и в значительной степени определи... ховную атмосферу Веймарской республики; эта у... новка получила наименование «новой вещественн... или «нового реализма» (нем. neue Sachlichkeit). В э... «новой вещественности» создана и опера «Но... дня» — один из самых примечательных образцов м... го в Германии 1920-х жанра «злободневной оперы» (... Zeitoper). Другой популярный лозунг времени, «слу... ная музыка» (Gebrauchsmusik), побудил Х. к акт... работе на благо учащихся и любителей музыки, а т... к созданию нескольких пьес для новых механич... электрических инструментов. Вместе с тем уже в те... Х. отнюдь не чуждался более значительных и серь... художественных задач, о чем свидетельствуют во... ный цикл *«Жизнь Марии»* на возвышенно-религи... стихи Р. М. Рильке и опера *«Кардильяк»* по н... Э. Т. А. Гофмана «Мадемуазель де Скюдери». В мо... годы Х. вел также интенсивную исполнительскую д... тельность. В 1914—23 (с перерывом) он был скри... оркестра Франкфуртской оперы (с 1917 — концер...

ром первых скрипок). В 1921—29 играл на альте в менитом квартете Ликко Амара (Amar, 1891—1959), реименованном в квартет Амара—Х. Выступал также ссолист-альтист, первым исполнил Концерт для альоркестром *Уолтона* (1929). Владел многими оркестыми инструментами, в т. ч. духовыми. В 1920-х был ом из организаторов и руководителей *Донауэшинких фестивалей современной музыки*. В 1927 стал преавателем Берлинской ВМШ по классам теории и позиции.

Стремление Х. внести свой вклад в столь различные сти музыки было обусловлено присущим ему чувом этической ответственности, которое усиливалось ере того, как в Германии возрастала угроза нацизНачиная с оркестровых циклов «Концертная музыоч. 48—50 (1930) он на некоторое время оставил каю-инструментальные жанры и, надеясь найти отх среди более широкого круга слушателей, обратилк симфоническому творчеству. Его музыка стала боуравновешенной, его полифоническое письмо — ее диссонантным. В оратории «Бесконечное» на фифский текст Готфрида Бенна и опере *«Художник ис»* на сюжет из жизни немецкого живописца XV—вв. М. Грюневальда Х. представил свое видение та искусства в обществе. В противоположность *Брех*с его концепцией политической ангажированности ника, Х. настаивал на том, что дело художника — ваясь вне политики, способствовать улучшению ественной нравственности (до 1930 Х. сотрудничал рехтом и *Вайлем*, но затем порвал с ними из-за идейх разногласий). После прихода Гитлера к власти чество Х. неоднократно подвергалось официальноосуждению, к тому же жена Х. была наполовину евкой, что сделало его эмиграцию неизбежной (впроиздательство Schott продолжало выпускать музыку йца» Х. и в годы нацизма). В 1935—37 он четырежпосетил Турцию в качестве консультанта правительэтой страны по вопросам организации современго музыкального образования. В 1937 официально по в отставку со своего поста в Берлинской ВМШ, а ью 1938 обосновался в Швейцарии. В 1940—53 жил США, преподавал в Йельском университете (где его ым талантливым учеником был *Фосс*) и руководил ерситетским ансамблем старинной музыки Collem musicum, читал лекции в Гарварде. С 1947 регулярезжал в Европу и в 1953 вновь поселился в Швейрии. С 1951 по 1957 читал лекции в Цюрихском университете.

Поздняя музыка Х. выдержана в стиле, сложившемся чалу 1930-х. Основы этого стиля изложены в трехном труде Х. Unterweisung im Tonsatz («Наставление композиции», 1937—40). Х. разработал учение о гарии, основанное на природных свойствах обертонового ряда и включающее классификацию интервалов и учий согласно степени диссонантности; своим учем он стремился обосновать незыблемость тонально-принципа в музыке. В системе теоретических воззре Х. значительное место занимает также учение о госоведении и структуре мелодии. Своеобразной иллюцией теории Х. явился полифонический цикл для *Ludus tonalis*. Продолжая линию Gebrauchsmusik (но уже на более высоком, чем прежде, художественном уровне), Х. создал серию сонат и концертов практически для всех оркестровых инструментов вплоть до английского рожка, тубы, контрабаса; тем самым он внес неоценимый вклад в расширение их сольного концертного репертуара. Среди его поздних работ выделяются балет *Nobilissima visione*, реквием памяти президента Ф. Д. Рузвельта «Когда во дворе перед домом цвела этой весною сирень» (на проникновенные стихи Уолта Уитмена памяти президента А. Линкольна, 1865) и опера *«Гармония мира»* (на сюжет из жизни И. Кеплера), в которой отразилось давнее увлечение Х. идеей всеобъемлющей космической гармонии. В последнее десятилетие жизни Х. ведущее место в его творчестве заняла духовная музыка. С 1954 он много концертировал как дирижер, исполняя собственную музыку и произведения других композиторов. В послевоенные годы влияние Х. заметно снизилось (в среде *авангарда* его подчеркнуто игнорировали), а к концу XX в. его музыка, за исключением немногих опусов, похоже, утратила былую привлекательность для исполнителей. Во всех разнородных жанрах своего творчества Х. проявил себя как ответственный, серьезный мастер, наделенный вкусом и чувством меры, однако его дисциплинированной и надежной музе недоставало спонтанности, обаяния и изящества; выходивший из-под его пера продукт был, как правило, добротным и достаточно своеобразным, но не слишком увлекательным. Духовный аспект индивидуальности Х. наиболее впечатляюще проявился в цикле «Жизнь Марии», симфонии по опере «Художник Матис» и реквиеме памяти Рузвельта, а концертно-виртуозный и юмористический — в популярных доныне *«Четырех темпераментах»* для фп. и струнного оркестра и *«Симфонических метаморфозах тем К. М. фон Вебера»*.

Оперы: «Убийца, надежда женщин» (Mörder, Hoffnung der Frauen), одноакт. опера соч. 12, либр. О. Кокошки (1919, пост. 1921, Штуттарт); «Нуш-Нуши» (Das Nusch-Nuschi), одноакт. опера для театра бирманских марионеток соч. 20, либр. Ф. Блея (1920, пост. 1921, там же); «Святая Сусанна» (Sancta Susanna), одноакт. опера соч. 21, либр. А. Штрамма (1921, пост. 1922, Франкфурт-на-Майне); «Туттифентхен» (Tuttifäntchen), рождественская сказка в 3 карт., либр. Х. Михель и Ф. Беккер (1922, пост. 1923, Дармштадт); «Кардильяк» (Cardillac), опера в 3 актах соч. 39, либр. Ф. Лиона по Э. Т. А. Гофману (1926, Дрезден, 2[либр. Х. по Лиону]/1952, Цюрих); «Туда и обратно» (Hin und zurück), скетч соч. 45a, текст М. Шиффера (1927, Баден-Баден); «Новости дня» (Neues vom Tage), веселая опера в 3 частях, либр. его же (1929, Берлин, 2[в 2 актах, либр. Х. по Шифферу]/1954, Неаполь); «Художник Матис» (Mathis der Maler), опера в 7 карт., либр. Х. (1935, пост. 1938, Цюрих); «Гармония мира» (Die Harmonie der Welt), опера в 5 актах, либр. Х. (1957, Мюнхен); «Долгая рождественская трапеза» (Das lange Weihnachtsmahl), одноакт. опера, либр. Х. по Т. Уайлдеру (1961, Мангейм).

Балеты: «Демон» (Der Dämon), танц. пантомима в 2 карт. соч. 28, либр. М. Креля (1922, пост. 1923, Дармштадт); Nobilissima visione («Достославнейшее видение»), танц. легенда в 6 карт., либр. Х. и Л. Мясина (1938, Лондон); «Иродиада» (Hérodiade), балет с декламацией стихов С. Малларме (1944, Вашингтон).

Др. муз. для театра: муз. к кукольным спект. (1915—16); «Поучительная пьеса» (Lehrstück), текст Брехта (1929); «Полет

Линдберга» (Der Lindberghflug), муз. к радиопостановке, совместно с *Вайлем*, текст Брехта (1929); «Мы строим город» (Wir bauen eine Stadt), пьеса для детей, текст Р. Зайца (1930); «Маленькая Сабина» (Sabinchen), муз. к радиопостановке, текст его же (1930).

Серия «Камерная музыка» (Kammermusik): № 1 соч. 24a (мал. орк., 1922), № 2 соч. 36/1 (фп. и 12 инстр., 1924), № 3 соч. 36/2 (влч. и 10 инстр., 1925), № 4 соч. 36/3 (скр. и большой кам. орк., 1925), № 5 соч. 36/4 (альт и большой кам. орк., 1927), № 6 соч. 46/1 (виоль д'амур и кам. орк., 1927), № 7 соч. 46/2 (орг. и кам. орк., 1927).

Серия «Концертная музыка» (Konzertmusik): для дух. соч. 41 (1926); для альта и большого кам. орк. соч. 48 (1930); для фп., медн. дух. и 2 арф соч. 49 (1930); для медн. дух. и стр. соч. 50 «Бостонская симфония» (Boston Symphony, 1930).

Концерты: для влч. с орк. соч. 3 Es (1916); для орк. соч. 38 (1925); для альта с мал. орк. по нар. песням «Шарманщик» (Schwanendreher, 1935); для скр. с орк. (1939); для влч. с орк. (1940); для фп. с орк. (1945); для клар. с орк. (1947); для фл., гоб., клар., фаг. и арфы с орк. (1949); для влт. с орк. (1949); для трубы, фаг. и стр. (1949—52); для орг. с орк. (1963).

Др. произв. для орк.: «Веселая симфониетта» (Lustige Sinfonietta) соч. 4 d, мал. орк. (1916); Klaviermusik соч. 29, фп. (левая рука) и орк. (1923); вариации «Филармонический концерт» (Philharmonisches Konzert, 1932); «Художник Матис», симфония по одноим. опере (1934); «Траурная музыка» (Trauermusik), альт и стр. орк. (памяти Георга V, 1936); «Симфонические танцы» (Symphonische Tänze, 1937); Симфония in Es (1940); «Четыре темперамента» (The Four Temperaments), тема с вариациями, фп. и стр. орк. (1940); «Амур и Психея» (Amor und Psyche), увертюра (1943); «Симфонические метаморфозы тем К. М. фон Вебера» (Symphonic Metamorphosis after Themes by C. M. von Weber, 1943); Symphonia serena («Безмятежная симфония», 1946); Симфониетта in E (1950); Симфония in B, дух. (1951); «Гармония мира», симфония по одноим. опере (1951); «Питтсбургская симфония» (Pittsburgh Symphony, 1958); «Марш на старый швейцарский напев» (Marsch über den alten Schweizerton, 1960).

Хор. муз.: «Песни на старинные тексты» (Lieder nach alten Texten) для хора a cappella соч. 33 (1923); 5 муж. хоров a cappella, сл. Брехта, У. Уитмена и Г. Бенна (1930); «Бесконечное» (Das Unaufhörliche), оратория для сопр., тен., бар., баса, смеш. и дет. хоров, орг. и орк., сл. Бенна (1931); 6 песен для хора a cappella, сл. Р. М. Рильке (1939); «Когда во дворе перед домом цвела этой весною сирень» (When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd), «реквием тем, кого мы любим» (памяти Ф. Рузвельта) для м.-сопр., бар., хора, орг. и орк., сл. Уитмена (1946); «Настанет день внезапно» (Apparebit repentina dies), кантата для хора и медн. дух., сл. неизвестных авт. VII в. (1947); «Летите, быстрые ангелы» (Ite, angeli veloces), кантата в 3 частях для к.-а., тен., хора, публики и орк., сл. П. Клоделя (1953—55); 12 мадригалов для хора a cappella, сл. Й. Вайнгебера (1958); «Майнцское шествие» (Mainzer Umzug), кантата для сопр., тен., бар., хора и орк., сл. К. Цукмайера (1962); Месса для хора a cappella (1963); др. хоры a cappella; каноны.

Для гол. с сопров.: 3 песни для сопр. с орк. соч. 9 (1917); «Меланхолия» (Melancholie), 4 песни для м.-сопр. и стр. квартета соч. 13, сл. К. Моргенштерна (1919); 3 гимна для бар. с фп. соч. 14, сл. У. Уитмена (1919); 8 песен для гол. с фп. соч. 18, сл. разных поэтов (1920); «Смерть смерти» (Des Todes Tod), 3 песни для жен. гол., 2 альтов и 2 влч. соч. 23/1, сл. Э. Райнахтера (1922); «Юная дева» (Die junge Magd), вок. цикл для к.-а., клар. и стр. квартета соч. 23/2, сл. Г. Тракля (1922); «Жизнь Марии» (Das Marienleben), вок. цикл для сопр. с фп. соч. 27, сл. Р. М. Рильке (1923, 2/1936—48, обр. 6 песен для сопр. с орк., 1938—59); «Серенады» (Die Serenaden), кантата для сопр., альта и влч. соч. 35, сл. нем. поэтов (1924); 15 песен для голоса с фп., сл. В. Буша, М. Клаудиуса, Новалиса, Ф. Рюккерта (1), 6 песен для тен. с фп., сл. Ф. Гёльдерлина (1933—35); 4 песни для сопр. с фп., сл. Ангела Силезского (1935); 14 мотетов для сопр. или тен. с фп. на лат. духовные тексты, посвящ. Рождеству (1940—60); 10 песен для сопр. с фп. на англ. тексты (1—44); 3 песни для гол. с фп. на франц. тексты (1944); др. песни для гол. с фп.

Сонаты: для скр. соч. 11/6 g (1917); для скр. и фп. соч. 11/1 и соч. 11/2 D (1918); для влч. и фп. соч. 11/3 (1919, 2/1921); для альта и фп. соч. 11/4 (1919); для альта соч. 11/5 (1919); для виоль д'амур и фп. соч. 25/1 (1922); для альта и фп. соч. 25/4 (1922); для влч. соч. 25/3 (1923); для альта соч. 31/4 (1923); для скр. соч. 31/1 и 31/2 (1924); для скр. и фп. (1935); для фл. и фп. (1936); 1-я для фп. A (1936); 2-я для фп. (1936); 3-я для фп. B (1936); для альта (1937); 1-я и 2-я для фп. (1937); для фп. в 4 руки (1938); для фаг. и фп. (1938); для тубы и фп. (1938); для скр. и фп. C (1939); для клар. и фп. (1939); для влт. и фп. (1939); для арфы (1939); для трубы и фп. (1939); для альта и фп. (1939); 3-я для орг. (1940); для англ. рожка и фп. (1941); для трбн. и фп. (1941); для 2 фп. (1942); для альта и фп. (1943); для влч. и фп. (1948); для кб. и фп. (1948); для тубы и фп. (1942); для тубы и фп. (1955).

Др. произв. для фп.: 7 вальсов в 4 руки соч. 6 (1916); «Ночью» (In einer Nacht) соч. 15 (1919); «Танцевальные пьесы» (Tanzstücke) соч. 19 (1920); «1922», сюита соч. 26 (1922); Klaviermusik соч. 37 (1925—27); Ludus tonalis, 12 фуг с прелюдиями, интерлюдиями и постлюдией (1942), др. пьесы.

Кам. муз. для 3—8 инстр.: 1-й стр. квартет соч. 2 C (1915); 3-й стр. квартет соч. 10 f (1918); 3-й стр. квартет соч. 16 C (1); 4-й стр. квартет соч. 22 (1921); «Маленькая камерная музыка» (Kleine Kammermusik) для дух. квинтета соч. 24/2 (1); Квинтет для клар. и стр. соч. 30 (1923); 5-й стр. квартет (1923); 1-е стр. трио соч. 34 (1924); Трио для альта, геккельфона (или сакс.) и фп. соч. 47 (1928); 2-е стр. трио (1933); Квинтет для клар., фп., скр. и влч. (1938); 6-й стр. квартет Es (1943); стр. квартет Es (1945); Септет для фл., гоб., клар., трубы, бас-клар. и фаг. (1948); Соната для 4 влт. (1952); Октет для клар., фаг., влт., скр., 2 альтов, влч. и фп. (1958).

Пьесы для разл. инстр. (в т. ч. механич. и электрич.) и

Прикл. муз., в т. ч. для детей, для любительского музицирования, к фильмам.

Кн.: Unterweisung im Tonsatz («Наставление по композиции») (Mainz, 1937 [часть 1], 1939 [часть 2], 1970 [часть 3]); A Composer's World («Мир композитора») (Cambridge, 1952); пособия по гармонии и элементарной теории муз.

Лит.: H. Strobel. Paul Hindemith (Mainz, 1948); I. Hindemith (London, 1970); A. Briner. Paul Hindemith (1971); Т. Левая, О. Леонтьева. Пауль Хиндемит (М., 1975); G. Skelton. Paul Hindemith: the Man behind the Music (L., 1975); Пауль Хиндемит. Статьи и материалы (М., 1); D. Neumeyer. The Music of Paul Hindemith (New Haven, 1); S. Hinton. The Idea of Gebrauchsmusik (New York, 1989); H. S. Studien zur kompositorischen Entwicklung des jungen Hi (Frankfurt, 1992); S. Schaal, L. Schader. Über Hindemith: A zu Werk, Ästhetik und Interpretation (Mainz, 1996); N. Bo

demith: Komponist zwischen Tradition un Avantgarde (Mainz, 9); M. E. Von der Linn. Degeneration, Neoclassicism, and the mar-Era: Music of Hindemith, Krenek, and Weill (Ann Arbor, 0); Der späte Hindemith // Musik-Konzepte, 125—126 (2004); ennert. Paul Hindemith und die Neue Welt (Tutzing, 2005).

анесс (Hovhaness), Алан, собств. Алан Ванес Чакджян (Chakmakjian) (8.3.1911, Сомервилл, Массачусетс, — 21.6.2000, Сиэтл). Американский композитор анско-шотландского происхождения. Учился в Новангл. консерватории (Бостон) у Фредерика Конверса (Converse, 1871—1940). Инструментальные произведения Х., созданные до второй мировой войны, отмечены влиянием его кумира тех лет *Сибелиуса;* в партитур (например, в 1-м струнном квартете, 1936) демонстрирует уверенное владение сложными формами барочной полифонии. Первый заметный успех принесла 1-я симфония «Изгнание» (Exile, 1936), священная трагической судьбе турецких армян. Значительную часть продукции Х. 2-й половины 1930-х составляют церковные хоры a cappella и в сопровождении органа на английские слова. Отныне бо́льшая часть музыки Х. вдохновлена религиозно-мистическими идеями; духовную хоровую музыку малых форм на английские тексты он продолжал писать почти до конца творческой жизни. Интерес Х. к Армении углубился в 1940-х, когда он служил органистом армянской церкви близ Бостона. В 1943 Х. уничтожил или дезавуировал значительную часть своих более ранних работ. Очередной период его творчества, продлившийся до начала 1950-х, отмечен преобладанием армянской тематики: концерт для фп. и струнных «Заря» (Lousadzak, 1944), «Молитва св. Григория» (Prayer of St Gregory) для трубы и струнных, 9-я симфония «Св. Вардан» (St Vardan, 1950), «Доктор» (Janabar) для скрипки, трубы, фп. и струнных (1950), многочисленные инструментальные и вокальные миниатюры и др. Армянский колорит создается использованием диатонических ладов традиционной армянской музыки в монодическом контексте или на малоподвижной гармонической основе; прямое цитирование фольклорных напевов, как правило, избегается (исключение составляют обработки народных песен и танцев). В партитурах середины 1940-х впервые появляется характерный для Х. прием организации фактуры, когда ансамбль исполнителей или оркестр делится на несколько групп, каждая из которых многократно повторяет одни и те же мотивы безотносительно к тому, что в это же время играют остальные группы; этот квазиалеаторический «шорох» (Х. назвал его «шепотом духа» [spirit murmur]) часто служит фоном для широких экспрессивных мелодических линий. В 1950—60-х Х. много путешествовал; в его творчестве этих лет армянский элемент отходит на второй план, уступая влиянию японской, индийской и дальневосточных культур («Медитация об Орфее» [Meditation on Orpheus] для оркестра (1955], 6-я симфония «Небесные врата» [Celestial Gate, 1959], 7-я симфония Nanga Parvat [1959], кантата «Фудзи» [Fuji] для женского хора и камерного оркестра (1960], 16-я симфония для корейских ударных и струнных [1962], «Плавучий мир Укиё» [Floating World Ukiyo] для оркестра [1964], «Фантазия по японским гравюрам» [Fantasy on Japanese Woodprints] для ксилофона с камерным оркестром [1965], 19-я симфония «Вишну» [Vishnu, 1966], концерт для ситара, скрипки и оркестра «Шамбала» [Shambala, ок. 1969] и др.). Как в этот период, так и позднее, когда экзотические мотивы (за исключением армянских) перестали играть в его музыке видную роль, Х. сохранял верность расширенной тональности и *модальности*, простой ритмике и достаточно стереотипным методам развертывания тематических идей; его отношение к «экзотике» было потребительским, поверхностно «туристическим» (неудивительно, что в Армении музыка Х. никогда не вызывала сколько-нибудь заметного резонанса). Х. отличался завидной плодовитостью; к середине 1990-х его авторский каталог включал 67 симфоний, не считая огромного количества работ других жанров, но лишь очень небольшая часть его наследия вошла в репертуар известных исполнителей и, соответственно, в международный культурный оборот. Среди немногих сравнительно известных опусов А. — упомянутая «Молитва св. Григория», 2-я симфония «Таинственная гора» (Mysterious Mountain, 1955; ее первыми исполнителями были *Стоковский* и *Райнер*), Magnificat для солистов, хора и оркестра на канонический латинский текст (1958), «И сотворил Бог рыб больших» (And God Created Great Whales) для записанных на пленку «песен» китов и оркестра (1970) и 50-я симфония «Гора Сент-Хеленс» (Mount St. Helens, 1982, отклик на извержение вулкана к югу от Сиэтла). Впрочем, в последнее время наметился некоторый подъем интереса к музыке Х., по-видимому, связанный с модой на несложную для восприятия, религиозно окрашенную неоромантическую «красивость».

Хогвуд (Hogwood), Кристофер (Джервис Хейли) (р. 10.9.1941, Ноттингем). Английский дирижер, клавесинист и музыковед. В 1960—64 учился в Кембриджском университете, в т. ч. у влиятельного специалиста по барочной музыке Тарстона Дарта (Dart, 1921—1971), в 1964—65 — в пражском Карловом университете; среди педагогов Х. — известные клавесинисты Рафаэль Пуйана (Puyana, p. 1931), Зузана Ружичкова (Růžičková, p. 1928) и *Леонхардт*. В 1965—76 — клавесинист лондонского оркестра *Академия Сент-Мартин-ин-зе-Филдс*. В 1967—76 играл также в ансамбле старинной музыки Early Music Consort под руководством *Манроу*. В 1973 основал оркестр Академия старинной музыки (Academy of Ancient Music), специализирующийся на *аутентичном исполнении* музыки барокко и классицизма; возглавлял этот коллектив до 2006, остается его почетным руководителем. В 1986—2001 — художественный руководитель Генделевско-гайдновского общества (Handel and Haydn Society) в Бостоне. Работает с оркестрами разных стран; в 1987—92 был музыкальным руководителем Камерного оркестра г. Сент-Пол (шт. Миннесота), в 2000—06 — главным приглашенным дирижером Базельского камерного оркестра. Выступает и как оперный дирижер (дебют — «Дон Жуан» в Сент-Луисе, шт. Миссури, 1983). Помимо музыки XVII — начала XIX вв., вплоть до Вебера, Шуберта и Мендельсона, Х. исполняет и музыку XX в., прежде всего такую, где отчетливо выражена связь с барочно-классицистской традицией (произведения для ка-

мерного и малого симфонического оркестра *Стравинского, Малипьеро, Мартину, Прокофьева, Хиндемита, Бриттена, Шнитке* и др.). Многообразие репертуара Х. отражено в его обширной дискографии: среди его самых известных записей — все симфонии, большинство концертов и ряд других произведений Гайдна, Моцарта и Бетховена на аутентичных инструментах. Преподает, в т. ч. в Королевской академии музыки (Лондон), редактирует академические нотные издания, в т. ч. собрание сочинений К. Ф. Э. Баха. Автор книг (в т. ч. биографии Генделя), статей и радиопередач.

Осн. кн. Music at Court («Музыка при дворе») (London, 1977); Haydn's Visits to England («Гайдн в Англии») (London, 1980); The Trio Sonata (London, 1979); Handel (London, 1984); Handel: Water Music and Music for the Royal Fireworks («Гендель: „Музыка на воде" и „Музыка для королевского фейерверка"») (Cambridge, 2005).

Хойнацка (Chojnacka), Элизабет (собств. Эльжбета) (р. 10.9.1939, Варшава). Французская клавесинистка польского происхождения. В 1962, по окончании Варшавской академии музыки, переехала в Париж, где совершенствовалась под руководством Эме ван де Виле (Wiele, 1907—1991). Известна прежде всего как самоотверженная исполнительница современной музыки. В расчете на ее виртуозную технику и многогранную, темпераментную, эксцентричную индивидуальность создано несколько сотен произведений; для Х. писали и пишут композиторы всех континентов и разных поколений, в т. ч. *Оана, Ксенакис, Лигети, Альфтер, Буссотти, Пендерецкий, Гурецкий, Пайман.* Х. играет обычно на больших современных педальных инструментах с электронным усилением. Среди ее постоянных ансамблевых партнеров — итальянский исполнитель на ударных инструментах Сильвио Гуальда (Gualda, р. 1939). В дискографии Х. помимо новой музыки фигурируют отдельные произведения мастеров Возрождения и барокко, а также классика XX в., в т. ч. вся клавесинная музыка *Пуленка.*

Хокинс (Hawkins), Коулмэн (Рэндолф), по прозвищу Хок (Hawk — «Ястреб») или Бин (Bean — «Боб») (21.11.1904, Сент-Джозеф, Миссури, — 19.5.1969, Нью-Йорк). Американский джазовый музыкант, исполнитель на тенор-саксофоне, одна из ведущих фигур эры *свинга.* Выступал с начала 1920-х. В 1924—34 играл в биг-бэнде Флетчера *Хендерсона.* Преодолев сложившуюся в развлекательной музыке манеру игры на саксофоне «шлепающим» языком (slap-tongued), создал собственный стиль; в его импровизациях 1920—30-х преобладает штрих legato, выразительные плавные мелодии перемежаются быстрыми, технически сложными пассажами, часто по тонам аккордов гармонического сопровождения. В 1934—39 работал в Европе; его самые известные записи этого периода были сделаны весной 1937 в Париже в ансамбле с гитаристом Джанго *Райнхардтом* и альт-саксофонистом Бенни Картером (Carter, 1907—2003). По возвращении в США (1939) собрал бэнд, с которым осуществил знаменитую запись Body and Soul; соло Х. из этой записи вошло в историю джаза как образец непринужденного артистизма и творческой изобретательности. В дальнейшем Х. продолжал работать с собственными [illegible] дами, участвовал в концертах агентства Нормана Г[illegible] ца (Granz, 1918—2001) «Джаз в филармонии» (Jazz [illegible] Philharmonic). С 1948 совершил несколько европей[illegible] турне. В 1940-х освоил стиль *боп;* одна из его замеч[illegible] работ этого времени — виртуозная импровизация a c[illegible] pella под названием Picasso (1948). Позднее также с[illegible] нял связь с новейшими тенденциями джазового ис[illegible] нительства.

Лит.: J. Chilton. The Song of the Hawk: the Life and Reco[illegible] of Coleman Hawkins (London, 1990).

Холидей (Holiday), Билли, наст. имя и фам. Элинор[illegible] ган (Fagan) или Элинор Харрис (Harris), прозвище[illegible] Дэй (Lady Day) (7.4.1915, Балтимор, — 17.7.1959, [illegible] Йорк). Американская джазовая певица. С начала 19[illegible] пела в клубах Гарлема (Нью-Йорк). В 1933 впервы[illegible] писалась с ансамблем Бенни *Гудмена.* В 1935 сня[illegible] короткометражном музыкальном фильме «Симфо[illegible] черном» (Symphony in Black) Дюка *Эллингтона.* В 19[illegible] 38 выступала с биг-бэндами Каунта *Бейси* и Арти[illegible] (Shaw, 1910—2004), впоследствии сотрудничала со[illegible] гими ведущими джазменами; особое сродство душ[illegible] зывало ее с Лестером *Янгом.* Популярнейшая испо[illegible] тельница эры *свинга,* пела голосом проникновен[illegible] тембра в томной, нарочито расслабленной блюз[illegible] манере, свободно варьируя ритм поверх метрич[illegible] «сетки» (в этом Х. была подобна лучшим джазовы[illegible] струменталистам). Искусство Х. вызвало множ[illegible] подражаний. Среди ее «хитов» — Strange Fruit, где[illegible] идет о линчевании негра, и Fine and Mellow (оба 1[illegible] Gloomy Sunday (1941), Lover Man (1944). С Луи *Ар[illegible] ронгом* снялась в фильме «Новый Орлеан» (1946). С[illegible] редины 1940-х страдала наркоманией и алкоголи[illegible] что сказалось на уровне ее поздних работ. Тем не м[illegible] успехом выступала до последних месяцев жизни; в 1[illegible] и 1958 гастролировала в Европе. Написала (в соавт[illegible] ве) автобиографическую книгу с жуткими, не зас[illegible] вающими полного доверия рассказами о своем дет[illegible] ранней юности.

Лит.: B. Holiday and W. Dufty. Lady Sings the Blues (G[illegible] City, NY, 1-е изд. 1956); R. O'Meally. Lady Day: the Many [illegible] Billie Holiday (New York, 1991); D. Clarke. Wishing on the [illegible] the Life and Times of Billie Holiday (London, 1994); S. Nic[illegible] Billie Holiday (London, 1995).

Холлигер (Holliger), Хайнц (р. 21.5.1939, Ланге[illegible] Швейцарский гобоист, композитор и дирижер. У[illegible] в Берне (в т. ч. игре на гобое у Эмиля Кассаньё [C[illegible] gnaud] и композиции у виднейшего педагога, у[illegible] *Бартока* и *Кодая* Шандора Вереша [Veress, 1907—1[illegible] в Париже (в т. ч. у выдающегося гобоиста Пьера П[illegible] [Pierlot, 1921—2007]) и в Базеле у *Булеза.* С 1965 — [illegible] фессор Фрайбургской ВМШ по классу гобоя. С[illegible] знаменитый гобоист XX в., вернул к концертной ж[illegible] множество барочных и раннеклассических концер[illegible] сонат, ввел в технику игры на гобое ряд новшеств ([illegible] жолеты, трели двойными нотами, аккорды и др.) [illegible] мулировал расширение современного гобойного ре[illegible] туара; для Х. созданы, в частности, концерты *Ден[illegible] Картера,* раннее Каприччо для гобоя и струнных *П[illegible]*

ого, 7-я из «*Секвенций*» и 4-я пьеса из серии Chemins ...*но*, «Спираль» *Штокхаузена*, а для дуэта Х. и его же... арфистки Урсулы Х. (р. 1937), — двойные концерты ...*е*, *Шнитке*, *Юна*, *Любославского*, «Романтическая ...ка» (со струнным трио) Денисова, камерные опусы ... *Такэмицу*, *Виттенбаха*, *Бёртуисла* и др. Среди ...гих ансамблевых партнеров Х. — такие виртуозы, ... *Лорио*, *Ростропович* (вместе с ними Х. участвовал в ...мертной премьере «Концерта четырех» *Мессиана*), ...оле, *Брендель*, А. *Шифф*. Х. дирижирует симфоничес... и камерными оркестрами, исполняя преимущественно новую и малоизвестную музыку (в частности, ...водил к концертной жизни некоторые партитуры ...авца).

...ля становления и эволюции Х.-композитора наибольшее значение, помимо Булеза, имели *Берг* и *Хубер*, а ...же *Кагель* и *Лахенман*. Пройдя через увлечение *серийной техникой*, мобильной формой (см. *Алеаторика*) и ...овой символикой, Х. в конце 1960-х, вслед за Кагелем и Лахенманом, начал работать в направлении «деструкции» общепринятых представлений об эстетически привлекательном звуке и о поведении артистов на ...раде («шумовой» духовой квинтет, озаглавленный ...ой h, инструментальные «перформансы» «Кардиофония», «Круг» и др.); свои «деконструктивистские» ...ты Х. также идейно обосновывал с левых, «антибурж...ных» позиций. В своем позднейшем, более зрелом ...честве Х. стремится к воплощению высоких гуманистических и экзистенциальных идей (этим он близок ...ру). Он достаточно свободно черпает из стилистики разнородных источников, однако *полистилистике* ...му скорее чужда; элементы исторически сложившегося идиом, используемые, как правило, весьма экономно, оттеняют современную основу его индивидуального стиля, восходящего к берговскому *экспрессионизму* и обогащенного опытом *авангарда*. Х. тщательно ...тится об архитектонике целостной композиции и о ...ржательной насыщенности музыкального повествования, обычно богатого внемузыкальными ассоциациями. Многие его работы вдохновлены творчеством ...анных», непонятых или душевнобольных писателей художников, в т. ч. Сэмюэла Беккета (три сценических опуса), австрийского поэта Георга Тракля (покальные для фп. или оркестра, вокальные циклы), поэзии Фридриха Гёльдерлина (монументальный «Скарданелли-цикл», включающий 12 хоров «Времена года» [Jahreszeiten], ряд оркестровых «комментариев» или ...ражнений» к ним [Übungen zu Scardanelli] и 3 другие ...струментальные части, в т. ч. большое соло флейты, ...ширующееся с флейтовыми экзерсисами больного ...дерлина), швейцарского художника и скрипача ...ника *Изаи* Луи Суттера (объемистый четырехчастный Скрипичный концерт, открывающийся искаженной цитатой из сольной сонаты Изаи) и швейцарского ...теля Роберта Вальзера (вокальный цикл Beiseit, ...а «Снегурочка»). Перу Х. принадлежит также много виртуозных и юмористических пьес для различных инструментов и ансамблей.

... театра: «Волшебный плясун» (Der magische Tänzer), ...ены, 2 гол., 2 танцора, 2 актера, хор, орк. и магн., сл. ...кс (1963—65, пост. 1970, Базель); «Прийти и уйти» (Come and Go), короткая опера в 3 актах по С. Беккету, 9 жен. гол., по 5 фл. и клар. и 3 альта (пост. 1978, Гамбург); «Не я» (Not I), монодрама по Беккету, сопр. и магн. (1980, Авиньон); «Что где» (What Where), одноакт. кам. опера по Беккету, 4 муж. гол., 4 трбн., уд. и магн. (1988, пост. 1989, Франкфурт-на-Майне); «Снегурочка» (Schneewittchen), опера, либр. Х. по Р. Вальзеру (1998, Цюрих).

Др. вок. муз. (осн. произв.): 6 песен, сопр. с фп., сл. К. Моргенштерна (1957, ред. для орк. 1994); «Пришествие» (Advent), мотет по пьесе А. Стриндберга, 2 жен. гол. и хор, сл. из Библии (1959); «Три песни любви» (Drei Liebeslieder), к.-а. и орк., сл. Г. Тракля (1960); «Деревенские мотивы» (Dörfliche Motive), сопр. и фп. (1961, 2/1994); «Земля и небо» (Erde und Himmel), кам. кантата для тен., фл., арфы и стр. трио, сл. А. Кс. Гвердера (1961); «Траур в черном» (Schwarzgewobene Trauer), кам. кантата для сопр., гоб., влч. и клав., сл. Х. Ведера (1962, 2/1966); 4 миниатюры, сопр., гоб. д'амур, чел. и арфа, сл. Мехтильды Магдебургской и анон. (1963); «Жгучая загадка» (Glühende Rätsel), к.-а. и 10 инстр. (1964); «Семигласие» (Siebengesang), жен. хор, гоб., орк. и электр., сл. Тракля (1967); Dona nobis pacem, 12 гол. (1969); «Псалом» (Psalm), хор, сл. П. Целана (1971); «Утренние песни» (Gesänge der Frühe), хор, орк. и магн., сл. Р. Шумана и Ф. Гёльдерлина (1987); Jisei I, 4 муж. гол. и япон. храмовый колокол, сл. япон. поэтов и Э. Майстера (1988); «Вариации на ничто» (Variazioni su nulla), 4 муж. гол., сл. Дж. Унгаретти (1988); Jisei II, 4 муж. гол. и япон. храмовый колокол, сл. япон. поэтов (1989); Beiseit, 12 песен, к.-тен., клар. (тж. бас-клар.), акрд. и кб., сл. Р. Вальзера (1990); «Скарданелли-цикл» (Scardanelli-Zyklus), хор, фл., кам. орк., магн., сл. Скарданелли (псевдоним Гёльдерлина) (1975—91); Alb-Cher, чтец, кам. хор ad lib. и инстр. анс., сл. из швейц. фольклора (1991); Jisei III, 4 муж. гол. и 4 япон. храмовых колокола, сл. Х. (1992); «Песни Милевы» (Mileva-Lieder), сопр., фп. и 3 инстр. ad lib., сл. М. Деменги (1994); «Темное зеркало» (Dunkle Spiegel), бар., вок. квинтет и 5 инстр. групп, сл. Н. Закс, Ф. Пессоа, И. фон Тепля и из Библии (1996); 3 песни, м.-сопр. с орк., сл. Тракля (1993—98); 4 эпиграммы, 4 гол. и хор ad lib., сл. Скарданелли (Гёльдерлина) (1998—99); Puncigă, 10 песен с интерлюдиями, сопр., фл., клар., влт., альт, влч. и уд. (с цимбалами), сл. А. М. Бахер на швейц. диалекте (2002); 4 транскрипции из Машо (4 Machaut-Transkriptionen), 3 альта и вок. анс. ad lib. (2001—03).

Инстр. муз. (осн. произв.): Соната, гоб. (1957, 2/1999); Elis, 3 ноктюрна по Г. Траклю, фп. (1961, орк. ред. 1963, 2-я фп. ред. 1966, 2-я орк. ред. 1973); Mobile, гоб. и арфа (1962); «Секвенции» (Sequenzen) по Ин. I:32, арфа (1962); Трио для гоб. (тж. англ. рожка), альта и арфы (1966); h, дух. квинтет (1968); Pneuma, 36 дух., орг., уд. и 4 радиоприемника (1970); «Кардиофония» (Cardiophonie), гоб. и магн. (1971); «Песня» (Lied), фл. (тж. альт. фл. и бас. фл.) (1971); Этюд, гоб. (1971); «Круг» (Kreis), 4—7 инстр. и магн. ad lib. (1972); Стр. квартет (1973); Чакона, влч. (1975); «Дуга дыхания» (Atembogen), орк. (1975); 5 пьес, орг. и магн. (1980); 2-й этюд, гоб. (1981); «Дрожь» (Trema), альт или др. стр. инстр. (1981—83); Дуэт, скр. и влч. (1982); «Песни без слов» (Lieder ohne Worte), скр. и фп., 1-я тетрадь, 4 пьесы (1982—83); «Башенная музыка» (Turm-Musik), фл., кам. орк. и магн. (1984, частично вошла в «Скарданелли-цикл»); «Звуковые осколки» (Tonscherben), орк. (1985); 2 транскрипции из Листа (2 Liszt-Transkriptionen), орк. (1986); «Прелюдия, ариозо и пассакалья» (Praeludium, Arioso und Passacaglia), арфа (1987); Квинтет для фп. и дух. (1989); «Песни

без слов» (Lieder ohne Worte), скр. и фп., 2-я тетрадь, 7 пьес (1985—93); (S)irató, монодия для орк. (1993); 2-й дуэт, скр. и влч. (1988—94); Концерт для скр. с орк. «В честь Луи Суттера» (Hommage à Louis Soutter) (1994—95, 2/2002); Sonate (in)solit(air)e, фл. (1996); Chinderliecht, дет. пьесы для фп. в 2 и 4 руки (1994—99); 6 пьес, гоб. и арфа (1998—99); Партита, фп. (1999); Voi(es)x métallique(s), уд. (1994—2000); Recicanto, альт и малый орк. (2001); COncErto? ... cErtO!, кам. орк. (2001); Ma'mounia, уд. и 5 инстр. (2002); Romancendres, влч. и фп. (2003); 2-я партита, арфа (2004); (Ma)(S)Sacrilegion d'horreur, 8 фл.-пикк. и 4 барабана (2004).

Лит.: A. Landau. Heinz Holliger: Komponist, Oboist, Dirigent (Bern, 1996).

Холст (Holst), Густав(ус Теодор фон) (21.9.1874, Челтнем, — 25.5.1934, Лондон). Английский композитор со шведскими корнями. Учился композиции и игре на тромбоне в лондонском Королевском музыкальном колледже. В 1895 познакомился со своим соучеником *Воан-Уильямсом*, чьим близким другом оставался до конца жизни. Преподавал в женской школе св. Павла в Хаммерсмите (с 1905) и в других учебных заведениях. Подобно Воан-Уильямсу смолоду был приверженцем английского фольклора и неторопливой пасторальной манеры, которая долгое время прочно ассоциировалась с подлинно английским музыкальным стилем (образец этой линии творчества Х. — «Сомерсетская сюита» для оркестра). Вместе с тем в ряде произведений Х. отразилось его увлечение музыкой и культурами Востока, прежде всего Индии (характерны симфоническая поэма «Индра», камерная опера «Савитри», серия «Хоровых гимнов из Ригведы»), а также Северной Африки (трехчастная оркестровая сюита «Бени Мора», навеянная впечатлениями от путешествия по пустыне Сахара) и Японии. Другим важным источником влияния для Х. стала оркестровая музыка *Штрауса* и *Стравинского* (Х. участвовал в исполнении их произведений как тромбонист). Вершина его оркестрового творчества — динамичная, богато и разнообразно оркестрованная симфоническая сюита *«Планеты»*, принадлежащая наряду с «Загадкой» *Элгара* и «Фантазией на тему Таллиса» Воан-Уильямса к самым популярным памятникам английской оркестровой классики. Семь частей сюиты рисуют «характеры» известных в то время семи планет Солнечной системы согласно традиционным мифологическим и астрологическим представлениям. Интерес Х. к эзотерическому знанию нашел свое более глубокое и сосредоточенное выражение в кантате «Гимн Иисуса» на текст из апокрифических «Деяний св. Иоанна». За годы, прошедшие после публичной премьеры «Планет» (1920), Х. написал множество произведений различных жанров, но ни одно из них не снискало широкой известности. Между тем среди них есть весьма серьезные по замыслу и индивидуальные по выполнению; особенно примечательны неоклассицистский «Фугированный концерт» для флейты, гобоя и струнных и симфоническая поэма «Эгдонская пустошь», где исконная английская пасторальность облечена в необычайно рафинированную, почти аскетически суровую форму, воплотившую образ сумрачного края, описанного в романе Томаса Харди «Возвращение на родину» (Х. не без основа-

ний считал эту 15-минутную поэму своей лучшей р... той). Среди британских музыкантов следующих п... лений за Х. утвердилась репутация одного из с... своеобразных и загадочных национальных компо... ров, в общем контексте творчества которого «Пла... занимают отнюдь не центральное положение. В... «Савитри» прослеживается в церковных притчах *Б... тена*, а влияние хоровых партитур Х. — в его же *«... ном реквиеме»*.

Его дочь Аймоджен Х. (12.4.1907, Ричмонд, Сурр... 9.3.1984, *Олдбро*) — музыкальная писательница, ... мейстер, администратор, композитор. В 1952—64 р... тала секретарем Бриттена в Олдбро, затем (до 1977) ... ла художественным руководителем фестивалей та... Дирижировала вокальным коллективом Purcell Si... Автор книг о творчестве своего отца и Бриттена, а ... о композиторах Возрождения и барокко.

Муз. театр: всего 12 произв., в т. ч. «Савитри» (Sāvitri), ... акт. кам. опера соч. 25, либр. Х. по Махабхарате (1908, ... 1916, Лондон); «Круглый дурак» (The Perfect Fool), оп... опера соч. 39, либр. Х. (1918—22, пост. 1923, Лондон); «У... ловья вепря» (At the Boar's Head), одноакт. опера соч. 42, ... Х. по «Генриху IV» Шекспира (1925, Манчестер); «Ст... вующий школяр» (The Wandering Scholar), одноакт. кам. ... соч. 50, либр. К. Бакса по Э. Уодделл (1930, пост. 1934, ... пуль).

Осн. произв. для хора и орк.: «Хоровые гимны из Р... (Choral Hymns from the Rig Veda) соч. 26, пер. Х. (190... «Гимн Иисуса» (The Hymn of Jesus) соч. 37, текст «Дея... Иоанна», пер. Х. (1917); «Ода смерти» (Ode to Death) соч. ... сл. У. Уитмена (1919); «Хоровая симфония» (Choral Sym... с солирующим сопр. соч. 41, сл. Дж. Китса (1924); «Хо... фантазия» (A Choral Fantasia) с солирующим сопр соч. 5... Р. Бриджеса (1930).

Для хора a cappella: «Вечерняя стража» (The Evening-... соч. 43, сл. Г. Воана (1924); 8 канонов на ср.-век. лат. те... англ. пер. (1932); песни; обр. нар. песен.

Для гол. с орк.: «Таинственный трубач» (The Mystic T... peter) соч. 18, сл. У. Уитмена (1904).

Осн. произв. для орк.: «Индра» (Indra), симф. поэма с... (1903); «Песня ночи» (A Song of the Night), скр. и орк. соч... (1905); «Сомерсетская рапсодия» (A Somerset Rhapsody) ... (1907); «Бени Мора» (Beni Mora), восточная сюита соч... (1910); «Заклинание» (Invocation), влч. и орк. соч. 19/2 (... «Сюита св. Павла» (St Paul's Suite) соч. 29/2, стр. орк. (... «Планеты» (The Planets) соч. 32 (1914—16); «Японская с... (Japanese Suite) соч. 33 (1915); «Круглый дурак» (The ... Fool), балетная муз. из оперы соч. 39 (1918); «Фугиро... концерт» (Fugal Concerto), фл., гоб. и стр. соч. 40 (... «Эгдонская пустошь» (Egdon Heath), симф. поэма по Т. ... соч. 47 (1927); Концерт для 2 скр. с орк. соч. 49 (1929); ... мерсмит» (Hammersmith), прелюдия и скерцо для дух... соч. 52 (1930); Brook Green Suite, стр. орк. (1933); «Лири... пьеса» (Lyric Movement), альт и кам. орк. (1933).

Кам.-инстр. анс., песни, в т. ч. 4 песни для гол. и скр. с... сл. неизв. авт. XV в. (1916—17).

Хольмбу (Holmboe), Ваги (20.12.1909, Хорсенс, — 1.9.... Хельсинге). Датский композитор. В 1926 по реко... ции *Нильсена* поступил в Датскую королевскую ко... ваторию (Копенгаген), где учился у виднейших да...

музыкантов, теоретика Кнуда Еппесена (Jeppesen, 1892—1974) и композитора Финна Хёфдинга (Høffding, 1899—1997), совершенствовался по композиции в Берлине у Эрнста Тоха (Toch, 1887—1964). Написал ряд музыковедческих трудов, в т. ч. о датском, венгерском, румынском и арабском музыкальном фольклоре, выступал как музыкальный критик и эссеист, преподавал, в т. ч. в Копенгагенской консерватории (1950—65); среди его учеников — такие значительные фигуры, как *Нурхейм* и ведущие датские композиторы 2-й половины XX в. *Нёрго*, Иб Нёрхольм (Nørholm, p. 1931) и Пелле Гудмунсен-Хольмгрен (Gudmundsen-Holmgreen, p. 1932). За шесть с половиной десятилетий творческой жизни, проведенной главным образом на лоне природы в отдаленной датской провинции, Х. сочинил почти 200 опусов всевозможных жанров. Среди его произведений — 13 пронумерованных симфоний (1935—94), в т. ч. 3-я, Sinfonia rustica («Сельская», 1941), 4-я, Sinfonia sacra («Священная», с хором, 1941), и 8-я, Sinfonia borcale («Северная», 1952), несколько непронумерованных симфоний, в т. ч. Sinfonia in memoriam («В память», 1955) и цикл из четырех лаконичных симфоний для струнного оркестра Khairos («Время», 1957—62, могут исполняться подряд, как целостный опус), «Реквием по Ницше» для хора, баритона, хора и оркестра на слова Т. Бьёрнвига (1964), 13 пронумерованных концертов для различных инструментов и инструментальных сочетаний с оркестром (1939—56), ряд других концертов, цикл четырех «симфонических метаморфоз» для оркестра (1956—72), 10 прелюдий с программными заголовками для камерного оркестра (1986—91), многочисленные камерно-инструментальные ансамбли, в т. ч. 21 пронумерованный струнный квартет (1949—96, последний, Quartetto sereno [«Просветленный»], завершен Нёргором), множество хоров a cappella и с сопровождением, кантаты, песни, вокальные циклы и др. Произведения Х., созданные до второй половины 1940-х, выполнены в классически стройных формах и отмечены заметным влиянием Нильсена, *Хиндемита* и *Стравинского*. В дальнейшем Х. стал придавать большее значение принципу постепенного органического «выращивания» формы (в терминологии самого Х. — принципу «метаморфозы» исходных характеристик материала), избегая точных реприз, чрезмерно резких сдвигов и продолжительных остинато. Музыка Х., часто вдохновленная образами природы и серьезными философскими и метафизическими концепциями, наделена достаточно отчетливым скандинавским («нордическим») колоритом. В гармоническом и мелодическом языке преобладает «подкрашенная» хроматизма диатоническая *модальность*, преимущественно минорного наклонения; характерны плавные длительные линии, переплетающиеся в свободном контрапункте, и острые драматические столкновения в тщательно подготовленных кульминациях (в подвижных, напряженных эпизодах музыка Х. нередко напоминает музыку *Шостаковича*). Экскурсы в сферу свободной *атональности* и *серийной техники* встречаются лишь в немногих партитурах Х., созданных преимущественно в 1-й половине 1960-х (в т. ч. в упомянутом «Реквиеме по Ницше»). В истории датской музыки Х. остался как самый крупный и авторитетный композитор между Нильсеном и Нёргором; его музыка часто звучит и в других скандинавских странах, а также в Великобритании.

Лит.: P. Rapoport. The Compositions of Vagn Holmboe (Copenhagen, 1996).

«Хор» (Coro). Произведение *Берио* для 40 вокальных голосов и 40 инструментов на слова знаменитого чилийского поэта, Нобелевского лауреата Пабло Неруды из книги «Местожительство — Земля» (Residencia en la Tierra, опубл. 1933—35) и фольклорные тексты разных народов Европы, Азии, Африки, обеих Америк и Полинезии. Создавалось в 1975—76. Премьера версии в 29 частях — 26 октября 1976, *Донауэшингенский фестиваль современной музыки*, хор и СО Кёльнского радио п/у автора; премьера полной версии (31 часть) — 16 ноября 1977, Грац, фестиваль Штирийская осень, хор и оркестр Австрийского радио, дирижер *Сегерстам*. Продолжительность — около часа. В отличие от более ранних «Народных песен» (1964), «Х.» почти не содержит прямых заимствований из народной музыки. Стилизованные любовные и трудовые песни звучат поочередно или одновременно в исполнении солирующих голосов, каждому из которых соответствует свой «облигатный» инструмент; отрывки из стихов Неруды исполняются tutti. Как и в 3-й части *«Симфонии»* (1968), здесь *коллаж* разнородных элементов служит для воссоздания «гетерофонной» (в широком смысле) массы, объединенной на общей основе (в «Симфонии» функцию такой основы выполняло скерцо из 2-й симфонии *Малера*, в «Х.» — рефрены из Неруды). Поэзия Неруды, выступая в своеобразном контрапункте с фольклорными текстами, призвана, по мысли Берио, сообщить новый масштаб выраженным в них мыслям и чувствам и напомнить о трагической стороне жизни. Композитор уподобляет идею «Х.» плану воображаемого города, где собраны самые различные вещи и люди, выявляются коллективные и индивидуальные характеры, обнаруживаются всевозможные взаимосвязи и противоречия. С более глобальной философской точки зрения «Х.» можно интерпретировать как своего рода метафору человечества, пребывающего в поисках духовной опоры.

Хоренштейн (Horenstein), Яша (6.5.1898, Киев, — 2.4.1973, Лондон). Австрийский и американский дирижер. Учился в Вене, в т. ч. у А. *Буша* (скрипка) и *Шрекера* (композиция). Как симфонический дирижер дебютировал в 1923 с *Венским СО*. В 1920-х работал ассистентом *Фуртвенглера* в *Берлинском ФО*, дирижировал Берлинским СО, в 1928 возглавил Дюссельдорфскую оперу. Уже в этот период пропагандировал творчество мастеров *Новой венской школы;* в частности, первым исполнил 3 части из *«Лирической сюиты»* Берга в обработке для струнного оркестра (1929) и поставил в Дюссельдорфе *«Воццека»* (1930). В 1933 покинул Германию, до 1940 широко гастролировал как приглашенный дирижер, затем обосновался в США. После войны возобновил гастрольную деятельность, выступал и записывался с коллективами США, Австрии, Великобритании, Франции, ФРГ, Швейцарии, Швеции и др. Приверженец Брукнера и *Малера*, много исполнял их музыку в то время, когда она еще не пользовалась популярностью. В репертуаре Х. была ши-

роко представлена русская симфоническая музыка — Чайковский, *Стравинский*, *Прокофьев* и *Шостакович* — и фигурировали многие другие композиторы XX в., в т. ч. сравнительно малоизвестные в большинстве стран Запада *Яначек*, *Нильсен*, *Бузони*, *Мартину*. Оставаясь всю жизнь в тени дирижеров-«звезд», Х., судя по его обширной и разнообразной дискографии, был масштабным и вдохновенным интерпретатором, мастером крупной формы.

Хорн (Horne), Мэрилин (Бернис) (р. 16.1.1934, Брадфорд, Пенсильвания). Американская певица (меццо-сопрано). Училась в Лос-Анджелесе, в т. ч. у *Леман*. Ее оперный дебют состоялся в 1954 в Лос-Анджелесе. В 1956—60 была солисткой оперного театра в Гельзенкирхене (ФРГ), где исполняла партии сопрано (Амелия, Мими, Мария в *«Воццеке»* и др.). Широкая известность пришла к Х. после выступления в роли Марии на сцене Сан-Францисской оперы (1960). С начала 1960-х пела на ведущих сценах мира, в т. ч. в *Ковент-Гарден* (с 1964), *Ла Скала* (1969), *Метрополитен-опера* (1970). В 1998 объявила о завершении вокальной карьеры. Обладала виртуозной колоратурной техникой и голосом необычайно широкого диапазона с блестящими верхами и сильным грудным регистром. С 1961 была постоянной партнершей другой блистательной колоратурной певицы, *Сазерленд*, преимущественно в операх Россини и Беллини. Помимо многочисленных партий в произведениях этих мастеров бельканто, а также Доницетти, репертуар Х. включал такие разнородные роли, как Ринальдо и Роланд из одноименных опер Генделя, Орфей («Орфей и Эвридика»), Церлина, Фидес («Пророк» Мейербера), Кармен, Далила, Иокаста (*«Царь Эдип»*) и др. Х. была также разносторонней концертной певицей, выступала в ораториях, мессах и вокальных симфониях. Среди примечательных записей с ее участием — «Орфей и Эвридика» п/у *Шолти*, «Семирамида» и «Норма» п/у Ричарда Бонинга (Bonynge, р. 1930; в обеих операх заглавные партии поет Сазерленд, а Х. исполняет, соответственно, партии Арзаче и Адальджизы), «Севильский цирюльник» п/у *Шайи*, спорная «Кармен» п/у *Бернстайна*. Реквием Верди п/у Шолти.

Автобиогр. My Life («Моя жизнь») (New York, 1984).

Хоттер (Hotter), Ганс (19.1.1909, Оффенбах-ам-Майн, — 8.12.2003, Вена). Немецкий певец (бас-баритон). Учился в Мюнхене, там же работал церковным органистом и хормейстером. В 1931—38 пел в театрах Бреслау (ныне Вроцлав), Праги и Гамбурга. В 1937 дебютировал в *Баварской гос. опере*, где позднее принял участие в премьерах опер *Штрауса* «День мира» (1938) и *«Каприччо»* (1942). С 1939 был также постоянным солистом *Венской гос. оперы*. После войны, помимо Мюнхена и Вены, выступал в *Ковент-Гарден* (с 1947), *Метрополитен-опера* (с 1950), *Байройте* (с 1952), других крупных центрах. Славился прежде всего как многогранный певец-актер, внушительный интерпретатор вагнеровских ролей (Голландец, Вотан, Ганс Закс, Амфортас и Гурнеманц); на сравнительно ранних этапах карьеры исполнял также более подвижные баритоновые партии (Граф, Дон Жуан). Среди других значительных работ Х. на оперной сцене — Иоканаан и Борис Годунов. Х. был также незаурядным камерным певцом, чутким к слову и к по логическим нюансам, о чем свидетельствуют его за песен Лёве, Шуберта, Брамса, Вольфа, Штрауса с нистами Михаэлем Раухайзеном (Raucheisen, 18 1984) и *Муром*. Искусство Х. как оперного певца ментировано хуже: большинство оперных записей т. ч. широко известные «Валькирия» п/у *Шолти* и «Р сифаль» п/у *Кнаппертсбуша*) было сделано на ск его карьеры, когда его голос уже частично утратил б насыщенность и уверенность звукоизвлечения (п ставление о том, как пел Х. в свои лучшие годы, например, записи п/у К. *Крауса:* «Летучий голла 1944-го и байройтское «Кольцо нибелунга» 1953 Х. был известен также как оперный режиссер; в 1 он поставил в Ковент-Гарден «Кольцо нибелунга», последней работой стал «Фиделио» в Чикагской (1981). Оставил оперную сцену в 1972, но до серед 1990-х продолжал выступать и записываться в так больших характерных ролях, как Шигольх из *«Лу*

Хренников, Тихон Николаевич (10.6.1913, Ел 14.8.2007, Москва). Русский советский композ Учился в музыкальном училище им. Гнесиных (1 32) и в Московской консерватории (1932—36); его гогами по композиции были Михаил Гнесин (1 1957) и *Шебалин*, по фп. — *Нейгауз*. Еще в годы у выступил с 1-м концертом для фп. с оркестром симфонией, которые остались, пожалуй, самыми ресными работами во всем его наследии. Оба про дения, отмеченные известным влиянием *Хинде Прокофьева* и *Шостаковича*, в целом весьма тради ны по форме и языку; их темы просты и мелод ритмические и гармонические обострения прибе ются для юмористических эффектов и моментов тического напряжения. Преобладающая в обоих ведениях жизнерадостная песенная манера стала н емлемым атрибутом почерка Х. Симфония принес определенную известность за рубежом: в 1936 он шла в репертуар *Стоковского* и *Орманди*, позднее — ша. В 1930—40-х Х. много писал для театра; значи ную популярность приобрела его музыка к поста комедии Шекспира «Много шума из ничего» в мос ском Театре им. Вахтангова (много лет спустя Х. п ботал ее в оперу «Много шума из-за... сердец», зате балет «Любовью за любовь»). Его опера «В бурю» жет из эпохи гражданской войны, с непритязате музыкой, стилизованной в народно-песенном ду сюда закрепившееся за этим произведением жан наименование «песенная опера»), удостоилась в благожелательной оценки Сталина. Свою репут надежного певца советского строя Х. утвердил му к колхозной кинопасторали Ивана Пырьева «Сви и пастух» и песнями военных лет, в т. ч. из филь шесть часов вечера после войны». В годы войны Х. дал также музыку к комедии Александра Гладкова ным-давно» о войне 1812 года (впоследствии эта му вошла в популярный фильм «Гусарская баллада» и переработана в одноименный балет) и помпезную симфонию. В период *ждановщины* (1948) Х. ока наиболее подходящим кандидатом на роль офици ного лидера советской музыки. Будучи назначен п

жению Сталина главой *Союза композиторов СССР* [illegible], он оставался на этом посту 43 года, до упразднения и распада СССР. Проявил себя как защитник *социалистического реализма* и противник модернизма и *авангарда;* же время был умелым и гибким чиновником. Заслуга Х. следует признать то, что на начальном этапе его правления никто из видных «формалистов» не был исключен из СК. Он оградил СК от юдофобской кампании, развязанной в 1949 по всей стране под видом борьбы с космополитизмом, а во времена «оттепели» и «застоя» его критика модернистских тенденций в творчестве членов носила скорее декларативный характер и, как правило влекла за собой серьезных санкций против «провинившихся». Послевоенное творчество Х. не богато выдающимися достижениями. В отдельных партитурах (2-й фортепианный концерт, 3-я симфония) фигурируют темы из 12 неповторяющихся звуков, однако в целом язык остался на уровне 1930-х; его былой мелодический дар иссяк достаточно быстро, а его композиционные решения как в крупных инструментальных формах, так и в музыке театральных жанров были шаблонны и предсказуемы. С 1961 Х. преподавал композицию в Московской консерватории; среди его учеников — Татьяна Чудова (1944) и Александр Чайковский (р. 1946).

Муз. театр: «В бурю», опера в 4 актах, либр. А. Файко по Шторму (1939, Москва); «Фрол Скобеев», комич. опера в 3 актах, либр. С. Ценина по Д. Аверкиеву (1950, Москва, 1956, Новосибирск, под назв. «Безродный зять»); «Мать», опера в 4 актах, либр. Файко по Горькому (1957, Москва); «Тридцать чертей и одна девушка», оперетта в 3 актах, либр. Е. Шаповского (1963, Москва); «Белая ночь», оперетта в 3 актах, либр. его же (1967, Новосибирск); «Наш двор», одноакт. балет, либр. Н. Касаткиной и В. Василёва (1969, Москва); «Мальчик-великан», детская опера в 3 актах, либр. Н. Шестакова (1979, Москва); «Много шума из-за... сердец», комич. опера в 3 актах, либр. Б. Покровского по Шекспиру (1972, Москва); «Любовью за любовь», балет в 2 актах, либр. В. Боккадоро и Покровского по Шекспиру (1976, Москва); «Гусарская баллада», балет в 3 актах, либр. О. Виноградова по А. Гладкову (1979, Ленинград); «Доротея», комич. опера в 2 актах, либр. Слонимского по Р. Б. Шеридану (1983, Москва); «Золотой телок», комич. опера в 2 актах, либр. его же и И. Шароева по Ильфу и Е. Петрову (1985, Москва); «Голый король», комич. опера в 2 актах, либр. Р. Рождественского и Шароева по Шварцу (1988, Ленинград); «Наполеон Бонапарт», балет в 3 актах, либр. А. Белинского и А. Петрова (1995, Москва); «Китайская дочка», балет в 2 актах, либр. Петрова по Пушкину (1999, Омск).

Муз. к спект. «Мик» (1934), «Много шума из ничего» (1936), «Дон Кихот» (1941), «Давным-давно» (1942) и др.

Муз. к кинофильмам: всего свыше 20, в т. ч. «Свинарка и пастух» И. Пырьева (1940), «В шесть часов вечера после войны» его же (1944), «Поезд идет на Восток» Ю. Райзмана (1947), «Верные друзья» М. Калатозова (1954), «Гусарская баллада» Иванова (1962), «Дуэнья» М. Григорьева (1978).

Орк. муз.: 1-й фп. концерт F (1933); 1-я симфония b (1935); 2-я симфония c (1942, 2/1944); 1-й скр. концерт C (1959); 1-й фп. концерт C (1964); 2-й фп. концерт C (1971); 3-я симфония (1973); 2-й скр. концерт C (1975); 3-й фп. концерт C (1983); 1-й влч. концерт (1985); 4-й фп. концерт (1991); сюиты из муз. к спект.

Др. инстр. муз.: 5 пьес для фп. (1933); 3 пьесы для фп. (1935); 3 пьесы для скр. и фп. (1983); Стр. квартет (1988); 5 пьес для дер. дух. (1990); Соната для влч. и фп. (1990).

Др. вок. муз. (осн. произв.): 3 романса на сл. Пушкина, гол. с фп. (1935); 5 романсов на сл. Бёрнса, гол. с фп. (1942); 3 сонета Шекспира, гол. с фп. (1988); песни; хоры.

Лит.: Л. Григорьев и Я. Платек. Его выбрало Время (М., 1983); И. Воронцова. О стиле и музыкальном языке Т. Н. Хренникова (М., 1983); И. Шехонина. Творчество Т. Н. Хренникова (М., 1991); В. Рубцова, ред. Так это было: Тихон Хренников о времени и о себе (М., 1994); Т. Хренников. О времени, о музыке и музыкантах, о себе (М., 2003).

Христов, Борис (18.5.1914, Пловдив, — 28.6.1993, Рим). Болгарский певец (бас). Учился в Риме (где жил с 1942) и Зальцбурге. С 1946 — солист театра *Ла Скала*. Мировая слава Х. началась с его дебюта в *Ковент-Гарден* (1949), когда он впервые исполнил роль Бориса Годунова; сенсационный успех Х. в этой роли, а затем и в таких партиях, как Досифей и Кончак (а также Пимен и Варлаам из «Бориса Годунова»), принес ему репутацию наследника *Шаляпина*. Свои незаурядные достоинства певца-актера с внушительной (впрочем, иногда несколько навязчивой и даже грубоватой) индивидуальностью Х. проявил и в интерпретации других ролей из репертуара Шаляпина, прежде всего Филиппа II и Мефистофеля в одноименной опере Бойто и «Фаусте» Гуно. Выступал не только в итальянских и русских, но и в немецких операх (Рокко в «Фиделио», король Марк, Гурнеманц, Хаген); в репертуаре Х. фигурировала и такая партия, как Саул из «Саула и Давида» *Нильсена* (на английском языке). Был выдающимся интерпретатором камерно-вокальной музыки русских классиков. Среди его самых примечательных записей — романсы Мусоргского, «Жизнь за царя» п/у *Маркевича*, «Борис Годунов» (Х. дважды записался во всех трех упомянутых ролях — п/у Исая Добровейна [Dobrowen] и *Клюитанса*), «Дон Карлос» (несколько версий, в т. ч. знаменитая постановка Лукино Висконти в театре *Ковент-Гарден*, 1958, дирижер *Джулини*), «Фауст» Гуно п/у Клюитанса.

Христу́ (Χριστού, Christou), Яни (8.1.1926, Гелиополис, Египет, — 8.1.1970, близ Афин). Греческий композитор. Сын крупного предпринимателя, получил блестящее гуманитарное образование: в 1945—48 изучал философию в Кембриджском университете у Л. Витгенштейна и Б. Расселла, позднее в Цюрихе посещал лекции по глубинной психологии К. Г. Юнга. Во 2-й половине 1940-х брал уроки композиции в Лондоне у видного теоретика *додекафонии*, биографа *Берга* Ганса Ф. Редлиха (Redlich, 1903—1968), совершенствовался в Италии, в т. ч. под руководством известного мастера киномузыки Анджело Франческо Лаваньино (Lavagnino, 1909—1987). До переезда в Грецию (1960) сочинял в свободно-атональном стиле под влиянием *Стравинского, Малера* и Берга. Его главной работой этого периода считается 2-я симфония с литургическим хоровым финалом (1953—58). Свою более зрелую манеру сам Х. назвал «метасериализмом» (в терминах Х. это означало преодоление *серийной техники*). Ее самая заметная особенность — активная остинатная ритмика, пробуждающая,

согласно «юнгианским» представлениям Х., первичные человеческие эмоции, укорененные в коллективном бессознательном. Вершина этого периода — кантата «Языки пламени» (англ. Tongues of Fire) для солистов, хора и оркестра на новозаветные тексты (1964). Многие партитуры Х., написанные до середины 1960-х, утрачены. Последний период творчества Х. отмечен созданием музыки к постановкам античных трагедий и комедий в греческих и лондонских театрах; его масштабно задуманный мультимедийный сценический ритуал «Орестея» остался неоконченным. В последние годы Х. написал или набросал также свыше 100 коротких сценариев под общим названием Anaparastasis (греч. «воспроизведение»). Каждый из них — вновь по Юнгу — воспроизводит ту или иную архетипическую ситуацию и рассчитан на то, чтобы стимулировать бессознательные («глубинно-психологические») реакции исполнителей. Характерный образец — «Стрихниновая леди» (The Strychnine Lady) для альтистки, 5 актеров, инструментальных ансамблей, магнитофонов, игрушек и красной ткани (1967); здесь в самой общей и неопределенной форме (как во сне — без явной логической связи между событиями) реконструируется архетип «растерзанного героя», известный по мифу о Дионисе-Загрее (и перешедший в миф об Орфее). «Архетипична» и оркестровая Enantiodromia («игра противоположностей») — опыт воплощения диалектики Гераклита сквозь призму учения Юнга (1965—68). Для записи музыкального компонента своих поздних опусов Х. использовал систему знаков собственного изобретения, оставляя многое на произвол исполнителей, а для разъяснения своих творческих принципов разработал особую, часто малопонятную или избыточно сложную терминологию. Бóльшую часть существующей музыки Х. считал подверженной соблазнам «красивости» и «изощренности» и, следовательно, порочной; такая музыка, по Х., не способна в полной мере проявить стихийную силу, преобразующую ординарное время—пространство в духовное. Памяти Х. и его жены, погибших в автомобильной аварии, посвящена пьеса *Шельси* Prānam I для сопрано, 12 инструменталистов и магнитофона.

«Хронохромия» (Chronochromie, «Цвета времени», от греч. χρόνος — «время» и χρῶμα — «цвет», «краска»). Произведение *Мессиана* для большого оркестра (1959—60), в 7 частях общей продолжительностью ок. 22—24 минут: 1. Introduction; 2. Strophe I; 3. Antistrophe I; 4. Strophe II; 5. Antistrophe II; 6. Épode; 7. Coda. Заглавия частей указывают на структурную связь «Х.» с античной хоровой одой, складывающейся из строф, антистроф и «резюме» — эпода. В «Х.» части 1, 2 и 3 («Пролог», «Строфа-1» и «Антистрофа-1») по тематическому содержанию, объему, тембровой атмосфере сходны, соответственно, с частями 7, 4 и 5 («Кодой», «Строфой-2» и «Антистрофой-2»), а часть 6 («Эпод») не похожа ни на одну из остальных частей. Ритмическая (временна́я) структура «Х.» основана на ряде особым образом «перетасованных» тридцати двух длительностей от 𝅘𝅥𝅯 (1/32) до 𝅝 (1/1=32/32) со всеми промежуточными ступенями (т. е. 2/32, 3/32, 4/32 и т. д.). Длительности внутри этого ряда подвергаются «симметричным перестановкам» (пермутациям) по специальному алгоритму, допускающему не 36 таких перестановок (очевидна аналогия с *ладами ограниченной транспозиции*). В частях 1—5 и 7 ритмическая канва организуется путем наложения друг на друга различных пермутаций в трех слоях фактуры. Музыкальное содержание «Х.» почерпнуто в пении птиц Франции, Мексики, Швеции и Японии и в звучании альпийских водопадов и ручьев. Мелодии (тембры и звуки), вписываясь в ритмическую канву, «артикулируются» ею, тем самым «окрашивая» его в те или иные цвета (подобно многим другим музыкантам, Мессиан был склонен к звуко-цветовой синэстезии). В «Эподе» «ряд ограниченной пермутации» не используется; эта часть, длительностью ок. 5 минут, инструментована для 18 солирующих струнных и имитирует, по выражению Мессиана, «беспорядочный гомон» множества одновременно поющих разных птиц. При первом исполнении «Х.» (16 октября 1960, *Донауэшингенский фестиваль современной музыки*, Оркестр Юго-западного радио [Баден-Баден], дирижер *Розбауд*) «Эпод» шокировал публику и вызвал скандал.

Хубер (Huber), Клаус (р. 30.11.1924, Берн). Швейцарский композитор. Учился в Цюрихской консерватории (в т. ч. композиции у Вилли Буркхарда (Burkhard, 1900—1955), совершенствовался в Западном Берлине под руководством *Блахера* (1955–56). Преподавал игру на скрипке в Цюрихской консерватории (1950—60), теорию музыки в Люцерне (1960—63), композицию в консерваториях Базеля (1964—73) и Фрайбурга (1973—). выступает с лекциями, ведет семинары и курсы мастерства во многих странах. Среди многочисленных учеников Х. — *Фернихоу*, *Рим*, *Саариахо*. Известность приобрело известность после премьеры миниатюрной камерной сольной кантаты «Обращение ангела к Марии» (1959, Рим), где неортодоксальная *серийная техника*, изысканно экономное письмо, напоминающее позднего *Стравинского*, служат воплощению возвышенной религиозной идеи. Репутация Х. как серьезного религиозного композитора укрепилась благодаря оратории «Теология св. Аврелия Августина» — первой в ряду монументальных духовных вокально-оркестровых фресок, составивших стержень его творчества (многие опусы меньшего масштаба — предварительные эскизы или будущие эпизоды таких фресок). Другая значительная работа Х. 1960-х — пятичастная оркестровая фреска Tenebrae («Потемки») по одноименному глубокомысленному, вдохновившему многих композиторов стихотворению Пауля Целана (Celan, 1920—1970). Христианский гуманизм, пацифизм, вера в преобразующую силу утопических идеалов одушевляют всю деятельность художника, последовательного в своей приверженности сложному и суровому, радикально диссонантному музыкальному языку, несовместимому с любого рода «красивостями». Декларируя преемственность своей техники от ренессансной полифонии, Х. вместе с тем широко пользуется самыми разнообразными приемами из арсенала *авангарда*, в т. ч. свободно трактуемой *додекафонией*, ограниченной (фактурной) *алеаторикой*, *микрополифонией*, приемом наложения пластов, движущихся в разных темпах, нетрадиционными способами ин-

нтального звукоизвлечения, *микрохроматическими* ервалами, в т. ч. равными 1/3 тона (с конца 1980-х перация по третьим частям тона становится устой-ым атрибутом его языка). Не избегает также *поли-листики*, эпизодически включая в ткань своей му-ки цитаты из Баха и Моцарта в качестве знаков выс-х, непреходящих ценностей (характерны эпитафии зким по духу коллегам: вокальная пьеса «Горчичное мя» памяти *Даллапикколы* и «Инкрустации» для фп. и нструментов памяти *Лютославского*). С начала 1980-х истеме стиля Х. утверждаются элементы, заимство-ные из латиноамериканской, арабской, дальнево-чных культур. Литературную основу для своих про-ведений Х. черпает в Библии, Коране, писаниях мис-ков и богословов, творчестве поэтов разных эпох, по-тических манифестах и памфлетах. Начиная с 1989 особое значение для него имеют проза, поэзия и биогра-ия Осипа Мандельштама; эта линия творчества Х. бщена в опере «Чернозем».

Муз. театр: «Йот, или Когда Господь вернется» (Jot, oder n kommt der Herr zurück), диалектическая опера, текст Марти и Д. Ричля по Ф. Океману (1973, Западный Берлин); рай, или Старик с горы» (Im Paradies, oder Der Alte vom rge), 5 схематических оперных актов, текст А. Жарри в нем. р. (1975, Базель); «Чернозем» (Schwarzerde), сценич. произв. эпизодах, либр. М. Шиндхельма и Х. по Мандельштаму, на нем. и арм. яз. (2001, там же).

Орк. муз.: «Инвенции и хорал» (Inventionen und Choral, 1957); nia instrumentalis (1957); «Терцовый этюд» (Terzen-Studie, финалу Скрипичного концерта Брамса, 1958); Cantio-Mo-Interventiones, стр. (1963); «„Камерная музыка" Дж. Джой-(James Joyce Chamber Music), арфа, влт., кам. орк. (1967); cbrae («Потемки», 1967); Tempora («Времена»), скр. и орк. 70); «Оборот» (Turnus, 1974); «...без границ и очертаний...» hne Grenze und Rand...), альт и кам. орк. (1977); «Протубе-нцы» (Protuberanzen), 3 пьесы, могут исполняться подряд одновременно (1986); «Антракт» (Zwischenspiel, 1986, во-с в вок. произв. Spes contra spem, 1989); Lamentationes de fine simi saeculi («Плач о конце двадцатого века»), с суфийским том ad lib. (1994).

Хор. муз.: Quem terra, 2 гол., хор и 6 инстр., сл. Венанция ртуната (1955); «Немецкий Te Deum» (Das Te Deum lauda-deutsch), 3 гол. и хор a cappella (1956); Псалом 131, a cappella 956); «Антифонная кантата» (Antiphonische Kantate), 2 хора и , сл. Пс. 136 (1956, 2/1957); Soliloquia Sancti Aurelii Augustini Монологи св. Аврелия Августина»), оратория для 5 певцов-листов, 2 хоров и оркестра, сл. бл. Августина (1959 - 64); Музыка к богослужению в честь Иоанна Крестителя» (Musik einem Johannes-der-Täufer-Gottesdienst), хор, орг., орк. ad (1965); «Маленькая немецкая месса» (Kleine deutsche Messe), , орг., инстр. ad lib. (1969); «...внутри заполненной фигу-.» (...inwendig voller figur...), чтец, хор, орк., магн., сл. из кр. и А. Дюрера (1971); «Иов, гл. 19» (Hiob XIX), хор и стр. (1971); «Видение» (Traumgesicht), муж. хор, сл. из Откр. 71); «Умален—порабощен—покинут—презрен...» (Ernie-—geknechtet—verlassen—verachtet...), оратория для солис-, 2 хоров, нескольких оркестровых групп и магн., сл. Карденаля, Ф. Кноблоха, К. М. де Хесус, Дж. Джексона и из (1975—82); «Канон на начало года» (Kanon zum Jahres-nn), a cappella (1977); Beati pauperes II («Блаженны ни-е-2»), 7 гол. и орк., сл. Карденаля и из Нагорной проповеди, исполняется одновременно с произв. Лассо (1979); «Солнце праведности» (Sonne der Gerechtigkeit), чтецы, бар., 2 хора, орг., медн. дух. и уд., текст из Иер. (1979); Ñudo que ansí juntáis («Узел, который ты так связываешь»), кам. хор a cappella, сл. св. Терезы Авильской и П. Неруды (1984); Cantiones de Circulo Gyrante («Песни вращающегося круга»), чтец, сопр., к.-а., бар., кб., хор, 10 инстр., уд. (3 исполн.), сл. Г. Бёлля и св. Хильдегарды Бингенской (1985); «Вспаханное время» (Die umgepflügte Zeit), чтец, м.-сопр., тен., хор, виоль д'амур, орк., сл. Мандельштама (1990); «Маленький реквием для Генриха Бёлля» (Kleines Requiem für Heinrich Böll), бар. и хор, сл. св. Хильдегарды Бингенской (1991); Quia clamavi ad te: miserere («Ибо воззвал я к Тебе: помилуй»), 6 гол., сл. из Иер. и Х. (1993); «Молитва на молитву» (A Prayer on a Prayer), жен. хор и инстр. анс. (1996); «Поворот — быть в свете» (Umkehr — im Licht sein), диптих, м.-сопр., хор, мал. орк., сл. Мандельштама, М. Фриша, Э. Канетти и М. Бубера (1997); «Быть на миру — быть в свете / Свет — Невозможно дышать» (Auf der Welt sein — Im Licht sein / Svjet — Man kann nicht atmen), хор, 6 гол., литавры, уд. (3 исполн.), сл. Фриша и Мандельштама (2000); «Да, я лежу в земле» (Ja, ich liege in der Erde), 6 гол. и хор, сл. Мандельштама (2001).

Др. вок. муз.: «Вечерняя кантата» (Abendkantate), бас и 5 инстр. (1952); «Маленькая кантата на крестины Кристофа» (Kleine Taufkantate für Christoph), сопр., фл., альт, сл. из Библии (1952); «Вечер — моя книга» (Der Abend ist mein Buch), к.-а. и фп., сл. Р. М. Рильке (1955); «Песенка» (Das kleine Lied), дважды по 7 дуэтов для к.-а. и альта, сл. Р. фон Шпарр (1955); 6 маленьких вокализов, к.-а., скр., влч. (1955); 3 песни для баса с фп., со средневерхненемецкого (1956); «Проповедь Мехтильды» (Oratio Mechtildis), к.-а. и кам. орк., сл. св. Мехтильды Магдебургской (1957); «Обращение ангела к душе» (Des Engels Anredung an die Seele), кам. кантата, тен. и 4 инстр., сл. И. Г. Альбини (1957); «На спокойную ночь» (Auf die ruhige Nacht-Zeit), сопр. и 3 инстр., сл. К. Р. фон Грайфенберг (1958); «Аскеза» (Askese), чтец, фл. и магн., сл. Г. Грасса (1966); «Эпитафия» (Grabschrift), бар. и 7 инстр., сл. Н. Закс (1967); «Псалом Христов» (Psalm of Christ), бар. и 8 инстр., текст Пс. 22 (1967); «Человек» (Der Mensch), бас и фп., сл. Ф. Гёльдерлина (1968); «...расправленный...» (...ausgespannt...), бар., чтец, орг., 5 инстр. групп, магн., сл. из Библии и др. (1972); «Горчичное семя» (Senfkorn), дискант и 5 инстр., сл. Э. Карденаля и из Библии, памяти Даллапикколы (1975, включено в ораторию «Умален—порабощен—покинут—презрен...»); «Дыхание безвременья-4» (Ein Hauch von Unzeit IV), сопр. и акрд. ad lib., сл. Г. В. Ф. Гегеля и М. Бензе (1976); «Фрагменты из „Весны"» (Fragmente aus Frühling), м.-сопр., альт и фп., сл. Б. Шульца, памяти Шульца и *Шимановского* (1987); Spes contra spem («Надежда против надежды»), контрпарадигма против «Заката богов», 5 чтецов, 5 гол., орк., магн., сл. Р. Люксембург, Э. Канетти, Г. Гервега, *Брехта*, Вагнера и др. (1989); La terre des hommes («Земля людей»), м.-сопр., к.-тен., чтец, 17 инстр., сл. С. Вейль и Мандельштама (1989); «Жалоба — Вспаханное время-2» (Plainte — Die umgepflügte Zeit II), м.-сопр., тен., виоль д'амур, 13 инстр., сл. Мандельштама (1990); Agnus Dei cum recordatione («Agnus Dei с воспоминанием») в честь Окегема, 5 муж. гол., лютня и 2 виолы, текст Agnus Dei и сл. Й. Ноивирта (1990); «...Покойся с миром...» (...Ruhe sanft...), гол. (магн.) и 4 влч., памяти *Кейджа* (1992); «Земля вращается на рогах быка» (Die Erde bewegt sich auf den Hörnern eines Ochsen), суфийский певец, 3 арабских инструменталиста, скр., гит., магн., сл. М. Дулатабади и из Корана (1993); Lamentationes sacrae et pro-

fanae ad responsoria Iesualdi («Духовные и светские ламентации на респонсории Джезуальдо»), 6 гол., теорбо или гит., бассетгорн или бас-клар., сл. из Библии, Х., Карденаля и Дулатабади (1993, 2/1997); Metanoia, 2 дет. гол., трбн., орг., уд. (1995); «Мой цветок, цветок моей души» (Flor mía, flor de mi alma), 2 группы стр., 2 ударника и 2 дет. гол. ad lib., и «Песня» (Canción), м.-сопр., гит. и стр. квинтет, сл. П. Неруды (2000, могут исполняться вместе и по отдельности); «Душа должна сойти с мула...» (Die Seele muss vom Reittier steigen...), влч., бар., к.-тен. и 2 орк. группы, сл. М. Дарвиша (2002); ...à l'âme de marcher sur ses pieds de soie... («...к душе идти на своих шелковых ногах...»), ред. предыд. произв., влч., бар., к.-тен. и 9 инстр., сл. его же (2004, есть тж. ред. с 3 инстр.); «Голос из Герники...» (A Voice from Guernica...), бар. и мандола, сл. А. Дорфмана (2004); Miserere hominibus, 7 гол. и 7 инстр. (2006); Quod est pax? — Vers la raison du coeur («Почему мир? — К разуму сердца»), 5 гол., араб. уд. и орк., сл. О. Паса и Ж. Деррида (2007).

Др. инстр. муз.: «Церковная соната» (Sonata da chiesa), скр. и орг. (1953); Чакона, орг. (1954); Партита, влч. и клав. (1954); Concerto per la camerata, 2 фл., гоб., скр., влч., клав. (1955); «Памяти Вилли Буркхарда» (In memoriam Willy Burkhard), орг. (1955); 2 пьесы, 7 медн. дух. (1958); 3 пьесы в 2 частях, дух. квинтет (1959); «Ночи умопостигаемого света» (Noctes intelligibilis lucis), гоб. и клав. (1961); Moteti-Cantiones, стр. квартет (1963); 6 миниатюр, клар., скр., влч. (1963); «Качча» (La chace), клав. (1963); In te Domine speravi («На Тебя, Бога, уповаю»), орг. (1964); Cantus cancricans («Ракоходная песнь»), орг. (1965); Alvcare vernat («Строить улей – звать весну»), фл. и 12 стр. (1965); «Спросить флейтиста» (To ask the Flutist), фл. (1966); Sabeth, альт. фл., англ. рожок, арфа (1967); Ascensus («Подъем»), фл., влч. и фп. (1969); «Три маленьких размышления» (Drei kleine Meditationen), стр. трио и арфа (1969); «Дыхание безвременья-1» (Ein Hauch von Unzeit I), фл. соло или с др. инстр. (1972); «Дыхание безвременья-2» (Ein Hauch von Unzeit II), 2–7 исполн. (1972); «Дыхание безвременья-5» (Ein Hauch von Unzeit V), гит. (1972); «Дыхание безвременья-6» (Ein Hauch von Unzeit VI), акрд. (1972); «Дыхание безвременья-7» (Ein Hauch von Unzeit VII), кб. (1972); «Дыхание безвременья-8» (Ein Hauch von Unzeit VIII), влч. (1972); «Листья тени» (Schattenblätter), бас-клар. и фп. (1975, есть тж. ред. для тех же инстр. и влч.); «Без листьев» (Blätterlos), фп. (1975); Transpositio ad infinitum «Транспозиция до бесконечности»), влч. (1976); «Золотые птички» (Oiseaux d'argent), 1–3 фл. (1977); «Вспомни о Г...» (Erinnere dich an G...), кб. и 18 инстр. (1977); «Лазарь-1–2» (Lazarus I–II), влч. и фп. (1978); Beati pauperes I («Блаженны нищие-1»), фл., альт. фп., уд. (1979); «Пою землю, которая скоро родится» (Ich singe ein Land, das bald geboren wird), 17 инстр. и магн. (1979); «Посмотрите на землю, напоенную кровью» (Seht den Boden, blutgetränkt), 14 инстр. (1983); «...от времени до времени...» (...von Zeit zu Zeit...), стр. квартет (1985); «Маленькая пьеса» (Petite pièce), 3 бассетгорна (1986); «Ярмо поэта» (Des Dichters Pflug), стр. трио, памяти Мандельштама (1989); «Agnus Dei во вспаханном времени» (Agnus Dei in umgepflügter Zeit), 8 инстр. (1991); «Жалоба — Вспаханное время-1» (Plainte — Die umgepflügte Zeit I), виоль д'амур и 13 инстр., памяти Мандельштама (1990); «...Жалоба...» (...Plainte...), виоль д'амур (1990); «Жалоба — Лучше бы мое сердце разбилось...» (Plainte — Lieber spaltet mein Herz...), виоль д'амур, гит., уд., памяти Мандельштама (1992); Luminescenza, манд., гит., арфа (1992); «Грубые кончики кисточек-1» (Rauhe Pinselspitze I), корейские цитра и дух. инстр. бук (1992); «Грубые кончики кисточек-2» (Rauhe Pinselspitze II), влч. (1992); «Грубые кончики кисточек-3» (Rauhe Pinselspitze III), влч. (1992); «Зимние семена» (Winter Seeds), акрд. (1993); «Инкрустации» (Intarsi), кам. концерт для фп. и 17 инстр. памяти Лютославского (1994); Metanoia I, орг. (1995); «Черная жалоба» (Black Plaint), сё (япон. губной орг.) и уд. (1996); «Се человеки» (Ecce homines), стр. квинтет (1998); «Век нашей тени» (Le siècle notre ombre), альт. фл., виоль д'амур, арфа (1998); «Тень нашего века» (L'ombre de notre âge), те же инстр., англ. рожок, скр. и влч. (1999); Beati pauperes III («Блаженны нищие-3»), фп., гит., уд. (4 исполн.) (2000); «Жалоба — Вспаханное время-3» (Plainte — Die umgepflügte Zeit III), фл. и 13 инстр. (2

Лит. работы: Écrits («Сочинения») (Genève, 1); Umgepflügte Zeit: Schriften und Gespräche («Вспаханное время: сочинения и речи») (Köln, 1999).

Лит.: M. Nyffeler, T. Meyer, Hrsg. Klaus Huber (Bern, 1

Хуберман — см. *Губерман*.

«Художник Ма́тис» (Mathis der Maler). Опера *Хиндемита* в 7 картинах на собственное либретто. Герой оперы — немецкий художник Матис (или Матиас) Грюневальд (ок. 1470–1528), создатель алтаря церкви св. Антония в Изенгейме, Эльзас. Действие «Х. М.» разворачивается на фоне событий Реформации и Крестьянской войны в 1525 годов: Грюневальд, любимый живописец архиепископа Майнцского, сочувствует восставшим крестьянам и решается принять участие в войне на их стороне. Но его отвращает стихия крестьянского бунта. Художник, завязшийся в водовороте событий, отождествляет себя с одним из своих героев — искушаемым со всех сторон святым Антонием — и приходит к пониманию того, что, оставив живопись, он изменил своему подлинному предназначению. Он прощается со всем, что ему дорого, и покидает свою мастерскую, чтобы умереть в одиночестве как «зверь в лесу». Опера создавалась в 1933–35. Ее основная идея — ответственность художника перед Богом и даром — обладала для Хиндемита особой актуальностью, которая значительно возросла после прихода к власти нацистов. Еще до окончания оперы Хиндемит по ее мотивам составил на материале готовой музыки симфонию в трех частях, названия которых идентичны названиям трех створок Изенгеймского алтаря: «Концерт ангелов» (Engelkonzert), «Положение во гроб» (Grablegung), «Искушение св. Антония» (Versuchung des heiligen Antonius). После первого исполнения симфонии (12 марта 1934, Берлин, *Берлинский ФО*, дирижер Фуртвенглер) нацистская пресса подвергла ее жестокой критике. Фуртвенглер выступил в ведущей берлинской газете со статьей в защиту композитора (опубликована 25 ноября), чем вызвал гнев Геббельса; после этого постановка «Х. М.» в Германии стала невозможна. В конечном счете опера была поставлена в Цюрихе (премьера — 28 июня 1938, дирижер Роберт Денцлер [Denzler]). Продолжительность звучания оперы — 3 часа, продолжительность симфонии — ок. 30 минут, из которых ок. 15 приходится на третью часть.

Хэмпсон (Хампсон, Hampson), (Уолтер) Т (р. 28.6.1955, Элкхарт, Индиана). Американский (баритон). Учился в Спокейне и Лос-Анджелесе. В

ботировал в Дюссельдорфе. С середины 1980-х выступает на ведущих сценах мира. Его гибкий голос достаточно мягкого тембра, богатый оттенками в piano и способный на внушительный, сильный тон в драматических кульминациях, превосходно звучит в таких разнообразных партиях, как Граф, Дон Жуан, Дон Альфонсо (Х. записался в них п/у *Арнонкура*), Гульельмо, Фигаро («Севильский цирюльник»), Поза, Гунтер, Онегин, Марсель, король Рогер в одноименной опере *Шимановского*. В Lieder Бетховена, Шуберта, Шумана и других романтиков Х. демонстрирует безупречную дикцию и утонченную музыкальность. Еще одна излюбленная репертуарная сфера Х. — романсы и песни композиторов США (*Айвза, Гриффса* и др.).

Ц

«Царь Давид» (Le roi David). Драматический псалом *Онеггера* в 3 частях (27 номеров) для чтеца, сопрано, контральто, тенора, хора и инструментального ансамбля на либретто Рене Моракса (Morax), излагающее историю жизни библейского царя Давида. Продолжительность — ок. 65 минут. Произведение сочинялось в 1921 для народного (любительского) театра, дававшего праздничные представления в большом амбаре близ Мезьера, кантон Во, Швейцария. По условиям заказа Онеггер мог рассчитывать на большой любительский хор и инструментальный ансамбль из 17 человек (7 деревянных духовых, 4 медных духовых, фисгармония, фп., челеста, литавры, батарея ударных и контрабас). Будучи ограничен сроками (2 месяца), композитор отошел от первоначального намерения создать развернутое сложное полотно в традициях баховских «Страстей» и избрал более экономный метод чередования стилистически разнородных лаконичных номеров: диапазон стилей, так или иначе адаптированных в «Ц. Д.», простирается от григорианского хорала до французской лирической драмы (Массне, Форе) и «варваризмов» в духе *«Весны священной»* Стравинского. Премьера – 13 июня 1921, дирижер Пауль Бёппле (Boepple), декорации и костюмы — Жан Моракс (брат либреттиста). Год спустя Онеггер переработал «Ц. Д.» в ораторию с большим оркестром. Ныне «Ц. Д.» обычно исполняется в виде оратории, но с малым инструментальным ансамблем исходного состава.

«Царь Эдип» (Oedipus Rex). Опера-оратория *Стравинского* в 2 актах на либретто *Кокто* по одноименной трагедии Софокла, перевод на латынь Жана Даньелу (Daniélou, 1905—1974; впоследствии известный историк церкви и богослов, кардинал). Создавалась с января 1926 по март 1927. Весь комплекс художественных приемов в «Ц. Э.» направлен на подчеркивание ритуального и монументального аспектов. Согласно авторскому замыслу, произведение должно исполняться в театральных декорациях и костюмах, но солисты и хор должны стоять на месте; отсюда смешанное жанровое обозначение «опера-оратория». В либретто Кокто сохранена т самая общая канва (по слову Стравинского — «ге рия») классической трагедии о фиванском царе, вн но осознавшем, что он — отцеубийца и кровосмес В качестве «наиболее точного и твердого» языка дл площения возвышенной мифологической темы и на латынь, причем не в итальянизированном це ном, а в античном «цицероновом» варианте, фоне ски более близком греческому. Перед началом оп оратории и в перерывах между сценами чтец переск вает содержание на языке, понятном аудитории. С тура «Ц. Э.», по образцу барочной оратории и опер рия, — номерная, с ариями, ариозо, хорами и с развернутым ансамблем — кульминационным ду Эдипа и Иокасты во 2-м акте. Хор (мужской), по пр лам античной трагедии, представляет «глас нар комментирует действие. Продолжительность ка акта — ок. 25 минут. Первое концертное исполнен стоялось п/у автора 30 мая 1927 на сцене парижс Театра Сары Бернар в рамках очередного сезона тр *Дягилева*, в один вечер с представлением балета *птица»*: заглавную роль исполнил польский тенор фан Белина-Скупевский (Belina-Skupiewski, 1885—1 партию чтеца — будущий знаменитый актер Пьер Б сёр (Brasseur, 1905—1972). Сценическая премь 23 февраля 1928, *Венская гос. опера*, дирижер сценография выдающегося театрального худож Альфреда Роллера (Roller, 1864—1935).

Лит.: S. Walsh. Stravinsky: Oedipus rex (Cambridge, 199

Цахер (Zacher), Герд (р. 6.7.1929, Меппен). Нем органист и композитор. Учился в Детмольде и Гамб в 1952—53 посещал летние курсы *Мессиана, Бу Штокхаузена* в *Дармштадте*. Служил кантором и нистом немецкой церкви в Сантьяго, Чили (1954—5 гамбургской Лютеркирхе (1957—70), затем до 199 главлял Институт протестантской церковной муз Эссене. Расширил спектр возможных на органе вых эффектов (вплоть до *микрохроматических ин*

...ве) и тем самым привлек к этому инструменту внима... представителей *авангарда*. Для Ц. писали *Лигети* «сонористическая» композиция Volumina [«Объемы»], ...962), *Кагель*, *Юн*, *Шнебель* и др., в т. ч. живущий в Гер... чилийский композитор Хуан Альенде-Блин (Al...de-Blin, p. 1928). Ц. известен также как интерпрета... Баха и Мессиана. Сочиняет преимущественно ор... ную и духовную хоровую музыку, в т. ч. с использо...нием *алеаторики* и *полистилистики*. Самая известная ...бота Ц. как композитора-интерпретатора — цикл ...различных истолкований 1-й фуги «Искусства фуги» ...ха; среди его оригинальных композиторских работ — ...анная пьеса Szmaty (польск. «Лохмотья», 1968, по...щена Юну), хоровая композиция «700000 дней спус...(700000 Tage später) на текст рассказа о Страстях Гос...них из Лк. (1968) и рождественское хоровое действо ...ыне вам» (Euch ist heute), также на текст из Лк. (1973). Ц. — автор многочисленных текстов по истории орган...го искусства, проблемам исполнения старой и новой ...анной музыки и т. п.

...млинский (Zemlinsky), Александр (фон) (14.10.1871, ...на, — 15.3.1942, Ларчмонт, шт. Нью-Йорк). Австрий... композитор и дирижер. В отрочестве пел в хоре и ...жил органистом одной из венских синагог. В 1886— ...учился в Венской консерватории, в т. ч. с 1890 компо...нии у ведущего педагога Роберта Фукса (Fuchs, 1847— ...27), чей близкий друг Брамс благосклонно отнесся к ...ним композициям Ц. и способствовал их публика...и; позднее Ц. посвятил памяти Брамса кантату «По...роны весны». В 1895 Ц. подружился с *Шёнбергом* — в ...ремя виолончелистом основанного Ц. любительско...ркестра — и существенно повлиял на его творческое ...становление (впоследствии Шёнберг женился на сестре ...). Сблизился также с *Малером*, который высоко оце... талант Ц. и поставил его оперу «Это было однаж...» (по одноименной сказочной комедии датского пи...еля Хольгера Дракмана) в Придворной опере. В соз...ных несколько позднее объемистой трехчастной сим...ической поэме-фантазии «Русалочка» и опере-прит... «Гёрге-мечтатель» отразились драматические пере...вания Ц., связанные с его любовью к Альме Шинд..., его частной ученице, которая поначалу отвечала Ц. ...мностью, но затем отвергла его ради Малера. Сим...ическое значение имела для Ц. сказка Оскара Уайл... «День рождения инфанты» (об уроде, осмеянном ...савицей); впоследствии она стала литературной ос...ой его оперы «Карлик».

С 1900 Ц. работал театральным дирижером в Вене, ...днее занимал должности музыкального руководите...пражского Немецкого театра (1911—27) и дирижера ...инской *Кроль-оперы* под руководством *Клемперера* ...27—31). В репертуаре Ц. заметное место занимали ...ры Моцарта, Вагнера и *Штрауса*, произведения его ...ира Малера и его друга *Берга*, *Стравинского* (кото...й чрезвычайно высоко ценил искусство Ц.-дириже... *Хиндемита*, современных чешских композиторов. ...1924 в Праге Ц. осуществил запоздалую премьеру мо...ремы Шёнберга «*Ожидание*». В 1933 он вернулся в ...ну, а в 1938 эмигрировал в США, где вскоре серьезно ...олел и практически перестал сочинять. В разные го...ды преподавал оркестровку, композицию и другие дис...циплины (самым известным из его воспитанников, по...мимо Шёнберга, был *Корнгольд*).

Ц. формировался в той же среде, что и Шёнберг. По...добно своему младшему коллеге, он испытал влияние Вагнера и Брамса, позднее Малера и Штрауса, но, в от...личие от Шёнберга, не приблизился к тому порогу, за ко...торым богатая хроматизмами позднеромантическая гар...мония переходит в *атональность*. Уже в ранних партиту...рах — «Похоронах весны», Симфонии B-dur, сценах из неоконченного балета «Триумф времени» — Ц. демонст...рирует твердое и умелое перо, уверенное чувство фор...мы и достаточно индивидуальный стиль, который от...нюдь не сводится к подражанию авторитетным обра...цам. Самые богатые по музыкальному материалу, мело...дически выразительные и эмоционально насыщенные опусы Ц. — шесть песен на слова Метерлинка, 2-й струн...ный квартет, две одноактные оперы по О. Уайлду и «*Ли...рическая симфония*» относятся ко времени его работы в Праге и представляют ту же характерную венскую, не...сколько экзальтированную разновидность позднего ро...мантизма, что и раннее (до середины 1900-х) творчество ведущих мастеров *Новой венской школы*. Последняя круп...ная работа пражского периода, 3-й струнный квартет (памяти сестры, Матильды Шёнберг), считается пере...ломной для Ц. и отличается нервно-импульсивным то...ном и обилием гротескно изломанных линий. После квартета Ц. несколько лет не сочинял. В своих позднейших произведениях — вокальном цикле «Симфониче...ские песни» на тексты политически ангажированных аф...роамериканских поэтов, опере «Меловой круг», Симфо...ниетте, 4-м струнном квартете, — Ц. сближается с более молодыми Хиндемитом, *Вайлем* и *Крженеком*, тяготев...шими к диатонике, *неоклассицизму*, интонациям быто...вой и развлекательной музыки. Свое самое масштабное произведение, оперу «Царь Кандавл» по одноименной пьесе французского писателя Андре Жида о мифическом лидийском царе, ставшем жертвой собственного неуем...ного эротического воображения, Ц. почти полностью написал в клавире до эмиграции в США; здесь Ц. возвра...щается к своей прежней экспансивно-романтической манере. В 1990-х оркестровку оперы завершил биограф Ц. Энтони Бомон [Beaumont]). Последний замысел Ц., опера «Цирцея» (Circe), остался неосуществленным.

Оперы: «Зарема» (Sarema), в 2 актах, либр. Адольфа фон Ц.[?] (отца композитора) и Шёнберга[?] (1895, пост. 1897, Мюнхен); «Это было однажды...» (Es war einmal...), в 3 актах с прологом, либр. М. Зингера по Х. Дракману (1900, Вена); «Гёрге-мечтатель» (Der Traumgörge), в 2 актах с эпилогом, либр. Л. Фельда (1906, пост. 1980, Нюрнберг); «По одежке встречают» (Kleider machen Leute), в 3 актах с прологом, либр. его же по Г. Келлеру (1910, Вена, 2/1922, Прага); «Флорентийская трагедия» (Eine florentinische Tragödie), одноакт. соч. 16, текст О. Уайлда в нем. пер. (1917, Штутгарт); «Карлик» (Der Zwerg), одноакт. соч. 17, либр. Г. К. Кларена по Уайлду (1922, Кёльн); «Меловой круг» (Der Kreidekreis), в 3 актах, по Клабунду (1933, Цюрих); «Царь Кандавл» (Der König Kandaules), в 3 актах, текст А. Жида в нем. пер. (1935—38, неоконч., пост. в орк. ред. Бомона, 1996, Гамбург).

Др. произв. для театра: «Триумф времени» (Der Triumph der Zeit), балет в 3 актах, либр. *Гофмансталя*, неоконч. (1901); Све-

товой луч» (Ein Lichtstrahl), мимодрама с фп., либр. О. Геллера (1901); «Цимбелин» (Cymbeline), муз. к пьесе Шекспира (1915).

Хор. муз.: «Любовная песня» (Minnelied), муж. хор, 2 фл., 2 влт., арфа, сл. Гейне (ок. 1895); «Весенние упования» (Frühlingsglaube), хор и стр., сл. Л. Уланда (1896); «Тайна» (Geheimnis), хор и стр. (1896); «Свадебная песнь» (Hochzeitsgesang), тен., хор и орган, евр. литургич. текст (1896); «Похороны весны» (Frühlingsbegräbnis), сопр., бар., хор и орк., сл. П. Хайзе (1896, 2/1903[?]); Псалом 83, 4 гол., хор и орк. (1900); Псалом 23 соч. 14, хор и орк. (1910); «Аврикула» (Aurikelchen), жен. хор, сл. Р. Демеля (ок. 1920); Псалом 13 соч. 24, хор и орк. (1935).

Для гол. с фп.: 17 ранних песен (1889—95); др. отд. песни (всего ок. 20, 1895—1935); 2 тетради песен (Lieder) соч. 2, сл. разных авт. (1895—96); 2 тетради песен (Gesänge) соч. 5, сл. разных авт. (1896—97); «Вальсы-песни» (Walzer-Gesänge) соч. 6, по тосканским нар. песням, сл. Ф. Грегоровиуса (1898); песни соч. 7, сл. разных авт. (1898—99); песни соч. 8, сл. Й. П. Якобсена и Д. фон Лилиенкрона (1899); песни соч. 10, сл. разных авт. (1900—01); 5 песен, сл. Р. Демеля (1907); 6 песен соч. 13, сл. М. Метерлинка (1910—13, ред. с орк. 1913, 1922); 6 песен соч. 22, сл. разных авт. (1934); 12 песен соч. 27, сл. разных авт. (1937); 3 песни, сл. И. Штайн-Фирпер (1939).

Для гол. с др. инстр. или с орк.: «Лесной разговор» (Waldgespräch), сопр., 2 влт., арфа и стр., сл. Й. фон Эйхендорфа (1896); «Ландыши цветут повсюду» (Maiblumen blühten überall), сопр. и стр. секстет, сл. Р. Демеля (ок. 1903); 6 песен соч. 13, сл. М. Метерлинка, ред. с орк. (1913, 1922); «Лирическая симфония» (Lyrische Symphonie) соч. 18, сопр., бар. и орк., сл. Р. Тагора (1923); «Симфонические песни» (Symphonische Gesänge) соч. 20, вок. цикл для м.-сопр. или бар. с орк., сл. афроамер. поэтов в нем. пер. (1929).

Др. произв. для орк.: симфонии e (ок. 1891, неоконч.) и d (1893); «Увертюра к комедии» (Lustspielouvertüre, 1895); Сюита (ок. 1895); Симфония B (1897); «Русалочка» (Die Seejungfrau), симф. поэма-фантазия по Х. К. Андерсену (1903); «Танцевальная поэма» (Ein Tanzpoem), на осн. музыки балета «Триумф времени» (1901—04); Симфониетта соч. 23 (1934).

Для фп.: ранние сонаты (2) и пьесы (1887—96); «Фантазии по стихам Р. Демеля» (Fantasien über Gedichte von Richard Dehmel) соч. 9 (1898); Менуэт (1901); 3 пьесы, в 4 руки (1903) и др.

Кам.-инстр. муз.: ранние произв. (1889—95); Трио соч. 3 d, клар. или скр., влч. и фп. (1896); 1-й стр. квартет соч. 4 A (1896); 2-й стр. квартет соч. 15 (1913—15); 3-й стр. квартет соч. 19 (1924); 2 пьесы для стр. квартета (1927); 4-й стр. квартет (Сюита) соч. 25 (1936); «Охотничья пьеса» (Hunting Piece), 2 влт. и фп. (1939); Юмореска, дух. квинтет (1939); мелкие пьесы.

Лит.: H. Weber. Alexander Zemlinsky (Wien, 1977); R. Stephan. Alexander Zemlinsky: ein unbekannter Meister der Wiener Schule (Kiel, 1978); A. Beaumont. Zemlinsky (London, 2000).

Цендер (Zender), Ганс (р. 22.11.1936, Висбаден). Немецкий дирижер и композитор. Учился в ВМШ Франкфурта-на-Майне и Фрайбурга, в т. ч. композиции у *Фортнера;* творческое становление Ц. проходило под сильным влиянием Б. А. *Циммермана*. Работал дирижером Фрайбургских городских театров (1959—63), главным дирижером Боннской оперы (1964—68), генералмузикдиректором г. Киль (1969—72), возглавлял СО Саарбрюккенского радио (1971—84), *Гамбургскую гос. оперу* (1984—87), Камерный оркестр Нидерландского радио (1987—90), был главным приглашенным дирижером брюссельского оперного театра Ла Монне (1987—90). С 19[illegible] соруководитель СО Юго-Западного радио в Баден-Бадене и Фрайбурге. Сотрудничает с коллективами *Ансамбль Модерн, Ансамбль Энтерконтампорен, Клангфорум Вин* и др. Репертуар Ц. универсален, но своей известностью Ц.-дирижер обязан прежде всего интерпретациям новой музыки. Он первым исполнил ряд произведений своих учителей Фортнера и Циммермана, а также *Хенмана, Ноно, Рима, Фелдмана, Хёллера, Холлигера, Либера, Шельси, Юна* и др. Значительнейшая работа Ц.-композитора — цикл партитур для хора и/или солирующих голосов и оркестра или инструментов под общим названием Canto («Песнь»). Между 1965 и 1996 Ц. создал восемь «песней» на слова, заимствованные из литературы разных эпох и цивилизаций, наделенные серьезным духовным и философским содержанием. Самое масштабное произведение в этом ряду — двухчасовая оратория «Песнь песней» (Shir Hashirim) для сопрано, хора, оркестра и *живой электроники* на немецкий текст одноименной ветхозаветной книги со вставками на древнееврейском языке (1995—96); четыре части оратории уподобляются четырем временам года. Ранние «песни», подобно другим опусам Ц. 1960-х, выдержаны в *серийной технике;* со временем Ц. отошел от нее, но сохранил верность сложному диссонантному гармоническому языку (у зрелого Ц. он обогащен *микрохроматическими интервалами*, вплоть до 1/12 тона), причудливым изломанным линиям, нерегулярным ритмам. С 19[illegible] заметное место в творчестве Ц. заняли японские и китайские мотивы: ему близки такие особенности восточной поэтики, как сжатость изложения, прихотливость письма, утонченность отделки (характерны цикл произведений с участием солирующей флейты Lo-Shu [6 партитур, 1977—89], Lo-Shu VII для большого инструментального ансамбля [1997], «Коан» [Koan] для орк. [1996] и начатая в 1997 серия оркестровых партитур [illegible]ligraphie). Особую линию в творчестве Ц. составляют «интерпретации» (по существу «рекомпозиции» в духе *Шнебеля*) классических произведений — прелюдии *Дебюсси* для малого оркестра (1991), «Зимнего пути» Шуберта для тенора с малым оркестром (1993) и др. Среди работ Ц. для музыкального театра — три оперы на собственные либретто: «Стивен Лествичник» (Stephen Climax) по мотивам «Улисса» Дж. Джойса и жития Симеона Столпника (пост. 1986, Франкфурт-на-Майне), «Дон Кихот Ламанчский» (Don Quijote de la Mancha), 31 приключение по Сервантесу (пост. 1993, Штутгарт) и «Вождь Джозеф» (Chief Joseph) на сюжет из жизни известного североамериканского индейского вождя XIX в. (пост. 2005, Берлин). В 1988—2000 Ц. преподавал композицию во Франкфуртской ВМШ.

Лит. работы: Happy New Ears («С новым слышаньем») ([illegible]burg, 1991); Die Sinne denken («Мыслить чувства»), сб. [illegible] 1975—2003 (Wiesbaden, 2004).

«Центральный парк в темноте (в старое доброе летнее время)» (Central Park in the Dark [in the Good Old Summertime]). Пьеса *Айвза* для большого камерного оркестра (2.1.1.1. — 0.1.1.0. — ударные [барабаны], 2 фп. — не менее 4.2.2.2.1), продолжительностью ок. 7—8 [illegible]

ок. 1906, окончательная редакция 1936). Струнные начинают ppp и до конца играют в неизменном темпе Adagio molto, воспроизводя одно и то же аккордовое последование объемом в 10 тактов — статичный «импрессионистский» образ летней ночи. Постепенно на этот фон накладываются остальные инструменты, изображая звуковую атмосферу большого города: пение и свист загулявших прохожих, выкрики продавцов газет, удаленный сигнал пожарной машины, доносящиеся из окон *рэгтаймы*, упражнения уличных музыкантов и т. п. По мере приближения к кульминации движение в партиях духовых, фп. и барабанов активизируется, затем внезапно прекращается; заключительный раздел пьесы возвращает к ее началу. Первое исполнение (вместе с *«Вопросом, оставшимся без ответа»*) — 11 мая 1946, Нью-Йорк, ансамбль студентов Джульярдской школы, дирижеры Эдгар Шенкман (Schenkman) и Теодор Блумфилд (Bloomfield). «Вопрос...» и «П. п. в т.» составляют цикл «Два размышления» (Two Contemplations), соответственно «о серьезном» (A Contemplation of a Serious Matter) и «о несерьезном» (A Contemplation of Nothing Serious).

Черха (Черха, Cerha), Фридрих (р. 17.2.1926, Вена). Австрийский композитор и дирижер. Учился в Венской академии музыки, в т. ч. композиции у Альфреда Уля (Uhl, 1909—1992), и в Венском университете, в 1956—59 посещал курсы новой музыки в *Дармштадте*. К тому времени уже снискал известность как активный поборник обновления венской культурной жизни, ее избавления от застарелых комплексов консерватизма и изоляционизма. В 1958 вместе со *Швертзиком* основал инструментальный ансамбль die reihe (нем. *«серия»*) для пропаганды классики XX в. (прежде всего творчества мастеров *Новой венской школы*) и *авангарда*, возглавлял его до 1983. В 1959—88 вел в Венской академии музыки/Венской ВМШ классы композиции, нотации и интерпретации новой музыки. В 1960 основал ансамбль старинной музыки Camerata Frescobaldiana. Дирижировал оркестрами разных стран, первым исполнил ряд произведений *Лигети*, *Шнитке* (2-й концерт для скрипки с оркестром, 1966), *Юна* и др. Ц.-композитор прошел через кратковременное увлечение *неоклассицизмом* (большинство его ранних «неоклассических» работ утеряно или недоступно), затем *серийной техникой* и методом «композиции звуковыми плоскостями» (Klangflächenkomposition) — темброво и фактурно однородными блоками, внутри которых происходят медленные смены событий (характерны циклы оркестровых пьес «Движения» и «Зеркала»). С начала 1960-х работает в более свободной манере, нередко сочетая в рамках одной партитуры достаточно разнородный музыкальный материал (показательна опера «Ваал» по экспрессионистской пьесе молодого *Брехта*), адаптируя венский городской фольклор (две «кайнтаты» и вокальный цикл «Типа шансон», предназначенные для *Грубера*), не избегая ассоциаций с неевропейской музыкой (изобилующий *микрохроматическими интервалами* 1-й струнный квартет «Макам» и др.). Ц. считается продолжателем австрийского *экспрессионизма*, важным стилистическим ориентиром для него служит *Берг*. Непосредственное отношение к Бергу имеет самая известная работа Ц. — завершение оперы *«Лулу»*.

Муз. театр: «Зеркала», 7 пьес (Spiegel I—VII), орк. и магн. (1960—61, пост. в виде сценич. зрелища 1972, Грац); «Сеть» (Netzwerk), сопр., бар., 5 чтецов, миманс и инстр. анс., сл. Ц. (1962—67, 2/1980, пост. 1981, Вена); «Ваал» (Baal), опера в 2 частях, либр. Ц. по Брехту (1974—80, пост. 1981, Зальцбург); «Крысолов» (Der Rattenfänger), опера в 2 частях, либр. Ц. по К. Цукмайеру (1984—86, пост. 1987, Грац); «Штайнфельдский исполин» (Der Riese vom Steinfeld), опера в 14 карт., либр. П. Туррини (1999, пост. 2002, Вена).

Орк. муз.: Espressioni fondamentali (1957); «Фасции» (Fasce, 1959, 2/1974); «Пересечения» (Intersecazioni), скр., 4 гол. и орк. (1959, 2/1973); «Движения 1—3» (Movements I—III), кам. орк. (1959—60); «Зеркала 1—7» (Spiegel I—VII), с магн. (1960—61, см. также. Муз. театр); «Симфонии» (Sinfonien), лух. и литавры (1964); Langegger Nachtmusik I (1969); Langegger Nachtmusik II (1970); Симфония (1975); Концерт для скр. и влч. с кам. орк. (1976); Концерт для фл., фаг. и орк. (1982); «Монумент Карлу Прантлю» (Monumentum für Karl Prantl, 1988); Langegger Nachtmusik III, орк. и 2 инстр. анс. (1991); «Импульсы» (Impulse, 1993); Концерт для альта с кам. орк. (1993); Концертино для скр., акрд. и кам. орк. (1994); «Целый год там, в неизвестности» (Jahrlang ins Ungewisse hinab), кам. орк. (1996); Концерт для влч. с орк. (1989—97); «Фантастическая пьеса в манере К.» (Phantasiestück in C.s Manier), влч. и кам. орк. (1989—99); «Гимн» (Hymnus, 2000); Концерт для сопр.-сакс. с орк. (2004); «Моменты» (Momente, 2005); «Небесная колыбельная» (Berceuse céleste, 2006); Концерт для трбн. и стр. орк. (2007).

Др. вок. муз.: «Книга о любви» (Ein Buch von der Minne), гол. с фп., сл. из ср.-век. нем. поэзии (1946—64); «Экзерсисы» (Exercises), чтец, бар. и инстр. анс., сл. Ц. (1962—67, вошли в театр. произв. «Сеть», 2/1987); «Список» (Verzeichnis), кам. хор, текст списка ведьм, сожженных в 1629 (1969); «Песни Ваала» (Baal-Gesänge), бар. и орк., сл. Брехта (1981); «1-я кайнтата» (1. Keintate), шансонье и инстр. анс., сл. Э. Кайна (1982); «Реквием по Холленштайнеру» (Requiem für Hollensteiner), чтец, бар., хор и орк., сл. Т. Бернхарда (1983); «2-я кайнтата» (2. Keintate), шансонье и инстр. анс., сл. Кайна (1983—85); «Памяти Эрнста Кайна» (In memoriam Ernst Kein), тот же состав, сл. его же (1985); «Ночная песнь» (Nachtgesang), тен. и орк., сл. Ц. (1985); «Типа шансон» (Eine Art Chansons), шансонье, уд., фп. и кб., сл. разных авт. (1985—87); «Типа последняя шансон» (Eine letzte Art Chansons), тот же состав, сл. Ф. Ахлейтнера и Ц. (1989); «Реквием по Рикке» (Requiem für Rikke), тен. и орк., сл. К. Цукмайера из «Крысолова» (1984, 2/1989); «Все суета» (Nichtigkeit ist Alles), хор, сл. из Екк. (1995); «Четыре фрагмента из Гёльдерлина» (4 Hölderlin-Fragmente), хор (1996); «пока не поздно...» (bevor es zu spät ist...), тен. и орк., сл. Бернхарда (1988—97); «Триптих» (Triptychon), тен. и орк., включает «Ночную песнь», «Реквием по Рикке» и «пока не поздно...» (1984—97); «Осколки из Лихтенберга» (Lichtenberg-Splitter), бар. и инстр. анс. (1997); «Во имя любви» (Im Namen der Liebe), бар. и орк., сл. П. Туррини (1999); Реквием, солисты, хор и орк., литургич. текст и стихи Ц. (1994—2002); «Плетение жил» (Adergeflecht), бар. и орк., сл. Э. Брайзаха (2006).

Др. инстр. муз.: Дивертисмент «В честь Игоря *Стравинского*» (Divertimento 'Hommage à Igor Strawinsky'), 2 гоб., 2 клар., 2 фаг., 2 трубы и уд. (1954); «Хрупкие отношения» (Relazioni fragili), клав. и кам. анс. (1957); «Текучие строки» (Enjambements), фл., труба, трбн., уд., скр. и кб. (1959); «Каталог най-

денных предметов» (Catalogue des objets trouvés), инстр. анс. (1969); Curriculum, 13 дух. (1972—73); Фантазия на темы из «Сети» (Netzwerk-Fantasie), фп. (1988); 1-й стр. квартет «Макам» (Maqam, 1989); 2-й стр. квартет (1989—90); 3-й стр. квартет (1991—92); «Истоки» (Quellen), инстр. анс. (1992); «Восемь пьес по фрагментам из Гёльдерлина» (8 Sätze nach Hölderlin-Fragmenten), стр. секстет (1995); Квартет для 4 сакс. (1995); 4-й стр. квартет (2001); миниатюры для скр. и фп. и для фп. (в т. ч. детские).

Др. работы: завершение 3-го акта «Лулу» Берга (1962—79) и произв. *Шёнберга.*

Лит.: H. Landesmann, Hrsg. Projekt Friedrich Cerha (Salzburg, 1996); О. Лосева. Фридрих Церха // Современная музыка Австрии. Очерки и документы (М., 1998) (с приложением 2 текстов Ц.).

Цимбалист (Zimbalist), Ефрем (Александрович) (21.4.1889, Ростов-на-Дону, — 22.2.1985, Рино, Невада). Американский скрипач родом из России. В 1901—07 учился в Санкт-Петербургской консерватории у Леопольда Ауэра (1845—1930). В 1907 дебютировал в Берлине и Лондоне; в 1910 исполнил в Лейпциге Концерт Чайковского п/у *Никиша.* После своего американского дебюта (1911, Бостон) обосновался в США. Концертировал до 1949, эпизодически выступал и позднее (в 1952 впервые сыграл посвященный ему Концерт a-moll *Менотти*). С 1928 по 1968 преподавал в филадельфийском Кёртис-институте (с 1941 был его директором). Считается одним из главных представителей легендарной ауэровской школы наряду с *Эльманом, Хейфецем* и *Мильштейном;* по распространенному мнению, в этой группе Ц. был не самым блистательным виртуозом, но с точки зрения изысканности, благородства и внутренней содержательности исполнения он превосходил большинство своих коллег. Ц. пропагандировал малоизвестную старинную музыку, создал ряд скрипичных транскрипций и фантазий на темы опер и т. п., сочинил несколько крупных произведений, в т. ч. симфоническую поэму, оперу, 3 инструментальных концерта. Среди самых значительных работ Ц. в звукозаписи — Двойной концерт Баха с *Крейслером* (1915), 3-я соната Брамса с пианистом Гарри Кауфманом (Kaufman) (1930) и Концерт Брамса с *Бостонским СО* п/у *Кусевицкого* (1946).

Цимерман (Zimerman), Крыстиан (р. 5.12.1956, Забже). Польский пианист. Учился в консерватории г. Катовице у Анджея Ясиньского (Jasiński, р. 1936). Широкая известность пришла к Ц. в 1975, когда он стал победителем 9-го *конкурса* им. Шопена в Варшаве. В 1976 совершенствовался в Париже у *Рубинштейна.* Репутация Ц. как одного из самых перспективных молодых пианистов укрепилась благодаря его ранним выступлениям с такими дирижерами, как *Караян, Бернстайн, Джулини.* С начала 1980-х Ц. заметно снизил частоту своих концертов, он записывается реже многих других «звезд», планомерно расширяя свой репертуар и готовя каждую новую программу в высшей степени тщательно и ответственно. В своих интерпретациях Шопена тяготеет к подчеркиванию темповых и динамических контрастов, одновременно демонстрируя в высшей степени пластичное rubato и проникновенное cantabile. В честь 150-летия со дня смерти Шопена (1999) вместе со специ созданным Польским фестивальным оркестром с шил мировое турне, во время которого исполн концерты, дирижируя оркестром из-за рояля; эта та Ц., увековеченная на дисках, беспрецедентна по ческой значительности, симфоническому размаху, гообразию штрихов и оттенков, гибкости взаимо вия между солистом и оркестром. В Моцарте, Бет не, Шуберте, Листе, Брамсе, *Дебюсси, Рахманино веле* Ц. обычно более традиционен, но столь же м бен и содержателен. Ц. — активный пропагандист чества *Шимановского* и первый исполнитель посв ного ему превосходного Фортепианного концерта *тославского.* Среди его ансамблевых партнеров — Ва *Чунг, Кремер.* С 1996 — профессор Академии му г. Базеля.

Циммерман (Zimmermann), Бернд Алоис (20.3.1918, хайм, ныне Эрфтштадт, близ Кёльна, — 10.8.1970, кёнигсдорф, ныне Пульхайм, близ Кёльна). Не композитор. До войны изучал философию, герма ку и основы музыкального образования в Кёльне не. Во время армейской службы на территории ции познакомился с партитурами запрещенных в мании *Мийо* и *Стравинского;* это событие предо лило его творческую эволюцию. В 1942 смог верну учебе в Кёльне, где его педагогами по композиции видный церковный композитор Генрих Лемахер (H cher, 1891—1966) и любимый воспитанник *Бузо* липп Ярнах (Jarnach, 1892—1982). В 1948—50 посе *Дармштадте* курсы *Фортнера* и *Лейбовица.* В т первого послевоенного десятилетия написал ряд кладных партитур для театра, радио и кино и тогд противоречии с эстетическими постулатами дарм ского *авангарда,* стал работать на пересечении р родных стилистических идиом, сочетая *додекаф* элементами популярной музыки (характерен одно ный концерт для трубы с оркестром Nobody kno trouble I see, где в додекафонном контексте разр вается мелодия афроамериканского спиричуэла). Н беже 1950—60-х, пройдя через увлечение утонче серийным письмом в манере *Веберна* (примечат сольная кантата «Всему свое время») и идеей *сери ма,* разработал своеобразный (по терминологии с Ц. — «плюралистический») стиль, сочетающий с шенно различные — вплоть до *блюза* и *суинга* — м музыки и насыщенный намеками и цитатами, вн ными в сложную атональную ткань. Ц. трактовал ралистичность как способ утвердить единство нас щего, прошлого и будущего (для обоснования единства Ц. выдвинул идею «сферического време подчеркнуть универсализм экзистенциальных про с которыми сталкивается современный человек. С масштабные образцы этого стиля — опера «*Солда* «Реквием по молодому поэту» (имеется в виду обоб ный образ поэта-самоубийцы XX в.). В обоих про дениях эффект плюралистичности усиливается б даря применению *конкретной музыки* и электрон опере вдобавок функционирует система параллел визуальных планов, а в «Реквиеме...», имеющем по головок «лингвал» (от lingua, лат. «язык», и «ритуал

...нифония разнородных текстов, которые «антифонно» произносятся чтецами, воспроизводятся на магнитофоне и поются хорами и солистами на разных языках. Принципы плюралистической композиции реализованы также в ряде оркестровых и камерно-инструментальных опусов Ц. Некоторые из них построены как своего рода воображаемые балеты, где отдельные «действующие лица», часто представленные теми или иными инструментами, наделены собственным тематизмом — оригинальным или заимствованным и искаженным; характерны пятичастный Концерт для виолончели с оркестром «в форме па-де-труа» (род сюиты из трех инвестированных балетных сцен для трех воображаемых персонажей с прологом и финальным блюзом) и основанная гротесками французского писателя Альфреда Жарри (Jarry, 1873—1907) «Музыка для ужинов короля Убю» — «рагу» из окарикатуренных старинных танцев, Мусоргского, Стравинского, Баха, джаза, Бизе, Берлиоза, Вагнера, антипатичного Ц. *Штокхаузена* и т.п. Свое отношение к проблемам современной музыки Ц. — художник, чувствовавший себя аутсайдером среди многих молодых и динамичных представителей авангарда, — выразил в ряде статей. Его последней работой стало «экклезиастическое действо» «И обратился я и увидел всякие угнетения, какие делаются под солнцем» на слова из книги Екклесиаста и легенды о Великом инквизиторе из «Братьев Карамазовых» Достоевского; через несколько дней после его завершения Ц. покончил с собой.

В 1950—52 Ц. преподавал музыковедческие дисциплины в Кёльнском университете, с 1957 — композицию в Кёльнской ВМШ, где у него учился *Хёглер*. Другой известный ученик Ц. — *Цендер*. Своим плюралистическим подходом Ц. предвосхитил *постмодернизм* последних десятилетий XX в.; впрочем, «постмодернистские» игры, как правило, не имеют трагической подоплеки, неотъемлемой от творческого облика Ц.

Оперы: «Суд по делу человека против Бога» (Des Menschen Widerhaltsprozess gegen Gott), радиоопера в 3 актах, текст М. Бундера по П. Кальдерону (1952); «Солдаты» (Die Soldaten), опера в 4 актах, либр. Ц. по Я. М. Р. Ленцу (1958—64, пост. 1965, Мангейм).

Орк. муз.: 3 пьесы (1945); Sinfonia prosodica (1945); «Симфоническое вступление» (Symphonisches Vorspiel, 1945); Концерт для орк. (1946, 2/1948); Концерт для стр. орк. (обр. Стр. трио того же года, 1948); Симфонические вариации и фуга на In dulci jubilo (1949); Концерт для скр. с орк. (1950); Симфония в 1 части (1947—51, 2/1953); Концерт для гоб. с мал. орк. (1952); Концерт для влч. с мал. орк. (1953, 2/1957, см. «Песнь надежды»); «Контрасты» (Kontraste), муз. к воображаемому балету (1953); «Метаморфозы» (Metamorphose), сюита для мал. орк. на осн. муз. к фильму (1954); Nobody knows de trouble I see («Никто не знает моей беды»), концерт для трубы с орк. (1954); «Алагоана» (Alagoana), балет («бразильские каприччо») (1950—55); «Лакитас, танец плоскогорья» (Laquitas, danza del antiplano, 1956); «Песнь надежды» (Canto di speranza), кантата для влч. и мал. орк. (1957, на осн. Концерта 1953 года) «Экспромт» (Impromptus, 1958); «Диалоги» (Dialoge), концерт для 2 фп. с орк. на осн. муз. к «Солдатам» (1960, 2/1965); «Антифоны» (Antiphonen) для альт и мал. орк. (1962); 5 каприччо по Фрескобальди (1962); «Генуэзский турнир» (Giostra Genovese) по танцам комп. XVI—XVII вв., мал. орк. (1962); «Музыка для ужинов короля Убю» (Musique pour les soupers du Roi Ubu), черный балет по А. Жарри (1962—66); «Безделка» (Un petit rien), мал. орк. (1964); Концерт для влч. с орк. в форме па-де-труа (1966); «Луч света» (Photoptosis), прелюд (1968); «Тишина и возвращение» (Stille und Umkehr), орк. эскизы (1970).

Вок. муз.: ранние песни для гол. с фп.; «Ручейки, что текут там» (Die Brünnlein, die da fliessen), кантата для к.-а., бар., хора и 11 инстр., сл. нар. (1947); Tantum ergo, хор (1947); «Похвала сумасбродству» (Lob der Torheit), бурлескная кантата для певцов-солистов, хора и орк., сл. Гёте (1948); Omnia tempus habent («Всему свое время»), кантата для сопр. и 17 инстр., сл. из лат. Библии (1957); «Солдаты», вокальная симфония для 6 гол. и орк. на материале одноим. оперы (1963); «Реквием для молодого поэта» (Requiem für einen jungen Dichter), лингвал для чтецов, сопр., бар., 3 хоров, орк., джазового анс., орг. и магн., сл. из разл. источников (1967—69); «И обратился я и увидел всякие угнетения, какие делаются под солнцем» (Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne), экклезиастическое действо для 2 чтецов, баса и орк., сл. из Екк. и Достоевского (1970).

Инстр. муз. для 1—13 испол.: Стр. трио (1944, ред. для стр. орк. 1948); Extemporale, фп. (1939—46); Каприччо для фп. на нар. темы (1946); Enchiridion, короткие пьесы для фп. (1949—52); Соната для скр. и фп. (1950); Соната для скр. (1951); «Метаморфозы» (Metamorphosen), фп. (1954); «Перспективы» (Perspektiven), музыка к воображаемому балету для 2 фп. (1956); Соната для альта (1955); «Конфигурации» (Konfigurationen), 8 пьес для фп. (1956); Соната для влч. (1960); «Присутствие» (Présence), белый балет для фп. трио (1961); «Рейнские ярмарочные танцы» (Rheinische Kirmestänze), 13 дух. (1950—62); Tempus loquendi («Время говорить»), эллиптические пьесы для фл. (тж. альт. фл. и бас. фл.) (1963); «Монологи» (Monologe), 2 фп. (1964, по «Диалогам» для 2 фп. с орк., 1960); Die Befristeten, джаз-квинтет (1967); «Интеркоммуникация» (Intercomunicazione), влч. и фп. (1967); 4 коротких этюда для влч. (1970).

Для магн.: Tratto, хореогр. этюд (1965—67); Tratto II, хореогр. этюд (1970).

Музыка к спект., радиопередачам и радиопьесам, фильмам.

Ст. в сб. B. A. Zimmermann. Intervall und Zeit («Интервал и Время») (Mainz, 1974).

Лит.: W. Konold. Bernd Alois Zimmermann: der Komponist und sein Werk (Köln, 1986); Г. Пантелеев. Бернд Алоиз Циммерман // XX век. Зарубежная музыка. Вып. 1 (М., 1995) (с приложением двух статей Ц.); Bernd Alois Zimmermann // Musik-Konzepte, 2005 (спец. вып.).

Цукерман (Zukerman), Пинхас (р. 16.7.1948, Тель-Авив). Израильский скрипач. Учился в Джульярдской школе (Нью-Йорк) у знаменитого педагога Ивана Галамяна (Galamian, 1903—1981); на заре карьеры Ц. ему протежировали *Стерн* и *Касальс*. Один из самых востребованных современных скрипачей, академичный и аккуратный интерпретатор, широко концертирует как солист и ансамблист, исполняя традиционный и современный репертуар. Играет также на альте. Среди ансамблевых партнеров Ц. — флейтистка Евгения Цукерман, *Ашкенази*, *Баренбойм*, *Перлман*, *Харрелл*, пианист и композитор Марк Найкруг (Neikrug, p. 1946; для дуэта Ц. и Найкруга *Лютославский* сочинил «Партиту» [1984]). С 1971 дирижирует камерными и симфоническими оркестра-

ми (с 1998 возглавляет оркестр Нац. центра искусств в Оттаве).

«Цыганка» (Tzigane). Рапсодия *Равеля* для скрипки с фп. или оркестром, основанная на мотивах испано-цыганского фольклора (1924). По исходному авторскому замыслу аккомпанирующая партия предназначалась для инструмента люте́аль (luthéal) бельгийского мастера Жоржа Клутенса (Cloetens) — фп. с переключаемыми регистрами, один из которых имитирует звучание герско-цыганских цимбал. Подобно рапсодиям «Ц.» складывается из двух разделов — медленного строго; бо́льшую часть первого раздела скрипка соло. Продолжительность — ок. 10 минут. Первое полнение версии с фп. — 26 апреля 1924, Лондон, *ньи* и Анри Жиль-Марше (Gil-Marcheix); 1-е ис нис оркестровой версии — 30 ноября 1924, Пари листка Араньи, дирижер *Пьерне*.

Ч

Чавес(-и-Рамирес) (Chávez [y Ramírez]), Карлос (Антонио де Падуа) (13.6.1899, Мехико, — 2.8.1978, там же). Мексиканский композитор, дирижер, общественный деятель, основоположник (наряду с *Ревуэльтасом*) современной мексиканской композиторской школы. В 1910—14 брал уроки фп. у будущего автора популярнейшей «Эстреллиты» Мануэля Понсе (Ponce, 1882—1948), в 1915—20 — у Педро Луиса Огасона (Ogazón); занимался гармонией под руководством Хуана Фуэнтеса (Fuentes). Как композитор сформировался под сильным влиянием индейского фольклора. Первый же авторский концерт Ч. (1921, Мехико) принес ему репутацию ведущего композитора национального направления; до конца 1960-х Ч. оставался практически неоспоримым лидером мексиканской музыки и одним из столпов государственной культурной политики. В 1922—23 Ч. посетил Европу, где познакомился, в частности, с *Дюка* (последний порекомендовал Ч. ориентироваться на *Фалью*, *Бартока* и *Кодая*). Более продуктивными для Ч. оказались его первые поездки в США (1923—24, затем 1926—28), где он сблизился с *Варезом*, *Кауэллом*, *Коплендом*. Поддерживал связи с США и в дальнейшем: дирижировал американскими оркестрами, выступал с лекциями и т. п. В 1928 основал первый в Мексике постоянно действующий профессиональный СО, который возглавлял до 1948; провел с этим коллективом премьеры ряда опусов мексиканских и американских композиторов, знакомил мексиканскую публику с новинками мировой музыки. В 1928—34 (с перерывом) возглавлял также мексиканскую нац. консерваторию; реформировал ее учебные планы, приблизив их к уровню мировых стандартов. В 1947 принял руководство основанным при его участии Нац. институтом изящных искусств, в 1952 вышел в отставку, чтобы сосредоточиться на композиции и дирижировании, с 1960 по 1964 вел класс композиции в консерватории. Регулярно печатал музыкально-критические и публицистические статьи в мексиканских газетах и журналах, основал специализированный музыкальный журнал и музыкальное издательство.

Хотя многие произведения Ч. тематически связаны с индейским культурным наследием (балеты на сюжеты из ацтекской мифологии «Новый огонь» [El fuego nuevo, 1921] и «Четыре солнца» [Los quatro soles, 1925], 2-я симфония, «Индейская» [Sinfonía india, 1936], «Хочипилли» [Xochipilli], «воображаемая ацтекская музыка» для 4 духовых и 6 ударников [1940] и др.) и с историей, культурой и повседневной жизнью испано-американцев (балет «Лошадиные силы» [Caballos de vapor, пост. 1932, Филадельфия], увертюра «Чапультепек» [Chapultepec, 1934] и др.), его творчество в целом отнюдь не ограничивается адаптацией фольклорных или популярных источников. Две из числа самых значительных партитур Ч. вдохновлены античными сюжетами: это 1-я симфония (Sinfonía de Antígona, 1933), основанная на музыке к постановке «Антигоны» Софокла в обработке *Кокто*, и балет «Дочь Колхиды» (La hija Cólquide, 1943—46) на тему мифа о Медее. Его симфонии (всего 6 пронумерованных, в т. ч. 4-я, «Романтическая» [Sinfonía romántica, 1953], 5-я, для струнного оркестра [1954] и 6-я [1961]) и концерты (включая Фортепианный [1940], Скрипичный [1950, создавался для Х. *Шеринга*] и для тромбона с оркестром [1976]) — по большей части достаточно внушительные непрограммные партитуры, выполненные более или менее «космополитическими» средствами, без особенно настойчивого подчеркивания национальной характерности тематизма. Более оригинальны и изысканны не столь масштабные циклы Ч. под общим названием Soli, содержащие эффектные виртуозные соло для различных инструментов, преимущественно духовых (Soli I для гобоя, кларнета, фагота и трубы [1933], Soli II для духового квинтета [1961], Soli III для фагота, трубы, литавр, альта и оркестра [1965] и Soli IV для валторны, трубы и тромбона [1966]). Еще одна эффектная, часто звучащая композиция Ч. — Токката для 6 ударников (1942). Перу Ч. принадлежат также другие балеты и симфонические произведения, опера, хоры и кантаты, в т. ч. на тексты левой политической направленности, 3 струнных квартета (1921, 1932, 1944) и другие крупные

камерно-инструментальные опусы, 6 фортепианных сонат (1917, 1919, 1928, 1941, 1960, 1961) и ряд инструментальных и вокальных миниатюр.

Лит.: D. Malmström. Introduction to Twentieth-Century Mexican Music (Uppsala, 1974); R. L. Parker. Carlos Chávez: Mexico's Modern-Day Orpheus (Boston, 1983); R. L. Parker. Carlos Chávez: a Guide to Research (New York, 1998).

Чайковский, Борис Александрович (10.9.1925, Москва, — 7.2.1996, там же). Русский композитор. Учился в Московской консерватории у *Оборина* (фп.), *Шебалина*, *Шостаковича* и *Мясковского* (композиция). В музыкальной жизни СССР занимал обособленное положение; пользуясь сравнительно традиционными — по следам Шостаковича — средствами, сочинял масштабные партитуры, никак не связанные ни с официальной идеологией, ни с текущей модой, серьезные по замыслу и изысканные по выполнению, богатые контрастами и насыщенные активным тематическим развитием. К относительно «прогрессивным» методам — элементам *серийной техники*, резко диссонирующим гармониям — Ч. обращался в основном ради создания юмористических или гротескных эффектов (как в Партите для виолончели и камерного ансамбля или Камерной симфонии). Почти во всех произведениях Ч. есть своего рода тихие кульминации — эпизоды проникновенной лирики, символизирующие мир идеальной гармонии и высших этических ценностей. В монументальной трехчастной 2-й симфонии роль такой кульминации играет *коллаж* цитат из Моцарта, Бетховена, Баха, Шумана незадолго до конца 1-й части — по-видимому, единственный у Ч. случай *полистилистики*. Вокруг неброского, но внутренне содержательного искусства Ч. сложилась сравнительно немногочисленная группа преданных сторонников; первыми интерпретаторами его опусов были такие выдающиеся музыканты, как *Ростропович* (Сюита для виолончели соло, симфонический по размаху Концерт для виолончели с оркестром, Партита для виолончели и 5 инструменталистов), *Вишневская* («Лирика Пушкина»), *Кондрашин* (2-я симфония и др.), *Баршай* (Камерная симфония) и *Федосеев* («Севастопольская симфония» и др.).

Орк. муз. (осн. произв.): «Шествие», орк. (1946); 1-я симфония (1947); «Фантазия на русские народные темы» (1950); «Славянская рапсодия» (1951); Симфониетта, стр. (1953); «Каприччио на английские темы» (1954); Концерт для клар. с кам. орк. (1957); Увертюра (1957); Концерт для влч. с орк. (1964); 2-я симфония (1967); Камерная симфония (1967); Концерт для скр. с орк. (1969); Концерт для фп. с орк. (1971); «Тема и восемь вариаций» (1973); 6 этюдов для стр. и орг. (1976); «Севастопольская симфония» (1980); 4 прелюдии, кам. орк. (1984, на материале 4 стихотворений И. Бродского, 1965); «Подросток», симф. поэма по Достоевскому (1984, на осн. муз. к одноим. фильму); «Ветер Сибири», симф. поэма (1984); «Музыка для оркестра» (1887); «Симфония с арфой» (1993).

Вок. муз. (осн. произв.): 2 стихотворения Лермонтова, сопр. и фп. (1940); 4 стихотворения И. Бродского, сопр. и фп. (1965); «Лирика Пушкина», 8 романсов, сопр. и фп. (1972); «Знаки Зодиака», кантата, сопр., клав. и стр., сл. Тютчева, Блока, Цветаевой и Заболоцкого (1974); «Последняя весна», 7 романсов для м.-сопр., фл., клар. и фп., сл. Заболоцкого (1980); 2 романса на сл. Р. Киплинга (1994).

Инстр. муз. (осн. произв.): 1-я соната для фп. (1944); Со… на для фп. (1946); 2-я соната для фп. (1952); 8 дет. пьес … (1952); Фп. трио (1953); 1-й стр. квартет (1954); Стр. … (1955); Соната для влч. и фп. (1957); Соната для скр. … (1959); Сюита для влч. соло (1960); 2-й стр. квартет (1961); … квинтет (1962); Партита для влч. и инстр. анс. (1966); 3-… квартет (1967); 4-й стр. квартет (1972); Соната для 2 фп. (… 5-й стр. квартет (1974); 6-й стр. квартет (1976); Секстет … дух. и арфы (1994).

Муз. к фильмам (в т. ч. «Женитьба Бальзаминова» К. Во… ва [1964], «Айболит-66» Р. Быкова [1966], «Подросток» Е. … кова [1983]), **спект. и радиопостановкам.**

Лит.: Т. Федченко. Свет духовности: музыка Бориса … ковского // Музыка из бывшего СССР, 2 (М., 1996); К. К… нов. Борис Чайковский. Личность и творчество (М., 200…

Чанг — см. *Чунг*.

Чарлз (Charles), Рэй, наст. имя и фам. Рэй Чарлз Ро… сон (Robinson) (23.9.1930, Олбени, шт. Джордж… 10.6.2004, Лос-Анджелес). Американский певец, … нист и сочинитель песен, ведущий представитель с… *соул-мюзик*. В возрасте 6—7 лет ослеп, учился в с… кальной школе во Флориде, там же начал карьеру … канта. Во 2-й половине 1940-х обосновался в С… где играл и пел в джаз-бэндах, затем переехал в … Анджелес. «Хиты» начала 1950-х принесли Ч. ре… цию одного из лучших исполнителей модного … *ритм-энд-блюз* — предшественника *рок-н-ролла*. О… ное впечатление производила манера Ч. петь *блю*… лосом неповторимого хрипловатого тембра, «усло… их мелодическую канву внезапными регистровы… репадами («йодлями»), сменами настроения, мело… ескими украшениями, эмоциональными возгла… всхлипываниями и т. п. (до Ч. такая манера в афр… риканской среде ассоциировалась с духовными … ми — госпелами). Ч. пел, аккомпанируя себе на р… часто в сопровождении биг-бэндов и вокальных … Выступал также как джазовый пианист. Ко 2-й по… не 1950-х стал общепризнанным любимцем как … мериканской, так и белой аудитории. Стиль ду… популярнейших песен Ч. — «смягченная», прон… венная и лирическая разновидность ритм-энд-б… впоследствии стал именоваться soul music, т. е. «… души»; среди классических «хитов» Ч., сочинен… самим и другими песенниками, — I've got a … (1955), Hallelujah, I love her so (1956), Drown in … tears (1956), What'd I say (1959), Georgia on my mind (… Hit the road, Jack (1961), I can't stop loving you (19… временем искусство Ч. приобрело более эклект… коммерческий характер.

Челибидаке (Челибидахе, Celibidache), Серджу (11.… Яссы, — 14.8.1996, Париж). Немецкий дирижер р… ского происхождения. В 1936—44 учился в Берл… ВМШ, а также на философском факультете берл… го Университета Фридриха Вильгельма. Как музы… дирижер сформировался под влиянием *Фуртв…* В 1945—47 возглавлял *Берлинский ФО*, с которы… должал регулярно выступать до конца 1954. В 195… работал с различными оркестрами Италии, дир…

также коллективами других стран Европы. Возглавлял СО Шведского радио (1963—71), СО Штутгартского радио (1971—77), Национальный оркестр Франции (1973—75). В 1979—96 — главный дирижер Мюнхенского ФО. Преподавал, в т. ч. в филадельфийском Кёртис-институте (с 1983). В берлинские годы и позднее много исполнял новую музыку, в т. ч. *Бартока, Стравинского, Берга, Прокофьева* и *Шостаковича* (в 1946 провел немецкую премьеру *«Ленинградской симфонии»*), однако основу его репертуара составляли произведения венских классиков, Брукнера, Брамса, Чайковского, Дебюсси и *Равеля*. Славился своим истовым отношением к процессу воспроизведения музыки, весьма свободными, часто необычно медленными темпами, детализированной фразировкой, исключительной требовательностью к качеству звучания оркестра. Заметная во многих работах Ч. склонность смягчать контрасты и подчеркивать созерцательное, религиозно-просветленное начало в исполняемой музыке связана с его приверженностью философии дзэн-буддизма. Ч. часто выступал с резко критическими заявлениями об искусстве звукозаписи и был принципиальным противником студийных записей, хотя охотно позволял транслировать свои концерты по радио и ТВ (после его смерти записи этих концертов публикуются на компакт-дисках). Перу Ч. принадлежат музыкальные произведения (большей частью не исполненные) и труды по феноменологии музыки.

Лит.: K. Lang. Lieber Herr Celibidache (Zürich, 1988); K. Müller, H. Eggebrecht, W. Schreiber. Sergiu Celibidache (Bergisch Gladbach, 1992); K. Weiler. Celibidache — Musiker und Philosoph (München, 1993); K. Umbach. Der andere Maestro (München, 1995).

«Человек и его желание» («Мужчина и его желание», L'homme et son désir). Одноактный балет (пластическая поэма) *Мийо* соч. 48 по сценарию Поля Клоделя (Claudel). В бразильской лунной ночью безымянному Мужчине являются видения, символизирующие человеческие страсти. Музыка рисует чувственную атмосферу тропической ночи и насыщена фольклорными мотивами. Партитура предназначена для четырех певцов-солистов (сопрано, меццо-сопрано, тенор, бас), поющих без слов, оркестра, который делится на четыре группы: 1. гобой, труба, арфа, контрабас; 2. две флейты, кларнет, бас-кларнет; 3. батарея ударных; 4. струнный квартет. Группы в значительной степени самостоятельны с точки зрения музыкального материала, их сопоставление приводит к полиритмическим эффектам. Произведение создавалось в 1918, когда Мийо работал секретарем Клоделя, в то время посла Франции в Бразилии. Премьера — 4 июня 1921, Париж, постановка труппы Шведские балеты (Ballets Suédois), дирижер *Энгельбрект*, хореограф Борлин (Borlin). Продолжительность — 17 минут.

Черепнин (Tcherepnin), Александр Николаевич (21.1.1899, Санкт-Петербург, — 29.9.1977, Париж). Французский и американский композитор русского происхождения. Его отец Николай Николаевич Ч. (15.5.1873, Санкт-Петербург, — 26.6.1945, Исси-ле-Мулино, близ Парижа) — композитор, дирижер и педагог, окончил Санкт-Петербургскую консерваторию по классу композиции Римского-Корсакова, в 1909—18 вел там же класс оркестрового дирижирования (среди его учеников — *Шапорин* и *Прокофьев*, а также видные дирижеры Николай Малько [1883—1961], Владимир Дранишников [1893—1939] и Александр Гаук [1893—1963]), был членом Беляевского кружка и Кружка современной музыки, приобрел известность как автор балетов, вошедших в репертуар труппы *Дягилева* («Павильон Армиды», 1907, «Нарцисс и Эхо», 1911), в 1918 эмигрировал в Грузию, в 1921 — в Париж, где в 1925 основал и долгое время возглавлял Русскую консерваторию.

Александр Ч. начал сочинять в отрочестве, еще до переезда семьи в Грузию (переработанные версии некоторых его ранних фортепианных пьес, иногда довольно экстравагантных, составили сборник «Багатели» [Bagatelles, опубл. 1923]), завершил свое образование во Франции и в 1920-х снискал известность как один из представителей космополитической Парижской школы (Ecole de Paris), в которую входили также *Мартину*, выходец из Польши Александр Тансман (Tansman, 1897—1986), композитор из Венгрии Тибор Харшани (Harsányi, 1898—1954), композитор из Румынии Марсель (собств. Марчел) Михалович (Mihalovici, 1898—1985) и швейцарец Конрад Бек (Beck, 1901—1989). Сочинял в манере, родственной французскому *неоклассицизму*, но с определенным «евразийским» уклоном, часто черпая тематический материал из фольклора разных стран (в т. ч. Грузии), широко пользуясь девятиступенными искусственными ладами из трех трихордов одинаковой структуры (например, c-des-es-e-f-g-as-a-h). В 1934—37 жил в Китае и Японии; с этого времени его музыка обогатилась дальневосточными мотивами, в его языке утвердилась пентатоника. Позднее в арсенал Ч. вошли восьмиступенные лады из двух т. н. хроматических тетрахордов античной теории — например (в нисходящем порядке) e-dis-d-h-b-a-gis-f. Все эти ладовые структуры используются Ч. в контексте традиционных форм, активной тематической работы и отчетливо выраженных тональных тяготений. Еще один важный элемент своего стиля Ч. обозначил термином «интерпункт» (от лат. punctus inter punctum — «точка между точками»): имеется в виду прием интерполяции звуков одного голоса между звуками другого. В 1949 Ч. обосновался в США, до 1964 преподавал композицию в чикагском университете Де Пол (DePaul University). В его обширном наследии фигурируют работы для музыкального театра (в т. ч. опера «Оль-Оль» [Ol-Ol] по Леониду Андрееву [1925, пост. 1928, Веймар], балет «Фрески Аджанты» [Ajanta's Frescoes, 1923, Лондон], опера «Свадьба Зобеиды» [Die Hochzeit der Sobeide] по *Гофмансталю* [1930, пост. 1933, Вена] и созданный в соавторстве с Харшани и *Онеггером* балет «Шота Руставели» [Chota Roustaveli, 1946, Париж]), симфонии № 1 (1927, примечательна тем, что ее скерцо инструментовано для одних ударных), 2 (1947—51), 3 (1952) и 4 (1956—57, с финалом на тему русского заупокойного песнопения), 6 фортепианных концертов (1920, 1923, 1932, 1947, 1963, 1965), другие оркестровые опусы, музыка для фп. (в т. ч. 5 «китайских» по колориту концертных этюдов [1934—36]) и для различных камерных составов, светская и духовная хоровая музыка. За-

вершил оперу Мусоргского «Женитьба» (1933—35, пост. 1937, Эссен).

Его сыновья Сергей Ч. (р. 1941) и Иван Ч. (1943—1998) — композиторы, авторы музыки для традиционных составов, *электронной музыки* и произведений в жанре *мультимедиа*.

Лит.: Л. Корабельникова. Александр Черепнин: долгое странствие (М., 1999).

«Черный концерт» («Эбеновый концерт», Ebony Concerto; название указывает на связь с негритянской [ebony] музыкой, а также на черное [эбеновое] дерево, из которого изготовлен кларнет). Произведение *Стравинского* для кларнета и инструментального ансамбля (1945). Состоит из 3 частей общей продолжительностью ок. 9 минут: 1. Allegro moderato; 2. Andante; 3. Moderato. Con moto. Moderato. В «Ч. к.», написанном под впечатлением от игры популярного биг-бэнда под руководством Вуди Хермана (Herman, 1913—1987), Стравинский отдал дань ведущему джазовому стилю 1930—40-х — *суингу*. Концерт инструментован для типичного большого джазового ансамбля «эпохи суинга» (кларнет соло, 3 кларнета, 2 альт-саксофона, 2 тенор-саксофона, баритон-саксофон, бас-кларнет, 5 труб, 3 тромбона, фп., гитара, контрабас, томтомы и ударная установка) с добавлением валторны и арфы. В тематизме преобладают характерные джазовые мелодические обороты (в медленной средней части — с пониженными «блюзовыми» ступенями). Из джазовой практики заимствованы отдельные приемы звукоизвлечения, в т. ч. с различными сурдинами на медных духовых. Меняющиеся и взаимодействующие солисты (не только 1-й кларнет, но и бас-кларнет, различные саксофоны, труба) играют в синкопированных ритмах на фоне регулярной пульсации ритмической группы. Широко используются короткие мелодические остинато — т. н. *риффы*. Первое исполнение — 25 марта 1946, Нью-Йорк, ансамбль Вуди Хермана, соло на кларнете Херман, дирижер Уолтер Хендл (Hendl, 1917—2007).

«Четыре песни, чтобы переступить порог» (Quatre chants pour franchir le seuil). Произведение *Гризе* для сопрано и инструментального ансамбля смешанного состава (8 духовиков, 3 ударника, арфа, скрипка, виолончель, контрабас) (1997—98). Упомянутый в заглавии «порог» отделяет жизнь от смерти; 52-летний Гризе, страдавший хроническим сердечным заболеванием, переступил его вскоре после завершения партитуры, обобщившей всю его творческую жизнь (напрашивается аналогия с «Четырьмя строгими напевами» Брамса). Для своего «музыкального размышления о смерти» композитор выбрал тексты, принадлежащие четырем цивилизациям — христианской, египетской, античной и месопотамской — и свидетельствующие о хрупкости жизни и неотвратимости смерти как своим непосредственным содержанием, так и своей незавершенностью или фрагментарностью. Части произведения: 1. «Прелюдия. Смерть ангела» (Prélude. La mort de l'ange), слова душевнобольного, покончившего с собой французского поэта Кристиана Гез-Рикора (Guez-Ricord, 1948—1988); 2. «Интерлюдия. Смерть цивилизации» (Interlude. La mort de la civilisation), текст из археологического каталога надписей на египетских саркофагах эпохи Среднего Царства (ок. XXI и XVII вв. до н. э.); 3. «Интерлюдия. Смерть голоса» (Interlude. La mort de la voix), стихи греческой поэтессы Эринны, умершей в 19 лет (IV в. до н. э.); 4. «Ложная интерлюдия. Смерть человечества» (Faux interlude. La mort de l'humanité) и «Колыбельная» (Berceuse), текст первого — диалога о всемирном потопе из шумерского эпоса о Гильгамеше. Все древние тексты даны во французском переводе. Продолжительность цикла — ок. 40 минут. Партитура открывается едва слышным инструментальным «шорохом», он же звучит при переходах между частями. Части 1 и 2 основаны на тонком (в т. ч. микрохроматическом) варьировании сжатых мотивных ячеек; во 2-й части нарастание драматического напряжения отмечается возгласами сопрано в унисон с трубой (один из многих «спектральных» эффектов партитуры). 2-я часть построена как своего рода литания — перечисление пунктов каталога, где указания на утраченные или поддающиеся прочтению надписи чередуются с обрывками текстов, имевших, очевидно, религиозно-символический характер. Относительно короткая 3-я часть — энергичный всплеск, перерождающийся в медленно нисходящее движение, иллюстрируя поэтический образ «эха жизни», которое умолкает среди геней в царстве Аида. При переходе к финалу, занимающему с четверти партитуры, «шорох» разрастается в большой эпизод для ударных. В финале различаются три фазы: апокалиптическая картина потопа, эпизод оцепенения, катарсис «Колыбельной», указывающий, согласно комментарию Гризе, на новую зарю человечества, осиявшегося от кошмара. Целое по форме аналогично вокальной симфонии с четко организованной сквозной драматургической линией, развернутым финалом и симметрической «аркой» между началом и концом («Колыбельная» содержит реминисценции 1-й части). Первое исполнение — 3 февраля 1999, Лондон, солистка Один Андерсон (Anderson), оркестр *Лондон-симфония*, дирижер *Бенджамин*.

«Четыре последние песни» (Vier letzte Lieder). Общепринятое название песен для сопрано с оркестром *Штрауса*, сочиненных в мае—сентябре 1948 (композитору было 84 года) в следующем порядке: «На закате» (Im Abendrot, стихи Йозефа фон Эйхендорфа), «Весна» (Frühling, стихи Германа Гессе), «Перед сном» (Beim Schlafengehen, стихи его же), «Сентябрь» (September, стихи его же). Принятый порядок исполнения песен: «Весна», «Сентябрь», «Перед сном», «На закате». В этом порядке, где каждая последующая песня длиннее предыдущей, вырисовывается ясная драматургическая линия — от приветствия весеннему обновлению природы к умиротворенному прощанию с жизнью. В песне «На закате» цитируется симфоническая поэма молодого Штрауса «Смерть и просветление». Продолжительность звучания цикла — ок. 20 минут. Первое исполнение (посмертное) — 22 мая 1950, Лондон, солистка *Флагстад*, оркестр *Филармония* п/у *Фуртвенглера*. Последними песнями Штрауса по существу завершилась полуторавековая история жанра немецкой романтической песни (Lied).

«Четыре темперамента». (1) (дат. De fire temperamenter). 2-я симфония *Нильсена* соч. 16 (1902). Вдохновлена случайно увиденной гравюрой, изображающей четыре человеческих типа согласно известной античной классификации. Части симфонии: 1. Allegro collerico; 2. Allegro comodo e flemmatico; 3. Andante malinconico; 4. Allegro sanguineo. Четные части — «флегматическое» интермеццо и «сангвинический» финал — короче и легковеснее неистового начального Allegro и «меланхолического» Andante с душераздирающими кульминациями. Тематические «переклички» между частями и резкие перепады настроений внутри отдельных частей (особенно 1-й и 4-й) указывают на отсутствие жестких границ между темпераментами и, возможно, на совместимость различных темпераментов внутри одной личности. Первое исполнение — 1 декабря 1902, Копенгаген, дирижер автор. Продолжительность — ок. 30 минут.

(2) (англ. The Four Temperaments). Произведение *Хиндемита:* тема с вариациями для фп. и струнного оркестра (1940). Названия частей: 1. Theme. Moderate; 2. Melancholy. Slow («медленно»); 3. Sanguine. Waltz; 4. Phlegmatic. Moderate; 5. Choleric. Vivace. Вступительная часть, названная «темой», складывается из трех разделов — умеренного, в лирически-ариозном духе (здесь фп. молчит), быстрого и напористого и еще одного умеренного, в характере сицилианы. Их материал разнообразно варьируется в последующих частях; каждая часть завершается темой сицилианы, видоизмененной в соответствии с данным темпераментом. Продолжительность — ок. 30 минут (каждая из пяти частей длится ок. 6 минут). Насыщенная танцевальными ритмами партитура «Ч. т.» — одна из самых элегантных, живых и обаятельных работ Хиндемита — создавалась по заказу выдающегося балетмейстера Джорджа Баланчина (Balanchine, 1904—1983). Первое концертное исполнение — 3 сентября 1944, Бостон, *Бостонский СО*, дирижер Ричард Бургин (Burgin), солист *Фосс*. Премьера балета «Ч. т.» с хореографии Баланчина — 20 ноября 1946, Нью-Йорк.

Чешский филармонический оркестр (Česká filharmonie). Основан в 1896 в Праге. Вначале функционировал как оркестр Нац. театра (одним из первых дирижеров был Дворжак), с 1901 существует как независимый коллектив. Оркестром руководили *Талих* (1919—31, 1933—41), Р. *Кубелик* (1942—48), *Анчерл* (1950—68), Вацлав Нойман (Neumann, 1920—1995 [1968—90, 1992—93]), Иржи Белохлавек (Bělohlávek, p. 1946 [1990—92]), *Альбрехт* (1993—96), *Ашкенази* (1996—2003), Зденек Мацал (Mácal, p. 1936 [2003—07]). Главный дирижер с 2009 — Элияху Инбал (Inbal, p. 1936). Главный приглашенный дирижер — *Макеррас*.

Чикагский симфонический оркестр (Chicago Symphony Orchestra). Американский оркестр, основан в 1891. В 1905—42 оркестром руководил дирижер немецкого происхождения Фредерик Сток (Stock, 1872—1942), активно пропагандировавший новую музыку, в т. ч. композиторов из СССР. В дальнейшем оркестр возглавляли *Родзинский* (1947—48), Р. *Кубелик* (1950—53), *Райнер* (1953—Жан Мартинон (Martinon [1910—1976], 1963—68), *Шолти* (1969—91), *Баренбойм* (1991—2006). Главный дирижер с 2006 — *Хайтинк*. В 2010 его должен сменить *Мути*. Среди главных приглашенных дирижеров — *Джулини* (1969—72), *Аббадо* (1982—85) и *Булез* (1995—2006).

«Чудесный мандарин» («Удивительный мандарин», венг. A csodálatos mandarin, нем. Der wunderbare Mandarin). Одноактная пантомима (балет) *Бартока* по сценарию Меньхерта Лендьеля (Lengyel) (1918—19). Действие разворачивается в притоне, выходящем окнами на улицу большого города. Трое бандитов заманивают прохожих с целью грабежа, выставив у окна девушку в качестве приманки. Первые две жертвы, старый ловелас и юноша, оказываются без денег, и их прогоняют. Третий, богато одетый китайский вельможа странного и пугающего вида, поначалу кажется безразличным к прелестям девушки, но ей все же удается пробудить в нем самозабвенную страсть. Ограбив экзотического гостя, сутенеры трижды пытаются его убить, но он всякий раз оживает и тянется к девушке. Лишь обняв ее, он истекает кровью и умирает.

Вступительное (до поднятия занавеса) Allegro в остинатном ритме 6/8 — одно из самых ранних оркестровых воплощений городского уличного шума, с подражаниями автомобильным клаксонам и т. п. Затем следуют три эпизода, по ходу которых девушка (ее лейттембром служит кларнет) завлекает клиентов — старика, юношу и мандарина; музыкальная характеристика последнего наделена экзотическим (условно-ориентальным) оттенком. Каждый очередной «эпизод соблазнения» объемнее и чувственнее предыдущего: сцена с мандарином завершается неистовой пляской преследования (эта кульминация расположена вблизи точки золотого сечения). Заключительная часть включает три эпизода, соответствующих трем попыткам убийства мандарина, и медленно затухающую коду. Незадолго до конца, когда «тело [повешенного] мандарина начинает светиться сине-зеленым светом», к оркестру присоединяется смешанный хор (без слов). Продолжительность «Ч. м.» — 30—35 минут.

Несколько лет «Ч. м.» не удавалось поставить из-за рискованного сюжета. Оркестровку балета Барток завершил лишь в 1924, когда возникла надежда на его исполнение в Германии. Сразу после премьеры (27 ноября 1926, Кёльн, Городской театр, дирижер Енё Сенкар [Szenkár, 1891—1977], хореография и костюмы Ганса Штробаха [Strobach]) «Ч. м.» был снят с репертуара по распоряжению кёльнского бургомистра, будущего канцлера ФРГ Конрада Аденауэра как произведение, оскорбляющее общественную нравственность. Окончательная редакция партитуры — 1931.

В оркестровой сюите «Ч. м.», составленной Бартоком в 1927 (1-е исполнение — 15 октября 1928, Будапешт, дирижер Э. фон *Дохнаньи*), выпущены два фрагмента из 1-й половины балета и вся концовка после кульминации, т. е. сюита, в отличие от полного балета, завершается fortissimo.

Чунг (Чанг, Chung). Семья американских музыкантов корейского происхождения. Кюнг-Ва Ч. (Kyung-Wha Chung, p. 26.3.1948, Сеул) — скрипачка. В 9 лет дебютировала с Сеульским СО, исполнив Концерт Мендельсо-

на. В 1960—67 училась в нью-йоркской Джульярдской школе, в т. ч. у знаменитого педагога Ивана Галамяна (Galamian, 1903—1981). Уже к началу 1970-х приобрела репутацию масштабного, темпераментного и самоотверженного интерпретатора; ее тону иногда недостает физической мощи, однако он на редкость красив и насыщен. Стихия Ч. — произведения крупной формы, особенно концерты стандартного репертуара от Бетховена до *Стравинского, Берга, Прокофьева* и *Бартока;* среди дирижеров, с которыми она записывалась, — *Шолти, Кондрашин, Превен, Дютуа, Рэттл*. Со 2-й половины 1980-х частота ее сольных выступлений заметно снизилась, она стала больше внимания уделять камерному музицированию, в т. ч. в трио со своими братом и сестрой.

Ее сестра Мюнг-Ва Чунг (Myung-Wha Chung, p. 19.3.1944, Сеул) — виолончелистка, ученица *Роуза* и *Пятигорского,* известна главным образом как участница трио Ч.

Их брат Мюнг-Вун Чунг (Мюнг-Ван Чунг, Myung-Whun Chung, p. 22.1.1953, Сеул) — пианист и дирижер. Учился в Маннес-колледже (Нью-Йорк) и Джульярдской школе. В 1974 завоевал 2-ю премию на *конкурсе* им. Чайковского в Москве. В дальнейшем сосредоточился на дирижировании; выступает также как пианист-ансамблист и лишь эпизодически — как солист. В 1978 стал ассистентом дирижера, затем вторым дирижером Лос-Анджелесского СО под руководством *Джулини*. В 1984—90 возглавлял СО Саарского радио (ФРГ). В 1989—94 — художественный руководитель *Парижской оперы* (Опера-Бастий). С 1997 — главный дирижер СО Академии Санта-Чечилия в Риме. С 2000 возглавляет также ФО Французского радио. Выступает с ведущими коллективами мира как приглашенный дирижер, много работает также с оркестрами Южной Кореи. Наиболее значительные достижения Ч. связаны с французской музыкой, в т. ч. с творчеством *Мессиана*, который посвятил ему один из своих последних опусов — «Концерт четырех»; Ч. записал всю оркестровую музыку композитора. Среди других примечательных записей Ч. — «Отелло» и *«Леди Макбет Мценского уезда»* (соответственно с *Доминго* и *Юинг* в заглавных ролях).

Чюрлёнис (Čiurlionis), Микалоюс Константинас (22.9.1875, Варена, — 10.4.1911, Пустельник, близ Варшавы). Литовский композитор и живописец. Сын церковного органиста, рано овладел нотной грамотой и искусством играть с листа. В 1894—99 учился в Варшавском музыкальном институте (консерватории), в т. ч. композиции у Зыгмунта Носковского (Noskowski, 1846—1909), в 1901—02 — в Лейпцигской консерватории у Заломона Ядасона (Jadassohn, 1831—1902) и Карла Рейнеке (Reinecke, 1824—1910), тогда же начал всерьез заниматься живописью. В 1904—06 учился в Варшавской школе изящных искусств. В период 1-й русской революции (1905—06) Ч., получивший польское воспитание, проникся идеями литовского национального возрождения и решил посвятить Литве «все свои прежние и будущие работы». В конце 1906 он выехал из Варшавы в Вильно (ныне Вильнюс), где организовал две большие художественные выставки, руководил хором, обрабатывал народные песни. С осени 1908 до декабря 1909 преимущественно в Санкт-Петербурге, где его иску во было с энтузиазмом воспринято художниками М искусства и символистами, а его произведения зву на Вечерах современной музыки, организованных *тыгиным* и др. К концу 1909 творческая деятельнос прекратилась из-за душевной болезни; с начала 191 находился в психиатрической клинике близ Варша

Ч. — основоположник литовской профессиона музыки и живописи. Всего он создал свыше 300 ка (большинство хранится в музее имени Ч. в Каун ок. 250 музыкальных произведений, по большей ч миниатюр (при жизни Ч. было опубликовано лиш сколько пьес, многие сохранились в набросках). ние, консерваторские работы Ч. стилистически ма мостоятельны, но сделаны на хорошем академич уровне (кантата De profundis, симфоническая по лесу», сохранившиеся 3 части Струнного квартета фортепианные прелюдии, мазурки, ноктюрны то периода выполнены по образцу пьес Шопена, хот лишены оригинальных штрихов. Свой «настоящ лос Ч.-композитор обрел в 1904—05, т. е. приме гда же, когда и Ч.-живописец. Принято считать, ч стороны творчества Ч. составляют синэстети единство; при этом особое внимание обращается что Ч. часто давал своим картинам музыкальные ния («Соната весны», «Соната солнца», «Прелю «Фуга» и др.), воспроизводя в композиции этих особенности соответствующих музыкальных форм. сте с тем если картины Ч. насыщены мистическ мическим) символизмом и часто весьма смелы по писному языку (иногда Ч. вплотную приближается стракционизму), то музыка Ч. в своих притязан метно скромнее. Самая масштабная из его зрелых титур, получасовая симфоническая поэма «Мор достаточно обычный для 1-го десятилетия XX в. об свободно скомпонованного и красочно оркестров го музыкального пейзажа (стилистически «Море» леко от одноименного опуса *Дебюсси* и ассоци скорее с продукцией центральноевропейских авто например, с оркестровой идиллией молодого *Ве* «В летнем ветре» и с поэмой *Цемлинского* «Русал В своей зрелой музыке для фп. Ч. более открыто ориентируется на литовский фольклор, усматривая эс эстетическую привлекательность в монотонной р кс и узком (часто ограниченном 4—5 тонами) зву народных мелодий; впрочем, если ритмика его пье правило, действительно основана на простых ост ных фигурах, то мелодические линии и сопров щие голоса у Ч. нередко обогащены хромати Иногда Ч. использует искусственные лады, а в вар онных циклах Sefaa Esec и Besacas трактует темы в водные от музыкальных монограмм близких Ч. к как своего рода *серии*, выводя всю музыкальну из ограниченного набора интервалов, диктуемого с турой темы. Как в ранние, так и в поздние годы Ч. тывал пристрастие к замысловатым контрапунк ским сочетаниям (этим, как и некоторыми зву особенностями своего письма, Ч. напоминает С *ского*). Самый значительный из неосуществлен мыслов Ч. — национальная литовская опера «Ю

ролева Балтики» (автор сценария — жена Ч. София, рожд. Кимантайте [Kymantaitė], в будущем известная писательница).

Орк. муз.: Полонез, дух. орк. (1900); «В лесу» (Miške), симф. поэма (1900); «Кейстут» (Kestutis), увертюра (1902, клавир); «Море» (Jūra), симф. поэма (1903—07); наброски.

Хор. муз.: De profundis, хор и орк. (1899—1900); духовные и светские хоры; обр. нар. песен.

Для фп.: Соната F (1898); Тема и 20 вариаций (1898); 4 пьесы соч. 3 (1899); 2 пьесы соч. 4 (1899); 2 пьесы соч. 6 (1901); 4 прелюдии соч. 7 (1901); 4 прелюдии соч. 7 (1901); 2 пьесы соч. 8 (1901); 4 полифонические пьесы соч. 9 (1902); 3 прелюдии соч. 11 (1902); 2 пьесы соч. 12 (1903); 2 прелюдии соч. 13 (1903); 4 прелюдии соч. 14 (1903); Тема Sefaa Esec с 4 вариациями соч. 15 (1904); 4 прелюдии соч. 16 (1904); 3 пьесы соч. 17 (1904); 16 литовских нар. песен (1904—08); Тема Besacas с 3 вариациями соч. 18 (1905); 3 прелюдии на одну тему соч. 20 (1905); 3 пьесы соч. 19 (1905—06); 4 прелюдии соч. 21 (1906); 5 прелюдий соч. 22 (1906); 4 прелюдии соч. 26 (1907); 4 прелюдии соч. 27 (1907); «Море» (Jūra), цикл пейзажей соч. 28 (1908); Прелюдия и фугетта соч. 29 (1908); 3 прелюдии соч. 30 (1908); 4 прелюдии соч. 31 (1908); 2 пьесы соч. 32 (1909); 6 прелюдий соч. 33 (1909); Фуга соч. 34 (1909).

Для орг.: 20 прелюдий и фуг (1897—1904); др. пьесы.

Для стр.: Тема с вариациями h, квартет (1898); 2 фуги, квартет (1898—99); Фуга d, трио (1899); Квартет c (1901—02, сохранились 3 из 4 частей); 2 канона (1902); Трио (1902).

Лит.: В. Ландсбергис. Творчество Чюрлёниса (М., 1975); Ф. Розинер. Искусство Чюрлёниса (М., 1993); S. Goštautas, ed. Čiurlionis: Painter and Composer (Chicago, 1994).

Ш

Шабельский (Szabelski), Болеслав (3.12.1896, Радорыж, — 27.8.1979, Катовице). Польский композитор. Учился игре на органе и композиции в Варшавской консерватории, в т. ч. у *Шимановского* (1927—29). Преподавал в Катовицкой консерватории (1929—39, 1954—67); среди учеников — *Гурецкий*. В период между двумя мировыми войнами основными стилистическими ориентирами для Ш., как и для большинства других польских композиторов его поколения, служили фольклорная линия в творчестве Шимановского и французский *неоклассицизм* (характерны энергичные оркестровые Токката и Этюд). Наиболее значительные из произведений Ш., созданных за годы сталинизма (3-я симфония, Concerto grosso), выдержаны в монументальном «необарочном» духе и местами обнаруживают влияние *Шостаковича*. Во 2-й половине 1950-х, уже будучи признанным мастером с устоявшейся репутацией, Ш. неожиданно для многих сменил манеру письма, освоил *серийную технику* и стал пользоваться элементами *пуантилизма*, а затем и *сонористики*. Интересны его лаконичные, инструментованные с аналитической тщательностью, изобилующие контрастными сопоставлениями, внезапными сдвигами и драматическими взрывами, весьма «авангардные» по языку (особенно по сравнению с прежними работами Ш.) «Стихи», «Афоризмы 9», «Прелюдии», концерты для флейты и для фп. с оркестром. В двух самых масштабных поздних опусах Ш., 5-й симфонии и симфонической поэме (по существу кантате) «Николай Коперник», монументальные конценции воплощаются с помощью не столь изысканного, весьма яркого и экспрессивного языка, с широким использованием сонористических приемов.

Осн. произв.: Токката, орк. (1938); Этюд, орк. (1938); Соната, орг. (1943); Симфониетта, стр. и уд. (1946); 3-я симфония (1951); «Торжественная увертюра», орк. (Uwertura uroczysta, 1953); Concerto grosso, орк. (1954); Концертино, фп. и орк. (1955); 2-й стр. квартет (1956); 4-я симфония (1957); 3 сонета, орк. (1958); «Импровизации» (Improwizacje), хор и кам. орк. (1959); «Стихи» (Wiersze), фп. и орк. (1961); «Афоризмы 9» (Aforyzmy 9), фл., гоб., клар., труба, трбн., уд. и стр. трио (1[illegible]); «Прелюдии» (Preludia), кам. орк. (1963); Концерт для [illegible] кам. орк. (1964); 5-я симфония, хор, орг. и орк. (1968); «[illegible] лай Коперник» (Mikołaj Kopernik), симф. поэма, сопр[illegible] орк., сл. антифона Vidi aquam, Псалма 117 и из трудов К[illegible] ника (1975); «Редут 56» (Reduta 56), 3 гол., хор и орк., сл[illegible] лы (1976); Концерт для фп. с орк. (1978).

Лит.: L. Markiewicz. Bolesław Szabelski: życie i twórcz[illegible] ków, 1995).

Шайи (Chailly), Риккардо (р. 20.2.1953, Милан). Ит[illegible] янский дирижер, сын композитора Лучано Ш. ([illegible] 2002), автора нескольких опер, крупных вокальн[illegible] фонических опусов и др., художественного руко[illegible] ля театра *Ла Скала* в 1968—71. Учился в Милане, П[illegible] же, Сиене, в т. ч. композиции у своего отца и дир[illegible] ванию у Франко Феррары (Ferrara, 1911—1985). В [illegible] стал ассистентом *Аббадо* в Ла Скала, где в 1978 д[illegible] ровал оперой Верди «Разбойники». В 1982—89 — [illegible] ный дирижер СО Берлинского радио, в 1986—93 [illegible] лонского Театро Комунале, в 1988—2004 — амст[illegible] ского оркестра *Консертгебау*, с 2005 — лейпцигск[illegible] *вандхауз-оркестра*. В 1998 возглавил также моло[illegible] СО им. Верди в Милане. Выступает со многи[illegible] шими коллективами Европы и Америки. Один из[illegible] разносторонних и артистичных современных о[illegible] и симфонических дирижеров, в своих трактов[illegible] мантиков (Брукнера, *Малера*, Верди, *Пуччини*) и[illegible] преувеличенного пафоса и даже в самых драмат[illegible] кульминациях добивается исключительно ясн[illegible] форсированного звучания. В репертуаре Ш. боль[illegible] сто занимает классика XX в. (*Цемлинский*, *Шёнбе[illegible] ток*, *Стравинский*, *Прокофьев* и др.) и современн[illegible] ка; он записал всего *Вареза* и несколько дисков пр[illegible] ной и легкой музыки *Шостаковича*, провел пре[illegible] произведений *Берио*, *Куртага*, *Шнитке*, *Рима*. П[illegible] особого пристрастия Ш. — творчество Россини.

Шаллер — см. *Шуллер*.

Шальк (Schalk), Франц (27.5.1863, Вена, — 3.9.1931, Эдлах). Австрийский дирижер. Учился в Венской консерватории у Брукнера. До 1900 работал преимущественно в Граце и Праге, затем *Малер* назначил Ш. первым дирижером венской Придворной оперы. В 1901—21 Ш. руководил также концертами венского Общества друзей музыки. В 1918 стал содиректором оперы (вместе со *Штраусом*), а с 1924 по 1929 был ее единоличным музыкдиректором. Дирижировал спектаклями в *Метрополитен-опера* (1898—99), *Ковент-Гарден* (1898, 1907, 1911), театрах Германии, гастролировал как симфонический дирижер. Пользовался большим авторитетом как интерпретатор Вагнера и *Штрауса;* первым исполнил 2-ю редакцию *«Ариадны на Наксосе»* (1916) и *«Женщину без тени»* (1919). В 1924 осуществил премьеру двух частей (2-й и 3-й) неоконченной 10-й симфонии Малера в редакции *Крженека*, в 1928 — сценическую премьеру *«Царя Эдипа»*. Вместе со своим братом Йозефом Ш. (1857—1900) был одним из первых пропагандистов творчества Брукнера, но исполнял его симфонии с купюрами и другими произвольными «улучшениями»; первые издания симфоний № 4 (1890) и 5 (1896), вышедшие под редакцией Ш. еще при жизни Брукнера, не выдерживают текстологической критики (впрочем, у версий Ш. доныне есть сторонники). В 1909—19 преподавал в Венской академии музыки. У Ш. учились *Родзинский* и *Караян*. Среди немногочисленных записей Ш. — 8-я симфония Бетховена и «Неоконченная симфония» Шуберта (обе с *Венским ФО*, 1928).

Лит.: L. Schalk, Hrsg. F. Schalk. Briefe und Betrachtungen (Wien — Leipzig, 1935); G. Brosche, Hrsg. F. Schalk und R. Strauss: Ein Briefwechsel (Tutzing, 1983); T. Leibnitz. Die Brüder Schalk und Anton Bruckner (Tutzing, 1988).

Шаляпин, Федор Иванович (13.2.1873, Казань, — 12.4.1938, Париж). Русский певец (бас). Артист-самоучка, систематического образования не получил, с 1890 пел в разъездных труппах, в 1892, оказавшись в Тифлисе (ныне Тбилиси), начал брать уроки у известного педагога Дмитрия Усатова (1847—1913) и в 1893 дебютировал там же на профессиональной сцене (Рамфис). В 1895 впервые выступил в *Мариинском театре* (Мефистофель в «Фаусте» Гуно, затем Руслан; последняя роль не удержалась в репертуаре Ш.). Ключевыми для артистического становления Ш. стали годы с 1896 по 1899, когда он был ведущим солистом Московской частной русской оперы С. Мамонтова, созданной для пропаганды творчества русских композиторов и выполнявшей эту задачу с большим размахом (с оперой Мамонтова сотрудничали виднейшие деятели русского искусства, в т. ч. дирижер *Рахманинов*, режиссер М. Лентовский, художники К. Коровин, М. Врубель, И. Левитан, В. Серов, В. Поленов, В. Васнецов). На мамонтовской сцене Ш. впервые исполнил главную роль своей жизни — Бориса Годунова. Блистал также в партиях Сусанина, Мельника, Олоферна («Юдифь» Серова), Досифея, Ивана Грозного («Псковитянка» Римского-Корсакова), Варяжского гостя (его же «Садко»), Сальери (его же «Моцарт и Сальери»; Ш. — первый исполнитель этой роли [1898]). В 1899 перешел в *Большой театр* и до 1914 оставался его солистом. Дальнейшая российская карьера Ш. была связана преимущественно с Московской оперой С. Зимина, он много гастролировал по стране, регулярно пел также в Мариинском театре. За рубежом стал известен в 1901, сенсационно дебютировав на сцене *Ла Скала* в партии Мефистофеля из одноименной оперы Бойто п/у *Тосканини*. До 1914 каждый год подолгу с неизменным успехом выступал за границей. В 1907—09 и 1913—14 участвовал в парижских (а в 1913—14 — также лондонских) сезонах *Дягилева;* показанный в сезоне 1908 года «Борис Годунов» с участием Ш. положил начало всемирному признанию этой оперы. Массне написал для Ш. оперу «Дон Кихот» (пост. 1910, Монте-Карло). Отношения Ш. с большевистским режимом поначалу складывались благоприятно: в 1918 он стал первым «народным артистом Республики», а в 1919 — фактическим художественным руководителем Мариинского театра. Зарубежные гастроли Ш. возобновились с 1920; весной 1922, в последний раз спев Бориса Годунова на Мариинской сцене, он отправился в очередную поездку, из которой в Россию уже не вернулся. Интенсивность работы Ш. не снижалась до его предсмертной болезни: он гастролировал по всему миру, выступая на оперных подмостках и в концертах, а в 1932 сыграл заглавную роль в раннем звуковом фильме Г. В. Пабста «Дон Кихот» (с музыкой *Ибера*). Выдающимися работами Ш. в русском оперном репертуаре, помимо упомянутых, были Фарлаф («Руслан и Людмила»), Демон («Демон» Ант. Рубинштейна), Варлаам («Борис Годунов»), князь Игорь и Кончак, Алеко («Алеко» Рахманинова). К другим его лучшим ролям, наряду с Мефистофелем в операх Гуно и Бойто, принадлежали Лепорелло, Дон Базилио и Филипп II. В концертах Ш. пел оперные арии, популярные русские песни, фрагменты православных церковных песнопений и немногие вокальные миниатюры серьезных композиторов, в т. ч. Бетховена, Шуберта, Шумана, Даргомыжского, Рубинштейна, Мусоргского, Чайковского и Рахманинова, который посвятил Ш. несколько романсов.

Ш. остался в истории как непревзойденный певец-актер, мастер экспрессивной реалистической передачи внутреннего мира своих героев, чрезвычайно внимательный к нюансам поэтического слова, исключительно требовательный ко всем деталям внешнего рисунка роли и к художественному качеству спектаклей. Его способность гипнотически воздействовать на публику и его неукротимый темперамент вошли в легенду. Многочисленные записи, сделанные им с 1902 по 1938, неравноценны. Лучшие из них (особенно относящиеся к периоду между 1908 и 1914) дают достаточное представление о мощи, насыщенности, тембровом богатстве и гибкости голоса Ш., о его эмоциональной самоотдаче и способности к перевоплощению. Из-за своей общеизвестной эгоцентричности Ш. не записывался в ансамблях и не участвовал в студийных записях полных опер. Показательны сцены из «Бориса Годунова», записанные в 1928 со спектакля *Ковент-Гарден* с участием Ш.: опера Мусоргского предстает здесь своего рода моноспектаклем для «звезды», окруженной малопримечательными статистами. Эгоцентризм Ш. проявился и в многочисленных интонационных и ритмических вольностях, которые он допускал при исполнении арий и романсов.

Две автобиографические книги Ш. были частично записаны с его слов Максимом Горьким — его многолетним близким другом.

Кн.: Страницы из моей жизни (1-е изд. Л., 1926); Маска и душа: мои сорок лет на театрах (Париж, 1932); с 1990 обе книги многократно переизд. в России.

Лит.: Е. Грошева. ред. Ф. И. Шаляпин. в 3 томах (М., 1976—79); V. Borovsky. Chaliapin; a Critical Biography (London, 1988); Ю. Котляров и В. Гармаш, сост. Ф. И. Шаляпин. Летопись жизни и творчества. в 2 кн. (Л., 1988—89); В. Дмитриевский. Феномен Шаляпина // Русская музыка и XX век (М., 1997); Н. Соколов, сост. Федор Шаляпин. Воспоминания. Статьи (М., 2004).

Шанкар (Shankar), Рави, наст. имя Робиндра (р. 7.4.1920, Варанаси). Индийский музыкант — исполнитель на ситаре (щипковом инструменте типа лютни с ладами) и композитор. Брат выдающегося танцовщика и хореографа Удэя Ш. (1900—1977), который еще в начале 1930-х привлек Ш. к работе в своей парижской группе. В 1938—44 Ш., отказавшись от танцевальной карьеры и вернувшись в Индию, осваивал различные традиции индийской музыки под руководством знаменитого гуру Аллауддина Хана, отца Али Акбар *Хана*. Усовершенствовал конструкцию ситара и технику игры на нем. В 1949—56 возглавлял музыкальный отдел Всеиндийского радио и концертировал с созданным по его замыслу ансамблем классической индийской музыки (в 1954 впервые посетил СССР). Выступает как солист и в дуэтах с индийскими музыкантами и с представителями других культур; среди его партнеров — *Менухин* (знаменитый альбом дуэтных композиций Ш. West Meets East [«Восток сходится с Западом»], 1967), *Рампаль*, исполнители на японских инструментах кото и сякухати. Ш., как никто другой, способствовал популяризации индийской музыки на Западе; стоял у истоков тенденции к преодолению границ между разными музыкальными культурами, получившей распространение в последней трети XX в. и известной ныне под названием world music («музыка мира»). Непосредственное влияние Ш. сказалось в творчестве музыкантов разных направлений — от Дж. Харрисона из группы *Битлз*, который учился у Ш. игре на ситаре, до «минималиста» *Гласса*. *Превен* написал для Ш. Концерт для ситара с оркестром (1971). Ш. — автор музыки к ряду индийских и западных фильмов, в т. ч. к знаменитому «Ганди» британского режиссера Ричарда Аттенборо (1982), нескольких балетов и многочисленных опусов в духе world music для концертного исполнения (характерны два концерта для ситара с симфоническим оркестром). Известными музыкантами стали дети Ш. — его сын от брака с дочерью Аллауддина Хана, ситарист Шубхендра Ш. (1942—1992), и две его дочери, американская поп-певица Нора Джоунс (Jones, p. 1979) и ситаристка и композитор Анушка Ш. (р. 1981).

Автобиогр. My Music, My Life (London, 1969, рус. пер.: Моя музыка — моя жизнь [М., 2004]).

Шапорин, Юрий Александрович (8.11.1887, Глухов, — 9.12.1966, Москва). Русский советский композитор. Учился филологии в Киеве и юриспруденции в Санкт-Петербурге, затем в 1913 поступил в Санкт-Петербургскую консерваторию, где занимался у учеников Р[имского]-Корсакова Николая Соколова (1859—1922), М[аксимилиана] Штейнберга (1883—1946) и Николая *Че[репнина]*. В 1920-х был активным деятелем ленинградского отделения *ACM*, писал музыку к новаторским театральным постановкам; в 1919—28 возглавлял музыкальную часть Большого драматического театра, затем до [1932] был связан преимущественно с Академическим театром драмы. С середины 1930-х — в Москве. Самое крупное произведение Ш. — опера «Декабристы», посвященная героям антимонархического заговора 1825 года. Ш. работал над «Декабристами» ок. 30 лет; столь долгий срок был отчасти обусловлен тем, что либретто приходилось постоянно переделывать, чтобы привести его в соответствие с пожеланиями идеологических инстанций. О том, что опере Ш. придавалось большое политическое значение, свидетельствует тот факт, что сразу после завершения (1953) она почти одновременно была поставлена в обоих крупнейших оперных театрах СССР. Большом и Кировском, и много лет сохранялась в советском репертуаре. «Декабристы» весьма внушительно продолжили героико-эпическую традицию русского музыкального театра; по своим художественным достоинствам они превосходят все созданные ранее советские оперы на историко-патриотическую тему, за исключением [«Войны и мира»] Прокофьева. В сходном монументальном, преимущественно диатоническом русском стиле выдержаны и другие крупные опусы Ш. — Симфония с [хором] (с фп., духовым оркестром и хором, поющим без слов), симфония-кантата «На поле Куликовом» (общепризнанно лучшее произведение Ш.), оратория «Сказание о битве за Русскую землю». Ш. внес заметный вклад в русскую вокальную лирику; его романсы на стихи Пушкина и Блока, созданные в 1930-х, примечательны [выразительностью] стичностью мелодических линий, насыщенностью [фор]тепианного сопровождения, чуткостью к слову. С 193[2] преподавал композицию в Московской консерватории; среди его учеников — *Волконский*, *Светланов*, *Щедрин*.

Опера «Декабристы», либр. Вс. Рождественского по А. [Ро]стому (создавалась с 1920; фрагм. предварительной ред. [1925] назв. «Полина Гёбль», либр. Толстого и П. Щеголева — [1927]; 2-я предварительная ред., либр. Рождественского — 1938; [окон]чат. ред. в 4 актах — 1953, Москва).

Осн. произв. конц. жанров: 1-я соната для фп. соч. 5 fis (1[925]); 2-я соната для фп. соч. 7 b (1929); «Блоха», шутейная сюита для орк. соч. 8 на осн. музыки к одноим. спект. по Лескову [и] Е. Замятина (1928); Симфония для орк., дух. орк., фп. и хора соч. 11 с (1932); 5 романсов на сл. Пушкина для гол. [и] соч. 10 (1934); «Далекая юность», 10 романсов на сл. Бло[ка] гол. с фп. соч. 12 (1939); «На поле Куликовом», симфония-кантата для певцов-солистов, хора и орк. соч. 14, сл. Блока, [Ма]зинского и С. Дрожжина (1939); «Сказание о битве за Р[усскую] землю», оратория для певцов-солистов, хора и орк. соч. [30], К. Симонова, А. Суркова, М. Лозинского, С. Северцева [и] «Элегии», 8 романсов для гол. с фп. соч. 18, сл. рус. [поэтов] (1940—45); «Из лирической тетради», 3 романса для гол. [и] соч. 18а, сл. рус. поэтов (1947); «Доколе коршуну кру[жить]», оратория для певцов-солистов, хора и орк. соч. 20, сл. [Ф.] К. Рылеева, Симонова (1945—62); 8 романсов на сл. сов[етских] поэтов для гол. с фп. соч. 21 (1948); «Память сердца», 8 р[омансов] на сл. Тютчева для гол. с фп. соч. 26 (1958).

Музыка к театр. постановкам (свыше 70, 1919—53) **и фильмам** (9, 1933—1943).

Лит.: С. Левит. Юрий Александрович Шапорин. Очерк жизни и творчества (М., 1964); Юрий Александрович Шапорин. Литературное наследие, статьи, письма. Статьи о творчестве Шапорина. Воспоминания современников (М., 1989).

Шаррино — см. *Шьяррино.*

Шафран, Даниил Борисович (13.1.1923, Петроград, ныне Санкт-Петербург, — 7.2.1997, Москва). Русский виолончелист. Первым учителем Ш. был его отец, концертмейстер виолончелей Ленинградского СО. С 10 лет Ш. учился у ведущего ленинградского профессора Александра Штримера (1888—1961) и в 1937 удостоился первой премии на Всесоюзном конкурсе скрипачей и виолончелистов. Международная карьера Ш. началась после того, как он и *Ростропович* разделили первые премии на международных конкурсах в Будапеште (1948) и Праге (1950). Самым заметным достоинством Ш.-инструменталиста была физическая красота и чистота тона; по этому показателю он в свои лучшие годы почти не имел себе равных во всемирном масштабе. Характерно, что Ш. практически не выступал в составе трио, квартетов, квинтетов и т. п. ансамблей, где виолончели отведена роль одного из нескольких равноправных участников. Художник ярко выраженного романтического склада, он интересно проявил себя в самом широком репертуаре — от Баха (сольные сюиты, сонаты для виолончели и клавесина с *Волконским*) и Бетховена (все сонаты с пианистом Антоном Гинзбургом) до *Прокофьева* (Симфония-концерт с *Рождественским*), *Кабалевского*, *Шостаковича* (Соната для альта и фп. в транскрипции Ш., с Гинзбургом) и других советских композиторов; в его интерпретациях старых мастеров (Баха, Гайдна) обращают на себя внимание ритмические вольности и несколько преувеличенная «теплота» звучания.

Лит.: И. Ямпольский. Даниил Шафран (М., 1974); В. Гусева, сост. Даниил Шафран: виолончель соло (М., 2001).

Шварцкопф (Schwarzkopf), дэйм (Ольга Мария) Элизабет (Фридерике) (9.12.1915, Ярочин, ныне Яроцин, — 3.8.2006, Шрунс). Немецкая и британская певица (сопрано). По окончании Берлинской ВМШ (1938) дебютировала в Берлинской городской опере, затем совершенствовалась у известной оперной и камерной певицы Марии Ифогюн (Ivogün, 1891—1987). Первый публичный сольный концерт Ш. состоялся в 1942 в Берлине. В опере Ш. стала солисткой *Венской гос. оперы*, а в 1947 дебютировала на *Зальцбургском фестивале* и поступила в труппу *Ковент-Гарден*, где пела 4 следующих сезона. Ее эволюция как музыканта и интерпретатора проходила под влиянием *Легга* (в 1953 Ш. вышла за него замуж). В 1948 впервые выступила на сцене *Ла Скала* (Графиня). В 1951 пела в *Байройте* (Ева) и исполнила роль Эпи Трулав на премьере *«Похождений повесы»* Стравинского (Венеция, п/у автора). В 1963 дебютировала в *Метрополитен-опера* (Маршальша). В 1972 оставила сцену (последнее выступление — Маршальша в Брюсселе), до 1979 выступала в камерных концертах. Вела классы высшего исполнительского мастерства, в т. ч. в нью-йоркской Джульярдской школе. От природы наделенная гибким голосом своеобразного тембра — светлого, ясного и вместе с тем насыщенного (с годами голос Ш. заметно «потемнел», в нем стал сильнее ощущаться меццо-сопрановый оттенок, а верхи стали звучать резко), — а также прекрасными внешними данными, Ш. была умным и разносторонним музыкантом, в высшей степени чутким к слову, к тончайшим нюансам и переходам. Основным оперным амплуа Ш. периода ее расцвета (середина 1950-х — 1960-е) были аристократические моцартовские и штраусовские героини (помимо упомянутых — Констанца, Донна Эльвира, Фьордилиджи, Ариадна, Маддлен); самая известная роль Ш. в итальянской опере — Алиса. Ее артистичные интерпретации песен Моцарта, Шуберта, Шумана, Брамса, Вольфа стали эталоном для исполнительниц следующих поколений. Репертуар Ш. включал также партии в Страстях Баха, мессах Баха и Бетховена, ораториях Гайдна, Реквиемах Брамса и Верди, симфониях *Малера* и опереттах И. Штрауса. Искусство Ш. достаточно полно отражено в ее дискографии. Ш. — звезда ряда классических записей 1950-х и начала 1960-х, продюсером которых был Легг («Так поступают все женщины», «Кавалер розы», «Фальстаф», «Летучая мышь», мессы Баха и Бетховена п/у *Караяна*, «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», Реквием Верди п/у *Джулини*, *«Каприччо»* п/у *Завалliша*). Ш. записывалась также п/у *Вальтера*, *Фуртвенглера*, *Клемперера*, *Бёма*, *Сэлла* («Волшебный рог мальчика» Малера с *Фишером-Дискау*, *«Четыре последние песни»* Штрауса) и др. В записях Lieder ей аккомпанируют *Мур* и другие выдающиеся музыканты, в т. ч. *Гизекинг* (Моцарт), Э. *Фишер* (Шуберт), Фуртвенглер (Вольф).

Кн.: On and Off the Record: a Memoir of Walter Legge (воспоминания о Легге) (London and New York, 1982); Les autres soirs («Другие вечера»), беседы с А. Тюбёфом (Tubeuf) (Paris, 2004).

Лит.: A. Jefferson. Elisabeth Schwarzkopf (London, 1996); K. Liese. Elisabeth Schwarzkopf. Vom Blumenmädchen zur Marschallin (Wien, 2007).

Швейцер (Schweitzer), Альберт (14.1.1875, Кайзерсберг, — 4.9.1965, Ламбарене). Эльзасский философ, богослов, музыковед, органист, врач, протестантский миссионер. Создатель этической концепции «благоговения перед жизнью», лауреат Нобелевской премии мира (1952). Сын пастора, с детства учился игре на органе. С 1893 изучал теологию и философию в Страсбургском университете, затем совершенствовался как органист в Париже у Шарля-Мари Видора (Widor, 1844—1937). Важнейшие музыковедческие публикации Ш. появились в 1905—12, когда он служил пастором в Страсбурге, преподавал там же богословие и изучал медицину, готовясь к своей первой африканской миссии. Его книга о Бахе, написанная по предложению Видора и открывшая новую эру в изучении творчества великого композитора, вышла в 1905 на французском языке. Переработанная и существенно расширенная немецкая версия этой книги была опубликована в 1908; она переведена на множество языков. Характеризуя Баха как «музыканта-поэта», стремившегося выразить звуками истины христианской веры, Ш. выявил в его музыке систему символических конфигураций, наделенных глубинным религиозным

смыслом. Занимался также органостроением, был одним из лидеров движения за реконструкцию органов баховской эпохи. С 1913 деятельность Ш. проходила главным образом в Ламбарене (Габон), где он основал больницу и руководил ею до конца жизни; во время своих приездов в Европу выступал с органными концертами (до середины 1950-х). Под редакцией Ш. (совместно с Видором и Э. Нис-Бергером [Nies-Berger]) вышло полное собрание органных произведений Баха (опубл. 1912—14 [тома 1—5] и 1954—67 [тома 6—8]).

Осн. работы о музыке: J. S. Bach, le musicien-poète («И. С. Бах, музыкант-поэт») (Leipzig, 1905; расширенный нем. пер. 1908, там же; рус. пер.: Иоганн Себастьян Бах [М., 1964, 2/2002]); Französische und deutsche Orgelbaukunst und Orgelkunst (Leipzig, 1906, 2-е, расширенное изд. 1927).

Лит.: E. R. Jacobi. Albert Schweitzer und die Musik (Wiesbaden, 1975); S. Hanheide. Johann Sebastian Bach im Verständnis Albert Schweitzers (München, 1990); H. Schützeichel. Die Orgel im Leben und Denken Albert Schweitzers (Murrhardt, 1992); M. Murray. Albert Schweitzer, Musician (Brookfield, VT, 1994).

Швертзик (Schwertsik), Курт (р. 25.6.1935, Вена). Австрийский композитор, валторнист. Учился в Венской академии музыки (1949—57), в т. ч. у Йозефа Маркса (Marx, 1882—1964), занимался также под руководством *Штокхаузена* в электронной студии Западногерманского радио (Кёльн) и в *Дармштадте*, в 1963—64 совершенствовался по композиции у ученика *Шёнберга* Йозефа Польнауэра (Polnauer, 1888—1969). Работал оркестровым валторнистом (в т. ч. в *Венском СО*, 1968—89). В 1958 *Церха* и Ш. основали ансамбль современной музыки die reihe (нем. «*серия*»), в репертуаре которого долгое время преобладала музыка авангардного толка. Но в своем композиторском творчестве Ш. достаточно скоро (не позднее самого начала 1960-х) отошел от *авангарда* и переключился на более «демократические» формы творческого самовыражения. В 1968 Ш., композитор Отто М. Цикан (Zykan, р. 1935) и *Грубер* основали ансамбль с каламбурным (придуманным Ш.) названием MOB art & ton ART; музыка, сочиненная Ш. и его коллегами для этого ансамбля, несложна для восприятия, подчеркнуто эклектична по стилю и наделена традиционным для венской культуры экстравагантным, отчасти легкомысленным юмором. Этими же качествами в той или иной степени характеризуются и другие работы Ш. — оперы, балеты, симфонии и другие оркестровые партитуры (симфония «Земные звуки» [Irdische Klänge, 1980] и тематически связанные с ней более поздние опусы, «Симфония-симфониетта» [Sinfonia-Sinfonietta, 1996], пятиминутная, но обладающая всеми признаками настоящей четырехчастной симфонии «Сморщенная симфония» [Schrumpf-Symphonie, 1999], концерт «в кельтской манере» [in keltischer Manier] для оглушительно громкого по своей природе альпийского рожка с камерным оркестром [1975], концерты для различных инструментов с оркестром, в т. ч. для гитары [1979] и для контрабаса [1989], и др.), камерно-инструментальные ансамбли различных составов, вокальные циклы и многочисленные песни. В 1979—89 Ш. преподавал композицию в Венской консерватории, затем (до 2004) — в Венской ВМШ.

Лит.: F. Spangemacher. Hrsg. Kurt Schwertsik (Bonn, 199

Шебалин, Виссарион Яковлевич (11.6.1902, Омск, — 28.5.1963, Москва). Русский советский композитор. Учился в Московской консерватории у *Мясковского* (1923—28). Сразу по окончании консерватории был принят в ее штат и вскоре зарекомендовал себя как выдающийся педагог с широким кругозором и либеральными взглядами. В 1942 стал директором консерватории, с... ко во время *ждановщины* (1948) был уволен со своего ста. К преподавательской работе вернулся в 1951. У ... разное время учились *Хренников*, Б. *Чайковский*, Де... *Каретников*, *Тормис*, *Губайдулина*. Как и Мясковский, ... сохранил верность русской академической тради... XIX в. и работал преимущественно в жанрах симфо... струнного квартета, романса. На фоне добротной, но ... люм скорее бесцветной продукции Ш. выделяются от... ченная влиянием кантат *Танеева* драматическая сим... ния «Ленин», 5-й струнный квартет «Славянский», ... «Укрощение строптивой» и отдельные романсы, св... тельствующие о тонком поэтическом чутье компози... (он сам писал интересные лирические стихи). Ш. ... шил оперу Мусоргского «Сорочинская ярмарка» (19... Симфонию на русские темы Глинки (1937).

Его сын Дмитрий Виссарионович Ш. (р. 1930) — ... тист, свыше 40 лет играл в Квартете им. *Бородина*.

Осн. произв.: симфонии № 1 (1925), 2 (1929), 3 (1... 4 (1935), 5 (1962); «Ленин», драматич. симфония для ... 4 гол., хора и орк., сл. Маяковского (1931, 2/1959); Конце... скр. с орк. g (1940); «Русская увертюра» для орк. (1941); «М... ва», кантата для 4 гол., хора, орг. и орк., сл. В. Липатова (1... Симфониетта на русские народные темы (1951); «Укро... строптивой», комич. опера в 4 актах, либр. А. Гозенп... Шекспиру (1946—56, пост. 1957, Куйбышев [ныне Сам... Москва]); 9 стр. квартетов (1923—63, в т. ч. 5-й квартет «... вянский», 1942); хоры a cappella; романсы для гол. с фп.; ... ка для театра и кино.

Лит.: В. Я. Шебалин. Литературное наследие (М., ... Н. Листова. В. Я. Шебалин (М., 1982); Е. Бонч-Осмол... В. Я. Шебалин (Л., 1983).

Шёк (Schoeck), Отмар (1.9.1886, Бруннен, — 8.3.1... Цюрих). Швейцарский композитор. Учился в Цю... ской консерватории и у *Регера* в Лейпциге (1907—... Сочинял во всевозможных жанрах, почти не выхо... рамки романтического языка XIX в. В середине 19... ненадолго увлекся новейшими течениями, отго... которых слышны в экспрессивной, пышно оркес... ванной одноактной драме «Пентесилея», вокальном... ле «Погребенный заживо», Сонате для бас-кларне... фп. и некоторых других опусах; считается, что му... Ш. этого периода отмечена известным влиянием Б... и *Стравинского*. Вскоре, однако, Ш. вернулся на ... сервативные рельсы; показательна опера-притча «О... баке и его жене», в значительной степени основан... народно-песенном материале. Приверженность Ш. ... сервативным ценностям привлекла к нему благос... ное внимание нацистских идеологов. В Третьем р... творчество Ш. пропагандировалось достаточно ак... но; последние, наиболее масштабные оперы Ш. — «М... симилла Дони» и «Замок Дюранде» — были впервы...

авлены, соответственно, в Дрезденской и Берлинской ос. операх. Это обстоятельство на некоторое время ом-чило репутацию Ш. у него на родине. В последние го-жизни он воспринимался как почтенный, но безна-жно устаревший реликт прошедшей эпохи, но к концу XX в. интерес к творчеству Ш. в мире заметно оживил-. Сравнительно широко исполняются прежде всего го песни и вокальные циклы для голоса в сопровожде-ии фп., нескольких инструментов или оркестра, пре-ущественно на слова немецкоязычных поэтов от Гёте Германа Гессе (с которым Ш. был дружен). В этих изведениях Ш. предстает разносторонним мастером нра романтической Lied, запоздалым, но отнюдь не луживающим пренебрежения духовным наследником уберта, Шумана, Брамса и особенно Вольфа (песни часто напоминают Lieder Вольфа обилием экспрес-ных хроматизмов и внезапных тональных сдвигов).

Оперы: всего 8, в т. ч. «Венера» (Venus), в 3 актах, либр. оэгера по П. Мериме (1922, Цюрих, 2/1933, там же), «Пен-лея» (Penthesilea), одноакт., либр. Ш. по Г. фон Клейсту 23—25, пост. 1927, Дрезден), «О рыбаке и его жене» (Vom cher und syner Fru), одноакт. драматич. кантата, либр. Ш. по О. Рунге и братьям Гримм (1930, там же), «Массимилла До-» (Massimilla Doni), в 4 актах, либр. Рюэгера по Бальзаку 37, там же), «Замок Дюранде» (Das Schloss Dürande), либр. Бурте по Й. фон Эйхендорфу (1943, Берлин).

Орк. муз.: концерты для скр. (Concerto quasi una fantasia, 12), влч. (1947) и влт. (1951) с орк.; серенады; Сюита, стр. 45); миниатюры.

Для гол. с сопров.: ок. 400 песен, в т. ч. в вок. циклах «Погре-ный заживо» (Lebendig begraben), бар. и орк., сл. Г. Келлера 26), «Прогулка по горам» (Wanderung im Gebirge), гол. с фп., Н. Ленау (1930), Notturno («Ноктюрн»), бар. и стр. квартет, Ленау и Келлера (1931—33); «Песни уличного певца» (Spiel-sweisen), тен. или сопр. с фп. или арфой, сл. Г. Лейтольда 44); «Свете тихий» (Das stille Leuchten), гол. с фп., сл. Ф. Майера (1946).

Для 2—4 инстр.: 3 сонаты для скр. и фп. (1905, 2/1952; 1909;); 2 стр. квартета (1913 и 1923); Соната для бас-клар. и фп. 8); Соната для влч. и фп. (1957); миниатюры.

Хоры a cappella и с сопров. (всего ок. 30).

Пьесы для фп.

Лит.: H. Corrodi, Othmar Schoeck. Bild eines Schaffens (Frau-ld, 1956); W. Vogel, Othmar Schoeck (Zürich, 1976); C. Wal-Othmar Schoeck (Mainz, 1994).

ьси (Scelsi), Джачинто (Мария), граф Д'Айяла Валь-(D'Ayala Valva) (8.1.1905, Специя, – 9.8.1988, Рим). ьянский композитор. Принадлежал к богатой ари-ратической семье с испанскими корнями, рано об-жил выдающиеся музыкальные способности, но ального музыкального образования не получил. оторое время брал уроки композиции в Риме у Джа-го Саллюстио (Sallustio, 1879—1938), возможно, так-у *Респиги* и *Казеллы*, позднее изучал творчество *Скря-* в Женеве под руководством Эгона Кёлера (Köhler, —1938). В середине 1930-х, будучи в Вене[?], об-ся с музыкантами из круга *Шёнберга* и познакомил-сновами *додекафонии*. До 2-й мировой войны вел ополитический образ жизни, обычный для челове-го круга, был женат на родственнице британской ко-ролевской семьи (прозвище жены — «Ти» [от «Доро-ти»] — фигурирует в названиях двух произведений Ш.). В 1930-х приобрел определенную известность как композитор, но ни тогда, ни позднее специально не заботился о признании и распространении своей музыки. Раннее (до середины 1940-х) творчество Ш. стилистически неоднородно и свидетельствует о его свободной ориентации в современных течениях — от французского *неоклассицизма* до *Новой венской школы*. В 1940-х Ш. испытал творческий и психологический кризис. Новую духовную опору он обрел в восточных мистических учениях. Совершил путешествие (или несколько путешествий) в Индию и/или Непал[?], а в начале 1950-х поселился в Риме, где вел в основном незаметное существование, мало участвуя в музыкальной и культурной жизни (в 1960—70-х сотрудничал с группой авангардной импровизации Nuova consonanza под руководством Франко Эванджелисти [Evangelisti, 1926—1980], общался с приезжавшими в Рим иностранцами — *Жевски*, *Карреном*, *Фелдманом*, французскими композиторами круга *Гризе* и др.). Считал себя не композитором, а медиумом, воспринимающим музыкальные «послания» из потусторонних миров в процессе медитации и импровизирования на фп. или, в поздние годы, на одноголосном электронном клавишном инструменте Ondiola; иногда в импровизациях Ш. принимали участие музыканты, близкие ему по духу, в т. ч. певица Митико Хираяма (Hirayama), виолончелистка Фрэнсис Мари Уитти (Uitti), флейтистка Карин Левин (Levine). Значительная часть музыки Ш., созданной в 1950—70-х, имеет мало общего с западной традицией. Для Ш. более важна восточная идея интенсивного вслушивания в отдельный, обособленный звук. Последний, по Ш., представляет собой род космической энергии и имеет, наряду с длительностью и высотой, также третье измерение; обертоны указывают на наличие этого измерения, но звук как таковой все равно остается непостижимым во всей своей сложности. Идея движения вглубь «третьего измерения» звука наиболее последовательно воплотилась в одном из самых известных произведений Ш. — «Четырех пьесах (на одной ноте)» для камерного оркестра. В каждой из пьес есть только одна нота (соответственно f, h, as и a); варьирование тембра, колебания динамики и сдвиги на *микрохроматические интервалы* дают ноте жизнь, превращая ее в многомерный звук. Если концепция «Четырех пьес» обнаруживает по меньшей мере внешнее, поверхностное сходство с идеей *тембровой мелодии* и с концепциями, которые примерно в тот же период независимо друг от друга разрабатывали *Церха*, *Лигети* и *Янг*, а некоторые другие опусы Ш. 1950-х местами ассоциируются с музыкой Скрябина, *Бартока*, *Прокофьева* или с ориентальным фольклором, то творчество Ш. следующего периода позволяет говорить о нем как об одной из самых своеобразных фигур музыки XX в. Центральную, наиболее весомую часть наследия Ш. составляют относительно крупные (продолжительностью от 10 до 20 минут), в основном многочастные оркестровые партитуры (в т. ч. с хором), созданные между 1960 и 1974: Hurqualia, Aiôn, Chukrum, Hymnos, Anahit, Uaxuctum, Konx-Om-Pax, Pfhat. Некоторые заглавия отсылают к культурному наследию древних цивилизаций:

Aiôn — олицетворение вечности в греческой мифологии; Anahit — имя богини любви у древних армян и некоторых других народов Передней Азии (эта пьеса отличается от остальных сравнительно спокойным, лирическим тоном); Uaxuctum — искаженное название одного из городов индейцев майя; слова Konx, Om и Pax означают «мир» на аккадском, санскрите и латыни. Другие заглавия не поддаются расшифровке; иногда поэтическая идея произведения поясняется его подзаголовком (Hurqualia — «иное царство»; Pfhat — «вспышка... — и небо раскрывается!» и т. п.). Музыка всех названных опусов статична и сурова, но далеко не так элементарна, как в «Четырех пьесах»: исходные унисоны, постепенно расслаиваясь, преобразуются в напряженно вибрирующие вертикальные комплексы, дальнейшее развитие которых, часто «подстегиваемое» активной ритмической работой ударных или внезапными вторжениями контрастного материала, может приобретать подлинно эпический размах. Обычно Ш. оказывает предпочтение низкому регистру оркестра, лишь изредка (как, например, в финале Pfhat, рисующем внезапно «раскрывшееся» небо) заставляя звучать только самые высокие и светлые тембры. Камерные произведения Ш. того же периода выдержаны в столь же лапидарном, почти лишенном украшений стиле и также часто носят странные названия на древних или несуществующих языках. Как в оркестровых, так и в камерных партитурах обильно используются микрохроматизмы и необычные приемы вокального и инструментального исполнения вплоть до шумовых эффектов.

Развивая «эзотерическую» линию своего творчества, отмеченную влиянием восточного мистицизма, Ш. сочинял и духовную музыку католической традиции на основе старинных церковных ладов («Три духовные песни», 3 латинские молитвы, «Антифоны [на имя Иисус]»). Местом, где проходит граница между Западом и Востоком, он считал Рим, а точнее свою квартиру, расположенную в непосредственной близости от Форума. Интерес музыкального мира к личности и творчеству Ш. оживился на склоне его лет: в 1970-х его «открыли» молодые французские композиторы, увидевшие в нем предтечу *спектральной музыки*. После смерти Ш. широкую огласку получил тот факт, что для оформления своих импровизаций в виде партитур он пользовался услугами ассистентов. В некоторых публикациях авторство Ш. ставилось под сомнение. Впрочем, Ш. внимательно контролировал работу ассистентов и не делал секрета из своих методов, так что сомнение в данном случае едва ли можно считать обоснованным.

Ш. опубликовал 4 сборника стихов на французском языке (1949, 1954, 1962, 1986). С 1987 в Риме действует фонд имени сестры Ш. (Fondazione Isabella Scelsi), организующий фестивали и концерты и выпускающий издания, посвященные его творчеству.

Для орк. и больших инстр. анс. (свыше 10 музыкантов), в т. ч. с хором: «Ротационная машина» (Rotativa), 3 фп., дух., уд. (1929); Симфониетта (1932); Концертино для фп. с орк. (1934); Прелюдия, ариозо и фуга (1936); Интродукция и фуга, стр. (1945); «Рождение Слова» (La nascita del Verbo), хор и орк., сл. Ш. (1948); «Четыре пьесы (на одной ноте)» (Quattro pezzi [su una nota sola]), кам. орк. (1959); Hurqualia, «иное царство», группа инстр. с электр. усилением и орк. (1960); Aiôn, «...зода одного дня Брамы» (1961); Chukrum, стр. (1963); Ну... 2 орк. и орг. (1963); Anahit, «лирическая поэма, посвящ... Венере», скр. и 18 инстр. (1965); Anâgâmin, «тот, кто выб... вернуться или нет», 12 стр. (1965); Uaxuctum, «легенда о г... индейцев майя, уничтоженном ими по религиозным со... жениям», хор, *волны Мартено*, орк. (1966); Ohoi, «творч... начала», 16 стр. (1966); Natura renovatur («Природа обно... ся»), 11 стр. (1967); Konx-Om-Pax, «три аспекта звука: как ... вого движения неподвижного, как творческой силы, как ... „Ом“», хор. орг., орк. (1969); Pfhat, «вспышка... — и небо ... крывается!», хор, орг., орк. (1974).

Для фп.: «Ротационная машина» (Rotativa), версия для ... (1930); 40 прелюдий (1930—40); 6 пьес из Paralipomeni (... 40); 2-я сюита «12 малых пророков» (I dodici profeti ... (1934[?]); Токката (1934); Поэмы (1934—39); 5-я сюита «... (Il Circo) (1935); 6-я сюита «Каприччо Ти» (I capricci ... (1938—39); 7-я сюита (1939); «Испания» (Hispania), тр... (1939); 2-я соната (1939); 3-я соната (1939); Вариации в ... (1940); 4-я соната (1941); 8-я сюита Bot-Ba, «тибетские ... лы, молитвы и танцы» (1952); «Четыре иллюстрации [пре... шений Вишну]» (Quattro illustrazioni, 1953); «Пять заклин... (Cinque incantesimi, 1953); 9-я сюита Ttai, «ряд элизо... очередно выражающих время — или, точнее, время в ... нии, и человека, символом которого служат соборы и мо... ри...» (1953); 10-я сюита Ka, «слово „Ka“ имеет много с... но главный из них — „сущность“» (1954); «Музыка дей... (Action Music, 1955); 11-я сюита (1956); Aitsi, с электр. уси... ем (1974); «Прощание» (Un Adieu, 1988).

Для орг.: In Nomine Lucis («Во имя света») I, V (1974).

Др. инстр. муз.: «Дорога сердца» (Chemin du coeur), ... фп. (1929); «Диалог» (Dialogo), влч. и фп. (1932); Сона... скр. и фп. (1934); Фп. трио (1936); Баллада, влч. и фп. (... 1-й стр. квартет (1944); «Маленькая сюита» (Piccola suite) ... и клар. (1953); 2-й дивертисмент, скр. (1954[?]); «Мол... тень» (Preghiera per un'ombra), клар. (1954); Pwyll, фл. (... Quays, альт. фл. (ок. 1954); 3 этюда, мал. клар. (1954); 3-... вертисмент, скр. (1955); 4-й дивертисмент, скр. (1955); «... кант» (Coelocanth), альт (1955); Hyxos, альт. фл., гонг и ... кольчик (1955); 5-й дивертисмент, скр. (1956); Ixor, клар. ... гоб. (1956); 4 пьесы, труба (1956); 3 пьесы, труба или ... (1956); 4 пьесы, влт. (1956); 3 этюда, альт (1956); 3 пьесы, ... (1956); Трилогия, «три возраста человека»: Triphon, Di... Ygghur, влч. (1956—65); Manto, альт (1957); Rucke di ... фл.-пикк. и гоб. (1957); «Элегия для Ти» (Elegia per Ty), ... влч. (1958); «Предзнаменования» (I presagi), тен.-сакс., 8 ... дух., уд. (1958); Стр. трио (1958); Kya, клар. и 7 инстр. (... 2-й стр. квартет (1961); «Обряды: погребение Ахилла» (... funerali d'Achille), уд. (4 исполн.) (1962); «Обряды: погре... Александра Великого (323 год до н. э.)» (Riti: i fu... d'Alessandro Magno [323 BC]), к.-фаг., туба, эл.-орг., уд. ... (1963); 3-й стр. квартет (1963); Xnoybis, скр. (1964); 4-й ... квартет (1964); Duo, скр. и влч. (1965, обр. для скр. и кб. ... Ko-Lho, фл. и клар. (1966); Elohim, 10 стр. (1967[?]); «Обр... погребение Карла Великого (814 год)» (Riti: i funerali di C... Magno [AD 814]), влч. и уд. (1967); Ko-Tha, 3 танца Ш... Dances of Shiva), гит., трактуемая как уд. инстр. (1967, обр. ... кб. 1972, обр. для влч. с 6 струнами 1978); Okanagon, арфа, ... там, кб. (1968); «Ночи» (Nuits), 2 пьесы, кб. (1972); «Окры... ная душа» (L'âme ailée), скр. (1973); «Открытая душа» (L'... ouverte), скр. (1973); «Радуга» (Arc-en-ciel), 2 скр. (1...

Prânam II, 9 инстр. (1973); «Господину» (To the Master), влч. и фп. (1974); «Путешествия» (Voyages), 2 пьесы для влч.: «Волшебная река» (Le fleuve magique) и «Он шел один» (Il allait seul) (1974); «А теперь ваш ход» (Et maintenant c'est à vous de jouer), влч. и кб. (1974); Dharana, влч. и кб. (1975); Kshara, 2 кб. (1975); Maknongan, любой бас. инстр. (1976); 5-й стр. квартет, памяти Анри Мишо (1984, обр. фп. пьесы Aitsi, 1974).

Др. вок. муз.: «Три песни весны» (Tre canti di primavera), гол. и фп., сл. С. Алерамо (1933); 3 песни, гол. и фп., сл. Г. Д'Аннунцио (1933); «Пропавшие» (Perdus), жен. гол. и фп., сл. Ж. Валя (1937); Yamaon, «Ямаон пророчествует народу о завоевании и разрушении города Ур», бас, 2 сакс., к.-фаг., уд., кб. (1954—58); «Три народные песни» (Tre canti popolari), хор (1958); «Три духовные песни» (Tre canti sacri), хор (1958); Hô, песен, сопр. (1960); Wo-Ma, бас (1960); Khoom, «7 эпизодов вымышленной истории о любви и смерти в одной далекой стране», сопр., влт., стр. квартет, уд. (2 исполн.) (1962); Lilitu, жен. гол. (1962); Taiagarû, 5 заклинаний, сопр. (1962); Olehô, песн. хор, 2 гонга (1963); Yliam, жен. хор (1964); CKCKC, гол. и инд. (1 исполн.) (1967); Kövirûgivogerû, 1 гол. (1967); TKRDG, 6 муж. гол., эл.-гит., уд. (3 исполн.) (1968); Ogloudoglou, гол. и фп. (1 исполн.) (1969); 3 лат. молитвы, гол. или унисонный хор (1970); «Антифоны (на имя Иисус)» (Antifona [sul nome Gesù]), песн., муж. хор (1970); «Великое святилище» (Le grand sanctuaire), 2 песни, тен. (1970); «Песни Козерога» (Canti del capricorno), 20 песен, сопр. с эпизодич. использованием инстр. (1962—72); Prânam I, памяти *Христу*, сопр., 12 инстр. и магн. (1972); Sauh I, II, 2 жен. гол. (1973); Sauh III, IV, 4 жен. гол. (1973); Manto per quattro, гол., фл., трбн., влч. (1974); Litanie, 2 жен. гол. или гол. и магн. (1975).

Стихи и др. тексты в посмерт. изд. сб. Les anges sont ailleurs... (Arles, 2006) и L'homme du son (Arles, 2006); **автобиогр.** Il Sogno (Arles, 2007).

Лит.: A. Cremonese, a c. di. Giacinto Scelsi (Roma, 1985); Dissonanz, No. 18 (Zürich, 1988, спец. вып. журнала); P. A. Castuet, N. Cisternino, a c. di. Giacinto Scelsi. Viaggio al centro di suono (La Specia, 1993, 2/2001); Musik Texte. Zeitschrift für neue Musik, No. 81—82 (Köln, 1999, спец. вып. журнала).

Шёнберг (Schönberg, Schoenberg), Арнольд (Франц Вальтер) (13.9.1874, Вена, — 13.7.1951, Лос-Анджелес). Австрийский композитор, глава *Новой венской школы*. Родился в мелкобуржуазной еврейской семье, формировался в напряженной интеллектуальной и духовной атмосфере Вены эпохи упадка Австро-Венгерской империи, что наложило своеобразный отпечаток на его личность и творчество. С 8-летнего возраста учился игре на скрипке (позже — на виолончели), примерно тогда же начал сочинять. В начале 1890-х познакомился и подружился с *Цемлинским*, который убедил Ш. систематически и серьезно заняться музыкой и стал, по существу, его единственным учителем. Первые значительные творческие достижения Ш. — большой одночастный программный струнный секстет «Просветленная ночь» (по стихотворению Рихарда Демеля [Dehmel]) и 3 тетради песен для голоса с фп. — относятся к концу 1890-х. Все они отмечены влиянием Брамса, Листа (чья Соната h-moll — несомненный прототип формальной концепции «Просветленной ночи»), Вагнера, Вольфа, характеризуются приподнятым романтическим тоном, обилием острых альтерированных гармоний, интенсивной тематической работой. В октябре 1901 Ш. женился на сестре Цемлинского, а в декабре супруги переехали в Берлин, где Ш. вначале работал дирижером и аранжировщиком в модном кабаре Эрнста фон Вольцогена (Wolzogen), а затем по рекомендации *Штрауса* поступил в Консерваторию Штерна преподавателем теории и композиции. Созданная в Берлине симфоническая поэма *«Пеллеас и Мелизанда»* основана на штраусовской модели программного оркестрового полотна, однако в большей мере, чем любая из поэм Штрауса, насыщена густым диссонантным контрапунктом.

Летом 1903 Ш. вернулся в Вену и с 1904 развернул активную педагогическую деятельность; среди его первых учеников по композиции — *Веберн, Берг, Веллес*, Эрвин Штайн (Stein, 1885—1958, впоследствии дирижер, музыкальный писатель и редактор, в 1938 эмигрировал в Англию, в 1958 опубликовал собрание писем Ш.). С этого времени стиль Ш. эволюционировал быстро. Отказавшись от пышного позднеромантического оркестра *«Песен Гурре»* (начатых еще до берлинской поездки) и «Пеллеаса и Мелизанды», он в 1-й камерной симфонии для 15 солистов предпринял опыт детализированного ансамблевого письма. Симфония ознаменовала собой важный сдвиг в сторону более радикального гармонического языка; особенно существенную роль в ней играют *квартаккорды* и мотивы из разложенных кварт. Гармония четырехчастного 2-го струнного квартета насыщена альтерированными созвучиями и эллипсисами (т. е. «отложенными» разрешениями диссонансов) до такой степени, что тональность местами — особенно в двух последних, медленных частях, с соло сопрано на стихи Штефана Георге — перестает распознаваться, тональный колорит утрачивает определенность, «размывается» (ср. *Пантональность*). В вокальном цикле *«Книга висячих садов»* и фортепианных пьесах соч. 11 Ш., наконец, отказался практически от всех атрибутов тональной организации и совершил переход к тому, что принято именовать *атональностью*. Четверть века спустя он вернулся к элементам своего раннего тонального стиля в Сюите G-dur для струнных, Теме с вариациями g-moll для духовых и др.

Т. н. свободно-атональный период творчества Ш. продлился несколько лет, начиная с 1909. Пожертвовав тональностью, Ш. фактически отказался также от ритмической регулярности, симметричных и длительно повторяющихся структур, а в некоторых работах и от *тематизма* (по меньшей мере в традиционном понимании). Новый стиль Ш. выразительно воплотился в сжатых по объему пьесах, которые либо складываются из немногих резко очерченных штрихов, либо (реже) рисуют то или иное неизменяемое состояние. Таковы 5 пьес соч. 16 для оркестра (в третьей реализована оригинальная идея *тембровой мелодии*), 3 пьесы соч. 11 и 6 маленьких пьес соч. 19 для фп., цикл мелодрам *«Лунный Пьеро»*, в котором не без иронии запечатлен причудливый внутренний мир личности, охваченной болезненными психологическими комплексами. По принципу свободного чередования атематических эпизодов построена монодрама *«Ожидание»*, передающая страх и отчаяние одинокой души, измученной угрызениями совести и бредовыми видениями. Одним из важных открытий этого пе-

риода стал прием *речевого пения*, в т. ч. хорового (в миниатюрной музыкальной драме «*Счастливая рука*»). Свободно-атональные произведения Ш. — самое характерное проявление *экспрессионизма* в музыке. Духом экспрессионизма проникнута и живопись Ш. (он начал рисовать в 1907). Его искусство вызывало живой интерес немногих знатоков, в т. ч. *Малера*, художника Василия Кандинского, позднее *Стравинского* и *Равеля*; молодые музыканты шёнберговского круга относились к Ш. с огромным пиететом, как к своего рода демиургу, создателю совершенно нового художественного мира, тогда как среди консервативных музыкантов и обычной концертной публики Ш. слыл приверженцем диссонанса и дисгармонии, врагом музыкально-прекрасного, а премьеры его произведений неоднократно сопровождались скандалами.

В 1911 Ш. опубликовал свой главный теоретический труд — учение о тональной гармонии (Harmonielehre). В предисловии он констатировал, что в современных условиях верность тональной идиоме означает служение «комфорту», между тем подлинно мыслящий художник не должен отстраняться от реальности со всеми ее глубинными противоречиями; таким образом Ш. сформулировал «от противного» этос собственного творчества. В этой же книге Ш. теоретически разъяснил феномен «блуждающих» (энгармонических) аккордов, чрезмерное распространение которых в музыке конца XIX в. не могло не привести к кризису тональности. Свою сверхзадачу Ш.-теоретик видел в разработке всеобъемлющей теории музыкальной композиции, но его позднейшие теоретические работы менее значительны или не окончены и не складываются в систему.

Недовольный своим положением в Вене, Ш. с семьей в 1911 снова переселился в Берлин, художественная атмосфера которого была более созвучна его устремлениям (именно там в октябре 1912 состоялась премьера «Лунного Пьеро», прошедшая с успехом). В 1912—14 концертировал в разных странах Европы (в т. ч. в России) как симфонический дирижер, исполняя собственную музыку. После начала 1-й мировой войны вернулся в Вену. С середины 1910-х до начала 1920-х не выступал с новыми опусами. Все это время стремился найти технику, которая позволила бы ввести атональность в организованные рамки и тем самым создавать на атональной основе масштабные непрограммные инструментальные партитуры. По окончании войны (1918) возобновил активное участие в творческом развитии своих учеников, среди которых были Макс Дойч (Deutsch, 1892—1982, впоследствии автор музыки к немым фильмам режиссера Г. В. Пабста и авторитетный парижский педагог композиции), *Штойерман*, Йозеф Руфер (Rufer, 1893—1985, музыковед, исследователь творчества Ш.), *Колиш*, Карл Ранкль (Rankl, 1898—1968, впоследствии известный дирижер, работал в Берлине, Великобритании, Австралии), *Айслер*, Ганс Эрих Апостель (Apostel, 1901—1972, австрийский композитор), Ганс Елинек (Jelinek, 1901—1969, австрийский композитор), *Серкин*. В 1918—21 руководил венским *Обществом закрытых музыкальных исполнений*. Напряженные религиозные искания Ш. отразились в либретто оратории *«Лестница Иакова»* (ее музыка осталась недописанной).

Наконец, в начале 1920-х Ш. впервые реализ[овал] идею 12-тоновой *серийной техники* (*додекафонии*). К первыми додекафонными опытами стали Прелюдия Сюиты для фп. соч. 25 (1921), 4-я (единственная вокальная) часть Серенады для септета и баритона соч. 24, пьеса для фп. из соч. 23 и остальные части Сюиты (все начало 1923). В 1920-х Ш. вновь стал писать в традиционных формах и жанрах: за Серенадой в 7 частях (Марш, Менуэт, Вариации, Сонет, Танцевальная сцена, Песня и Финал) и Сюитой в 5 частях (Прелюдия, Гавот и Мюзетт, Интермеццо, Менуэт и Трио, Жига) последовал Духовой квинтет, Сюита для 7 инструментов (ее 3-я предпоследняя часть — вариации на популярную песню «Энхен из Тарау» [Ännchen von Tharau], помещенную в додекафонный контекст), 3-й струнный квартет и Вариации для оркестра. С точки зрения реального творчества музыка Ш. этого периода уступает его более ранним свободно-атональным опусам, т. к. новая (додекафонная) техника организации вертикали и горизонтали (т. е. гармонии и мелодии) сочетается в ней с отчасти традиционными методами экспонирования и развития тематических идей. Вместе с тем Ш. стремился дистанцироваться от модного в 1920-х *неоклассицизма*, критиковал Стравинского и в одной из «Сатир» для хора без сопровождения (соч. 28 № 3) вывел его под именем «маленького Модернского», неуклюже щеголяющего в парике «папаши Баха».

В 1923 жена Ш. умерла. Год спустя он женился повторно (на сестре Колиша), а в начале 1926 вновь переехал в Берлин, чтобы занять освободившуюся после смерти *Бузони* весьма почетную должность профессора композиции Прусской академии искусств. Среди его берлинских студентов — *Герхард*, *Скалкоттас*, Винфрид Циллиг (Zillig, 1905—1963, немецкий композитор, после смерти Ш. создал концертную версию «Лестницы Иакова»). В берлинские годы Ш., стремясь расширить сферу применения серийной техники, дважды обращался к оперному жанру. Избрав для своей первой оперы *«От сегодня до завтра»* сатирический сюжет из современной жизни, композитор следовал примеру более молодых *Хиндемита*, *Вайля*, *Крженека*, чьи «злободневные оперы» (нем. Zeitopern) пользовались большим успехом в Германии конца 1920-х. Аналогичному успеху оперы Ш. помешало явное взаимное несоответствие между легковесным либретто (автор — жена Ш.) и сложным, изощренным вокальным и оркестровым письмом, исключающим всякий элемент пародии и компромиссы с легким стилем. Несравненно более значительна философская опера-притча Ш. *«Моисей и Аарон»* на собственное либретто по Книге Исход. В центре оперы — драма обреченного на непонимание носителя высшей истины. Фигура пророка Моисея была особенно близка Ш., который осознавал себя человеком, изменившим историю музыки.

Приход к власти нацистов (1933) положил конец относительно благополучному берлинскому периоду жизни Ш. Он был вынужден уйти из академии и выехать в Париж, где прошел обряд возвращения в лоно иудаизма (с 1898 Ш. принадлежал к лютеранской церкви). Из Франции Ш. с семьей отправился в США и в сентябре 1934 обосновался в Лос-Анджелесе; в 1940 он полу-

риканское гражданство. За первые 10 лет жизни в США Ш. помимо произведений в тональной манере создал несколько крупных додекафонных партитур, в которых относительно свободно трактованная серийная техника сочетается с методами противопоставления и разработки контрастных тем, напоминающими о классицистских и романтических истоках его творчества (2 струнный квартет, Скрипичный концерт, Фортепианный концерт, *«Ода Наполеону»*). Сразу по приезде в Америку Ш. возобновил преподавательскую деятельность и в 1936 стал профессором композиции Калифорнийского университета (Лос-Анджелес). Среди его американских учеников — *Кейдж, Харрисон*, известный композитор и педагог Леон Кёрчнер (Kirchner, p. 1919). После ухода в отставку (1944) некоторое время продолжал читать лекции и давать частные уроки. В последних опусах, созданных после перенесенной в 1945 тяжелой болезни, Ш. возродил элементы атематического экспрессионистского письма (Струнное трио, Фантазия для скрипки и фп., *«Уцелевший из Варшавы»*) и продолжил линию религиозно-философских медитаций (последние хоры a cappella и с оркестром). Относительно широкое общественное признание пришло к Ш. только в последние годы его жизни, когда он был избран членом Национального института искусств и литературы США, удостоен званий почетного гражданина Вены, почетного президента Израильской академии музыки и др.

Оперы и произв. родств. жанров: «Ожидание» (Erwartung), монодрама соч. 17, сопр. и орк., либр. М. Паппенхайм (1909, пост. 1924, Прага); «Счастливая рука» (Die glückliche Hand), одноакт. драма с музыкой соч. 18, бар., хор и орк., либр. Ш. (1913, пост. 1924, Вена); «От сегодня до завтра» (Von heute auf morgen), одноакт. опера соч. 32, либр. М. Блонды (Гертруды Ш.) (1929, пост. 1930, Франкфурт-на-Майне); «Моисей и Аарон» (Moses und Aron), опера в 3 актах, либр. Ш. (1930—32, неоконч., пост. 1957, Цюрих).

Хор. муз.: «Песни Гурре» (Gurrelieder), с 5 солистами, чтец, орк., сл. Й. П. Якобсена в нем. пер. (1900—11); «Мир на земле» (Friede auf Erden) соч. 13, a cappella, сл. К. Ф. Майера (1907); «Лестница Иакова» (Die Jakobsleiter), оратория, либр. Ш. (1917—22, неоконч.); 4 пьесы соч. 27, № 1—3 a cappella, № 4 в сопров. манд., клар., скр. и влч., сл. Ш. (№ 1 и 2) и кит. поэтов в нем. пер. (№ 3 и 4) (1925); «Три сатиры» (Drei Satiren) соч. 28, № 1 и 2 a cappella, № 3 в сопров. альта, влч. и фп., сл. Ш. (1925); 6 пьес соч. 35, муж. хор a cappella, сл. Ш. (1930); Kol Nidre соч. 39, с чтецом и орк., евр. богослуж. тексты в англ. пер. (1938); Прелюд к «Бытию» (Prélude to 'Genesis') соч. 44, с орк., сл. Ш. (1945, часть коллективной библ. кантаты); «Уцелевший из Варшавы» (A Survivor from Warsaw) соч. 46, чтец, муж. хор и орк., сл. Ш. (1947); 3 нар. песни соч. 49, a cappella (1948); «Три тысяча лет» (Dreimal tausend Jahre) соч. 50a, a cappella, сл. Э. Рунеса (1949); Псалом 130 (De profundis) соч. 50b, a cappella, древнеевр. текст (1950); «Современный псалом» (Modern Psalm) соч. 50c, с чтецом и орк., сл. Ш. (1950—51, неоконч.); обр. нар. песен.

Орк. муз.: «Пеллеас и Мелизанда» (Pelleas und Melisande), симф. поэма соч. 5 по М. Метерлинку (1902—03); 5 пьес соч. 16 (1909, обр. для 11 инстр. 1920); Вариации соч. 31 (1928); «Музыка к киносцене» (Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene) соч. 34 (1930); Сюита G, стр. орк. (1934); Концерт для скр. с орк. соч. 36 (1936); 2-я камерная симфония соч. 38, мал. орк. (1906—39); Концерт для фп. с орк. соч. 42 (1942); Тема с вариациями соч. 43 g, дух. орк. (1943, тж. в ред. для симф. орк.).

Кам.-инстр. муз.: Стр. квартет D (1897); «Просветленная ночь» (Verklärte Nacht), стр. секстет соч. 4 по Р. Демелю (1899, обр. для стр. орк. 1917, 2/1943); 1-й стр. квартет соч. 7 d (1905); 1-я камерная симфония соч. 9 E, 15 инстр. (1906, обр. для симф. орк. 1922, 2/1935); 2-й стр. квартет соч. 10 fis (с сопр. сопрано, сл. Ш. Георге, 1908); 3 пьесы для инстр. анс. (1911, неоконч.); Серенада соч. 24, клар., бас-клар., манд., гит. и стр. трио, с соло бар. на сл. Петрарки в нем. пер. (1920—23); Дух. квинтет соч. 26 (1924); Сюита соч. 29, мал. клар. (фл.), клар., бас-клар. (саксоф.), фп. и стр. трио (1926); 3-й стр. квартет соч. 30 (1927); 4-й стр. квартет соч. 37 (1936); Стр. трио соч. 45 (1946); Фантазия для скр. и фп. соч. 47 (1949).

Для фп.: 3 пьесы соч. 11 (1909); 6 маленьких пьес соч. 19 (1911); 5 пьес соч. 23 (1920—23); Сюита соч. 25 (1921—23); 2 пьесы соч. 33 (1928, 1931).

Для орг.: Вариации на речитатив соч. 40 d (1941).

Для гол. с сопров.: ранние и неоконч. опыты; 2 песни соч. 1, бар. с фп., сл. К. фон Леветцова (1898); 4 песни соч. 2, гол. с фп., сл. Р. Демеля (№ 1—3) и И. Шлафа (№ 4) (1899); 8 песен для кабаре (Brettlieder), гол. с фп. (№ 8 — тж. с фл.-пикк., трубой и барабаном), сл. разных поэтов (1901); 6 песен соч. 3, гол. с фп., сл. разных поэтов (1899—1903); 8 песен соч. 6, гол. с фп., сл. разных поэтов (1905); 6 песен соч. 8, гол. с орк., сл. Г. Харта (№ 1), из «Волшебного рога мальчика» (№ 2, 3) и Петрарки в нем. пер. (№ 4—6) (1905); 2 баллады соч. 12, гол. с фп., сл. Г. Аммана и В. Клемперера (1907); 2 песни соч. 14, гол. с фп., сл. Ш. Георге и К. Хенкеля (1908); «Книга висячих садов» (Das Buch der hängenden Gärten), 15 стихотв. Георге соч. 15, жен. гол. с фп. (1909); «Побеги сердца» («Флора сердца», Herzgewächse) соч. 20, сопр., чел., фисгарм. и арфа, сл. М. Метерлинка в нем. пер. (1911); «Лунный Пьеро» (Pierrot lunaire), 21 мелодрама соч. 21, гол., фп., фл. (тж. пикк.), клар. (тж. бас-клар.), скр. (тж. альт) и влч., сл. А. Жиро в нем. пер. (1912); 4 песни соч. 22, гол. с орк., сл. Э. Доусона в нем. пер. (№ 1) и Р. М. Рильке (№ 2—4) (1916); 3 песни соч. 48, низк. гол. с фп., сл. Я. Харингера (1933); «Ода Наполеону» (Ode to Napoleon) соч. 41, чтец, фп. и стр. квартет или стр. орк., сл. Байрона (1942).

Обр. произв. Баха, Г. М. Монна, Генделя, Брамса (оркестровка Квартета для фп. и стр. соч. 25 g-moll, 1937); ряд кам.-анс. обр. симф. произв. разных комп. для концертов Общества закрытых муз. исполнений (1918—21).

Юношеские и неоконч. произв. и наброски; каноны.

Кн.: Harmonielehre («Учение о гармонии») (Wien, 1911); Models for Beginners in Composition (Los Angeles, 1942, рус. пер.: Упражнения по композиции для начинающих [М., 2003]); Style and Idea (New York, 1950, рус. пер.: Стиль и мысль. Статьи и материалы [М., 2006]); Structural Functions of Harmony («Структурные функции гармонии») (London, 1954, посмерт. изд.); Preliminary Exercises in Counterpoint («Предварительные упражнения в контрапункте») (London, 1963, посмерт. изд.); Fundamentals of Musical Composition (London, 1967, посмерт. изд.; рус. пер.: «Основы музыкальной композиции» [М., 2000]); фрагм. неоконч. работ; Der biblische Weg («Библейский путь»), драма в прозе (1926—27).

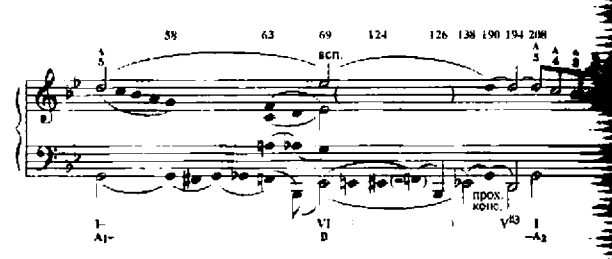
Лит.: E. Wellesz. Arnold Schönberg (Leipzig, 1921); E. Stein, Hrsg. Arnold Schoenberg. Briefe (Mainz, 1958, рус. пер.: А. Шёнберг. Письма [СПб., 2001]); B. Boretz, E. T. Cone, eds. Perspectives on Schoenberg and Stravinsky (Princeton, 1968, 2/1972); A. Payne. Schoenberg (London, 1968); W. Reich. Arnold Schönberg

oder der konservative Revolutionär (Wien, 1968); R. Leibowitz. Schoenberg (Paris, 1969); J. Maegaard. Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg (Copenhagen, 1972); H. H. Stuckenschmidt. Schönberg: Leben, Umwelt, Werk (Zürich, 1974); J. Rufer. Das Werk Arnold Schönbergs (Kassel, 1974); G. Manzoni. Arnold Schönberg: l'uomo, l'opera, i testi musicali (Milan, 1975); Ch. Rosen. Arnold Schoenberg (New York, 1975); A. Forte. Schoenberg's Creative Evolution: the Path to Atonality // Musical Quarterly, LXIV (1978); D. Newlin. Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections (1938—76) (New York, 1980); C. Dahlhaus, Hrsg. Die Wiener Schule heute (Mainz, 1983); J. Kallir. Arnold Schoenberg's Vienna (New York, 1984); M. Mäckelmann. Arnold Schönberg und das Judentum (Hamburg, 1984); C. Dahlhaus, ed. Schoenberg and the New Music (Cambridge, 1987); E. Haimo. Schoenberg's Serial Odyssey: the Evolution of his Twelve-Tone Method, 1914—1928 (Oxford, 1990); S. Milstein. Arnold Schoenberg: Notes, Sets, Forms (Cambridge, 1992); J. Brand, C. Hailey, eds. Constructive Dissonance: Arnold Schoenberg and the Transformations of 20th-Century Culture (Berkeley, 1997); Е. Чигарева, Е. Доленко, ред. Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра (М., 2002); Н. Власова. Творчество Арнольда Шёнберга (М., 2007).

Шенкера теория тональной музыки. Австрийский музыковед Генрих Шенкер (Schenker) родился 19.6.1868 в Подгайце, ныне Подгайцы, умер 13.1.1935 в Вене. Учился в Вене, в т. ч. у Брукнера. Выступал как пианист-аккомпаниатор и ансамблист, писал музыкально-критические статьи и теоретические руководства, редактировал нотные издания, давал частные уроки. Научная и редакторская деятельность Шенкера одушевлялась его интересом к внутренним закономерностям творческого процесса великих композиторов. Среди самых значительных достижений Шенкера-редактора — выверенное по автографам издание пяти последних сонат Бетховена (1913—21). Первой музыкально-теоретической работой Шенкера стало «Учение о гармонии» (Harmonielehre, 1906), а самой значительной — «Свободная композиция» (Der freie Satz, 1935, посмерт. изд.).

Шенкер изучал только тональную музыку, преимущественно австро-немецкую (от И. С. Баха до Брамса). Остальную музыку, за исключением Д. Скарлатти и Шопена, он считал либо второсортной, либо лишенной ценности; даже Вагнера он порицал за нарушение законов музыкального искусства. Эта ограниченность не помешала его теории стать одной из самых влиятельных доктрин музыкальной науки XX в. Произведение, по Шенкеру, строится как иерархия структурных «слоев» (нем. Schichten). Анализ состоит в последовательном абстрагировании от самого поверхностного слоя (эмпирического нотного текста) и движении вглубь, к «ядру», из которого «выращен» целостный музыкальный организм. Различные детали, составляющие материал каждого данного структурного слоя, трактуются как производные (по терминологии Шенкера — пролонгации) элементов, принадлежащих более глубинным слоям. По мере редукции («снятия») таких деталей вначале обнаруживается «передний» структурный план композиции (Vordergrund), затем «средний» план (Mittelgrund) и, наконец, «задний» план (Hintergrund). Самый глубинный из всех возможных структурных слоев представляет собой контрапункт «первичной структуры» (Ursatz) — последования I-V-I в басу — и подчиненной ей «первичной линии» (Urlinie) — нисходящего, направленного к тонике движения в верхнем голосе. Такой контрапункт универсален для всей тональной музыки.

По Шенкеру, гармоническую функцию в собственном смысле выполняют только те аккорды, которые принадлежат «заднему плану» композиции. Для тональной музыки выделяется ограниченное число возможных послелований «заднего плана»: I-II-V-I и I-VI-V-I, I-III-V-I, I-IV-V-I и просто I-V-I. Все остальные аккорды, по существу, обязаны своим возникновением последованию на «среднем» и «переднем» планах и, т. выказывают скорее «горизонтальную» тенденцию. Иначе говоря, аккорды бывают двух родов: аккорды глубинной структуры (по существу гармонические, «вертикальные») и аккорды пролонгирующие (по существу контрапунктические, «горизонтальные»). Все отношения между тематически осмысленными структурами подлежат редукции и, уже на уровне среднего плана, сводятся к абстрактно-контрапунктическим конфигурациям. Одна из таких конфигураций — схема среднего плана 1-й баллады Шопена — показана в нотном примере, из которого следует, что первый и второй разделы пьесы (A и B) представляют собой масштабные пролонгации, соответственно, d^1 (5-й ступени Urlinie) и es^2 (5-й ступени, вспомогательного по отношению к d^2), тогда как полное развертывание Urlinie происходит лишь в коде (тоны, входящие в состав Urlinie, Шенкер обозначает арабскими цифрами с «шапочками» сверху). Еще один важный момент доктрины Шенкера заключается в том, что ритм трактуется как принадлежность «переднего плана» композиции (соответственно в записи редукции реальные временные пропорции не отражаются, о чем свидетельствует приведенный пример). Исключение темматизма и ритма из числа категорий, имеющих значение для глубинных уровней структуры тонального музыкального целого, рассматривается критиками Шенкера как догма, резко снижающая ценность его доктрины.



Разработанный Шенкером алгоритм анализа позволяет умозрительно реконструировать процесс создания текста (Auskomponierung), представив его как многоступенчатое «пролонгирование» элементов, входящих в состав первичной структуры и первичной линии. Любые модуляции в этом процессе — не более чем пролонгации, призванные дополнительно подчеркнуть господство основной тональности, запечатленной в структуре I-V-I (которую Шенкер именовал также «священным треугольником»). Ценность музыкального произведения определяется тем, насколько богато и разнообразно организованы в нем срединные структурные слои,

полняющие воображаемое пространство между Ursatz («ядром», «зародышем») и собственно текстом («организмом»). Объединение двух противоположно направленных алгоритмов (анализа и синтеза текста) выражается в стилистике записей шенкерианских анализов, которые в полном виде представляют собой громоздкие диаграммы, где структурные слои записываются друг над другом, от переднего плана к заднему, а читаться они должны сверху вниз, в том направлении, которое, как предполагается, соответствует движению мысли идеализированного композитора.

Шенкерианский подход к анализу музыки успешно служит решению дидактических задач, поскольку учит хорошему голосоведению и дифференциации существенного и менее существенного в музыкальной композиции; кроме того, он преодолевает школьную раздробленность аналитических дисциплин и учит видеть в музыкальном произведении прежде всего целое, не сводимое к сумме частностей. При жизни Шенкер пользовался весьма солидным авторитетом. *Фуртвенглер* считал его одним из своих наставников (возможно, своим неповторимым мастерством ведения длительной драматургической линии и склонностью к подчеркиванию басов великий дирижер по меньшей мере отчасти обязан непосредственному влиянию создателя концептов Ursatz и Urlinie). На склоне жизни Шенкера появилось развернутое введение в его методологию, написанное одним из его учеников (Jonas 1934). В те же годы адепты теории основали «Шенкеровские институты» в Гамбурге (1931) и Вене (1935). Развитие шенкерианства в Германии и Австрии прекратилось с переходом этих стран под власть нацистов, но ученики Шенкера, эмигрировавшие в США, продолжили его дело в этой стране. Ученик Шенкера Феликс Зальцер (Salzer, 1904—1986) и некоторые другие исследователи с переменным успехом применяли шенкерианские принципы анализа к музыке, созданной до XVIII в. и в XX в. Поток литературы (преимущественно англоязычной), развивающей методологию Шенкера, в последние десятилетия непрерывно растет, что позволяет говорить о существовании особой «постшенкерианской» ветви современного теоретического музыкознания. Судя по всему, она ориентирована не столько на обогащение идейного багажа музыкальной науки ради более широкого и разностороннего осмысления феноменов музыкального творчества, сколько на воспроизводство теоретических продуктов, скроенных согласно конкретным методологическим установкам, и на эксплуатацию все более и более широкого круга музыкальных текстов ради решения этой задачи. Ср. также *Структурализм*.

Лит.: H. Schenker. Neue musikalische Theorien und Phantasien, I: Harmonielehre (Stuttgart, 1906), II/1: Kontrapunkt: Cantus firmus und zweistimmiger Satz (Wien, 1910), II/2: Kontrapunkt: drei- und mehrstimmiger Satz, Übergänge zum freien Satz (Wien, 1922), III: Der freie Satz (Wien, 1935, рус. пер.: Свободное письмо [Красноярск, 2003]); H. Schenker. Das Meisterwerk in der Musik (München, 1925—30); H. Schenker. Fünf Urlinie-Tafeln (Wien, 1932); O. Jonas. Das Wesen des musikalischen Kunstwerks: eine Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers (Wien, 1934); F. Salzer. Structural Hearing: Tonal Coherence in Music (New York, 1952); A. Forte. Schenker's Conception of Musical Structure // Journal of Music Theory, III (1959); E. Narmour. Beyond Schenkerism: the Need for Alternatives in Music Analysis (Chicago, 1977); C. Schachter. A Commentary on Schenker's Free Composition // Journal of Music Theory, XXV (1981); Forte and S. E. Gilbert. Introduction to Schenkerian Analysis (New York, 1982); D. W. Beach, ed. Aspects of Schenkerian Theory (New Haven, 1983); C. Dahlhaus. Im Namen Schenkers // Die Musikforschung, 36 (1983); C. Deliège. Les fondements de la musique tonale. Une perspective analytique post-schenkerienne (Paris, 1984); A. Cadwallader, ed. Trends in Schenkerian Research (New York, 1990); H. Siegel, ed. Schenker Studies (Cambridge, 1990); D. Neumeyer and S. Tepping. A Guide to Schenkerian Analysis (Englewood Cliffs, 1992); M. Eybl. Ideologie und Methode: zum ideengeschichtlichen Kontext von Schenkers Musiktheorie (Tutzing, 1995); R. Snarrenberg. Schenker's Interpretive Practice (Cambridge, 1997); Л. Акопян. Теория музыки в поисках научности // Муз. академия, 1997, 1—2; A. Cadwallader, D. Gagné. Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach (Oxford, 1998); Б. Плотников. Очерки и этюды по методологии музыкального анализа (Красноярск, 2002); B. Ayotte. Heinrich Schenker: A Guide to Research (New York, 2004); D. C. Berry. A Topical Guide to Schenkerian Literature. An Annotated Bibliography with Indices (Hillsdale, 2004); Б. Плотников. Монолог о практике содержательного анализа (Красноярск, 2005); Ю. Холопов. Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера (М., 2006).

Шеринг (Schering), Арнольд (2.4.1877, Бреслау, ныне Вроцлав, — 7.3.1941, Берлин). Немецкий музыковед. По образованию скрипач; с 1898 изучал музыковедение в Берлине, затем в Мюнхене и в Лейпциге, где защитил диссертацию под руководством виднейшего историка музыки и основоположника музыкальной герменевтики Германа Кречмара (Kretzschmar, 1848—1924). Преподавал историю музыки в Лейпциге и Галле, а с 1928 до конца жизни возглавлял кафедру музыковедения в Берлинском университете. Автор трудов о музыке Возрождения, барокко и Просвещения (в т. ч. о фольклорных прототипах ранних итальянских мадригалов, об органной музыке XVI в., сонате и оратории XVII в., кантатах Баха, исполнительской практике баховского и добаховского времени, ранней истории жанра инструментального концерта), а также о различных аспектах творчества Бетховена, Шуберта, Брамса; вслед за Кречмаром подвергал непрограммные инструментальные произведения (в частности, сонаты и квартеты Бетховена) «герменевтическому» истолкованию, стремясь выявить их литературные прототипы. Редактировал баховский ежегодник Bach-Jahrbuch (1904—39), осуществил ряд публикаций старинной музыки. Популяризации знаний о музыке далекого прошлого способствовали его широко известные «Таблицы по истории музыки» и «История музыки в примерах».

Осн. труды: Deutsche Haus- und Kirchenmusik im 16. Jahrhundert («Немецкая бытовая и церковная музыка XVI в.») (Langensalza, 1912); Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance («Исследования по истории музыки раннего Возрождения») (Leipzig, 1914); Tabellen der Musikgeschichte («Таблицы по истории музыки») (Leipzig, 1914, неоднокр. переизд.); Musikgeschichte Leipzigs, II: Von 1650 bis 1723 («История музыки Лейпцига» т. 2) (Leipzig, 1926); Aufführungspraxis alter Musik («Практика исполнения старинной музыки») (Leipzig, 1931); Geschi-

chte der Musik in Beispielen («История музыки в примерах») (Leipzig, 1931, неоднокр. переизд.); Beethoven in neuer Deutung («Бетховен в новом истолковании») (Leipzig, 1934); Beethoven und die Dichtung («Бетховен и поэзия») (Berlin, 1936); Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik («Церковная музыка Баха лейпцигского периода») (Leipzig, 1936); Das Symbol in der Musik («Символ в музыке») (Leipzig, 1941); Über Kantaten Johann Sebastian Bachs («О кантатах Баха») (Leipzig, 1942); Humor, Heldentum, Tragik bei Beethoven («Юмор, героическое и трагическое у Бетховена») (Strasburg, 1955); Vom Wesen der Musik («О сущности музыки»), сб. ст. (Stuttgart, 1974).

Шеринг (точнее Шерынг, Szeryng), Хенрык (22.9.1918, Варшава, — 3.3.1988, Кассель). Мексиканский скрипач польского происхождения. Учился в Берлине у *Флеша* (1928—33), сразу по окончании учебы дебютировал как солист в нескольких европейских столицах. В 1933—39 учился композиции у *Буланже* в Париже. В годы 2-й мировой войны Ш., владевший несколькими языками, служил переводчиком при штабе председателя польского правительства в изгнании генерала Сикорского и выступал перед войсками союзников. После войны обосновался в Мехико, где преподавал в университете; лишь в 1954 возобновил карьеру странствующего виртуоза. Обладая совершенной техникой, Ш. избегал внешних эффектов, культивировал объективную, скорее «аполлоническую» манеру игры и в высшей степени ответственно относился к выбору репертуара. Значительное место в его программах занимала новая музыка, в т. ч. произведения мексиканских композиторов (скрипичные концерты для Ш. сочинили, в частности, *Чавес* и популярный в свое время Мануэль Понсе [Ponce, 1882—1948]). Среди ансамблевых партнеров Ш. — *Рубинштейн, Аррау, Кемпф, Фурнье, Штаркер*. Об исключительном масштабе Ш.-интерпретатора свидетельствуют многочисленные записи: сольные сонаты и партиты Баха, сонаты Баха для скрипки и клавира (с *Вальхой*), сонаты Моцарта (с австрийской пианисткой Ингрид Геблер [Haebler, р. 1929]) и Бетховена (с Рубинштейном, Кемпфом, Геблер), концерты т. н. стандартного скрипичного репертуара от Баха и Моцарта до *Прокофьева* и *Хачатуряна*, в т. ч. непревзойденный Концерт *Берга* с Р. *Кубеликом*.

Шерхен (Scherchen), Герман (21.6.1891, Берлин, — 12.6.1966, Флоренция). Немецкий дирижер. В 1907—10 играл на альте в ведущих оркестрах Берлина. Дирижерская деятельность Ш. началась в 1912, когда он совершил концертное турне во главе ансамбля, исполнявшего цикл Шёнберга *«Лунный Пьеро»*. В 1914 возглавил Рижский СО, но сразу после начала 1-й мировой войны был интернирован российскими властями. По возвращении в Берлин (1918) основал Новое музыкальное общество (Neue Musikgesellschaft) и струнный квартет, а в 1919 — музыкальный журнал Melos. В 1922 сменил *Фуртвенглера* на посту руководителя Концертов в музее (Museumskonzerte) во Франкфурте-на-Майне. С 1923 был одним из ведущих исполнителей на фестивалях *МОСМ*. В 1928 занял должность генералмузикдиректора в Кёнигсберге (ныне Калининград). В 1933 эмигрировал в Швейцарию, где возглавил СО Цюрихского радио и вел курсы дирижерского мастерства (с 1939 — ежегодно). В середине 1930-х редактировал выходивший в Брюсселе журнал Musica viva («Живая музыка») и основал в Вене одноименный оркестр, артистами которого были преимущественно эмигранты из нацистской Германии (просуществовал до аншлюса Австрии в 1938). Деятельность Ш. по пропаганде современной музыки не прекращавшаяся в годы войны, после нее развернулась с новой силой: в 1950 он основал в Цюрихе музыкальное издательство Ars viva («Живое искусство»), в 1951 при поддержке ЮНЕСКО открыл в Гравесано (Швейцария) студию электроакустических исследований, участвовал в создании парижской концертной организации *Домен мюзикаль*, вел дирижерские курсы в Вене и *Дармштадте*. За четыре с половиной десятилетия международной карьеры Ш. осуществил огромное количество премьер. Он первым исполнил произведения *Берга* (3 фрагмента из *«Воццека»*, «Камерный концерт», *«Вино»*, Концерт для скрипки с оркестром), *Хиндемита, Бартока, Хабы* (опера «Мать»), *Мясковского* (13-я симфония), *Веберна* («Свет очей», Вариации для оркестра), *Даллапикколы* (опера *«Узник»*), Шёнберга («Танец вокруг золотого тельца» из оперы *«Моисей и Аарон»*), *Вареза* (*«Пустыни»*) и композиторов более молодого поколения — *Ноно, Хенце, Ксенакиса, Штокхаузена* и др. В репертуаре Ш. наряду с новой музыкой широко представлена классика — Бах, Гендель, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Берлиоз, Чайковский, *Малер*, композиторы «второго ряда»; среди известнейших записей Ш. сделанная им оркестровая обработка «Искусства фуги» Баха. Перу Ш. принадлежат учебник дирижирования, несколько музыкальных произведений. Учениками Ш. были *Гартман, Ančerl, Бур, Мадерна*.

Его дочь Тона Ш. (р. 12.3.1938, Невшатель) — французский композитор, ученица своей матери, китайского композитора Сяо Шусянь (Xiao Shuxian, 1905—1991), а также Хенце, П. *Шеффера, Мессиана* и *Лигети*, в своем творчестве сочетает принципы восточной и западной эстетики.

Кн.: Lehrbuch des Dirigierens (Leipzig, 1929, 3/Mainz, ...; рус. пер.: Учебник дирижирования // Дирижерское исполнительство [М., 1976]); др. лит. работы, в т. ч. в сб.: H. Pauli, ... Hermann Scherchen, Musiker. Ein Lesebuch (Berlin, 1986).

Лит.: H. Pauli, Hermann Scherchen, 1891—1966 (Zürich, 19...

Шестерка (франц. Les Six). Содружество французских композиторов, сложившееся в конце 1910-х: Лун Дюрей (Durey, 1888—1979), *Онеггер*, Жермен Тайфер (Taïffe, 1892—1983, единственная женщина в группе), *Мийо, Орик, Пуленк*. Первоначально именовалось Новые молодые (Les nouveaux jeunes). Название Les Six придумал парижский критик Анри Коллé (Collet), опубликовавший в журнале Comoedia от 16.1.1920 статью под названием Les cinq russes, les six français et M. Satie («Русская пятерка [имеется в виду Могучая кучка], французская шестерка и г-н *Сати*»). Последний был свидетелем формирования группы, а большинство ее членов усматривало в его творчестве важнейший стилистический ориентир. Другим, более отдаленным ориентиром для участников Ш. служили элегантные и ироничные миниатюры Эмманюэля Шабрие (Chabrier, 1841—1894;

следствии Пуленк написал о нем книгу). Приверженцем группы был *Кокто*, чье полемическое эссе «Петух и арлекин» (Le coq et l'arlequin, 1918), направленное против романтизма, *импрессионизма* (в лице *Дебюсси*) и немецкого влияния, стало ее манифестом. Важнейшим источником вдохновения для молодых композиторов Ш. служил т. н. парижский фольклор, т. е. музыка улиц, кабаре, цирков и т. п.; создаваемые ими опусы отвечали выдвинутым Кокто критериям «четкости, лаконичности и простоты». Композиторы Ш. («новые молодые») устраивали совместные концерты с июня 1917; первый концерт с программой из произведений всех членов группы состоялся в ноябре 1917 (песни в исполнении *Катори*). В 1921 пять членов Ш., за исключением Дюрея, сочинили музыку к одноактному балету «Новобрачные с Эйфелевой башни» (Les mariés de la tour Eiffel) по экстравагантному сценарию Кокто (премьера — 18 июня, Париж, Театр Елисейских полей, труппа Шведские балеты, хореография Кокто). Затем пути композиторов Ш. разошлись. В своем зрелом творчестве верность исходным эстетическим принципам Ш. сохранили в основном Орик (автор музыки к нескольким фильмам Кокто) и Пуленк.

Лит.: Р. Дюмениль. Современные французские композиторы группы «Шести» (Л., 1964); Г. Филенко. Французская музыка 1-й половины XX в. (Л., 1983); E. Hurard-Viltard. Le groupe des Six, ou le matin d'un jour de fête (Paris, 1987); J. Roy. Le groupe des Six (Paris, 1994); C. Miller. Cocteau, Apollinaire, Claudel et le groupe des Six (Paris, 2003).

Шёфлер (Schöffler), Пауль (15.9.1897, Дрезден, — 21.11.1977, Амершем, Англия). Австрийский певец (бас-баритон). Учился в Дрездене, Берлине и Милане. В 1925—37 пел в *Дрезденской гос. опере*, затем стал солистом *Венской гос. оперы*. В 1934 дебютировал на сцене *Ковент-Гарден*, в 1950 — в *Метрополитен-опера*. На протяжении многих лет был особенно востребован как интерпретатор партии Ганса Закса; среди других партий — Граф, Дон Жуан, Писарро, Голландец, Курвенал, Амфортас, Кто, Скарпиа, Иоканаан, Орест (*«Электра»*), Борромео (*«Палестрина»* Пфицнера), Матис (*«Художник Матис»*), Дантон («Смерть Дантона» *Айнема*, 1-й исполнитель). Выдающиеся документы с участием Ш. — запись «Майстерзингеров» со спектакля в *Байройте* (1943) п/у Герхана Абендрота (Abendroth, 1883—1956) и венская студийная запись той же оперы п/у *Кнаппертсбуша* (1950—51). Искусство Ш. увековечено также в записях п/у *Бичама* («Электра», Лондон, 1947), *Фуртвенглера* (9-я симфония Бетховена, несколько опер с *Зальцбургских фестивалей* 1950—53), *Караяна* («Страсти по Матфею» Баха, 1950), *Бёма* (ряд венских спектаклей 1940—50-х гг.). После 1965 выступал в характерных ролях. Выразительный, насыщенный голос Ш. прекрасно звучал и в камерном репертуаре (Lieder Шуберта, Шумана и др.).

Шеффер (Schäffer), Богуслав (р. 6.6.1929, Львов). Польский композитор, музыковед, график, драматург. Учился в Кракове. В конце 1950-х одним из первых в Восточной Европе начал писать критические и аналитические работы о новейших тенденциях западной музыки; широкую известность приобрели его книги о проблемах современной композиторской техники (1958) и о «классиках *додекафонии*» (1961—64). С 1963 преподавал в Краковской ВМШ. В 1986—2002 — профессор композиции зальцбургского Моцартеума. Композитор ярко выраженного экспериментального склада, цель творчества видит в создании эстетически полноценной музыки на основе новейших, самых радикальных приемов и техник. На протяжении большей части творческой жизни сочинял весьма интенсивно, работая одновременно над несколькими партитурами и в каждой очередной работе решая новые технические и формальные задачи. Наследие Ш. чрезвычайно велико по объему и в высшей степени разнородно: композиции, записанные *графической нотацией* и выглядящие как образцы абстрактного изобразительного искусства, соседствуют в нем с театрализованными акциями (*хеппенингами*) в духе *Кейджа*, электронными пьесами, опусами для сколь угодно экстравагантных исполнительских составов и произведениями относительно традиционного рода, призванными, по словам Ш., доставлять удовольствие аудитории (впрочем, произведения последней категории, так же как и всех остальных, редко исполняются больше одного-двух раз). Свой богатый опыт Ш. обобщил в фундаментальном руководстве по современной композиции (1975); большинство примеров в этой книге почерпнуто из собственных произведений Ш. Написал также ряд справочников по музыке XX в. и несколько десятков сюрреалистических театральных пьес, многие из которых переведены на другие языки и ставятся за пределами Польши.

Осн. муз-теор. труды: Nowa muzyka: problemy współczesnej techniki kompozytorskiej («Новая музыка: проблемы современной композиторской техники») (Kraków, 1958, 2/1969); Klasycy dodekafonii («Классики додекафонии»), вып. 1 и 2 (Kraków, 1961—64); Wstęp do kompozycji («Введение в композицию») (Kraków, 1975); Historia muzyki: style i twórcy («История музыки: стили и творцы») (Poznań, 1979); Mały informator muzyki XX wieku («Краткий справочник по музыке XX в.») (Kraków, 1984).

Шеффе́р (Schaeffer), Пьер (Анри Мари) (14.8.1910, Нанси, — 19.8.1995, Экс-ан-Прованс). Французский инженер-акустик, композитор, литератор. С 1936 работал на Французском радио. Во 2-й половине 1940-х начал экспериментировать с записанными звуками, воспроизводя их с изменениями скорости и накладывая разные записи друг на друга; из этих опытов родилась *конкретная музыка*. Первой завершенной «конкретной» композицией Ш. стал «Железнодорожный этюд» (Étude aux chemins de fer), смонтированный из звуков едущих поездов (1948). Большинство позднейших работ Ш. создано в соавторстве, в т. ч. с *Анри* (самая известная — «Симфония для одного человека» [Symphonie pour un homme seul], 1950). В 1951 Ш. основал на радио Исследовательскую группу конкретной музыки (Groupe de recherche de musique concrète), а в 1958, уже без участия Анри, преобразовал ее в более масштабную Группу музыкальных исследований (Groupe de recherches musicales [GRM]). С обеими группами сотрудничали многие композиторы, в т. ч. *Варез* (при создании «организованного шума» к *«Пустыням»*), *Мийо*, *Мессиан*, *Ксенакис*, *Баллиф*, *Булез*, *Малец*, *Барраке*, *Штокхаузен*, *Букурешлиев*, Люк Ферра-

ри (Ferrari, 1929—2005), Франсуа Бейль (Bayle, p. 1932, директор GRM в 1966—98), Франсуа-Бернар Маш (Mâche, p. 1935); впрочем, у большинства из них увлечение «музыкальными исследованиями» продлилось недолго. В 1961 Ш. оставил композицию, но продолжал заниматься теорией конкретной музыки. Самый известный результат этих занятий — «Трактат о музыкальных объектах», претендующий на коренное переосмысление всех музыкально-теоретических категорий. Под «музыкальными объектами» подразумеваются не предметы, из которых можно извлечь звук, а звучания как таковые (в равной степени музыкальные и немузыкальные), абстрагированные от своих источников, характеризуемые определенным набором параметров (таких, как изменение массы, изменение высоты, динамический и тембровый профиль) и выступающие в качестве исходного («конкретного») материала для композиции; систематизация таких объектов уподобляется сольфеджио как исходной форме теоретического осмысления музыки. Ш. настаивал на восприятии любого звука именно как «музыкального объекта», безотносительно к тому, с чем он ассоциируется в реальной жизни. В 1968—80 Ш. преподавал основы *электронной музыки* в Парижской консерватории. В 1971 основал Национальный аудиовизуальный институт (Institut national de l'audiovisuel), включивший GRM в свой состав. Перу Ш. принадлежат также эссе по философии и эстетике, романы и другие литературные работы.

Осн. труды по муз.: À la recherche d'une musique concrète («В поисках конкретной музыки») (Paris, 1952); Traité des objets musicaux («Трактат о музыкальных объектах») (Paris, 1966); La musique concrète (Paris, 1967); Solfège de l'objet sonore («Сольфеджио звуковых объектов») (Paris, 1967); De la musique concrète à la musique même («От конкретной музыки к музыке как таковой») (Paris, 1977).

Лит.: M. Pierret. Entretiens avec Pierre Schaeffer (Paris, 1969); S. Brunet. Pierre Schaeffer (Paris, 1970); M. Chion. Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale (Paris, 1983); S. Dallet and S. Brunet. Pierre Schaeffer: itinéraires d'un chercheur (Montreuil, 1997).

«Шехеразада» (Shéhérazade). Название двух не связанных между собой произведений *Равеля:* короткой «волшебной увертюры» (ouverture de féerie) для оркестра (1898) и вокального цикла для меццо-сопрано с оркестром по трем стихотворениям Тристана Клингзора (Tristan Klingsor, псевдоним Леона Леклера [Leclère]) (1903). Части цикла: «Азия» (Asie), «Волшебная флейта» (La flûte enchantée), «Безразличный» (L'indifférent). Первое исполнение — 17 мая 1904, Париж, солистка Жан Атто (Hatto), дирижер *Корто*. Продолжительность — 15—17 минут, из которых ок. 10 минут приходится на 1-ю часть.

Шиаррино — см. *Шьяррино.*

Шиллингер (Schillinger), Джозеф (собств. Иосиф Моисеевич) (31.8.1895, Харьков, — 23.3.1943, Нью-Йорк). Русский и американский музыкальный теоретик и композитор. Учился в Петроградской консерватории (1914—18). До начала 1920-х преподавал и руководил симфоническим оркестром в Харькове (там же в 1921 выпустил книгу футуристических стихов), затем переехал в Петроград, где вскоре стал заметной фигурой музыкальной жизни и сблизился с молодым *Шостаковичем*. Ранние пианные миниатюры Ш. этого периода (в т. ч. 5 прелюдий соч. 12, 1922) эклектичны; замысловато альтерированные гармонии, характерные для эпигонов *Скрябина*, сочетаются в них с диатоникой, *политональностью* и неровной размеренной ритмикой. По-видимому, самые значительные работы Ш.-композитора — симфоническая картина «Поступь Востока» (1924) и «Симфоническая рапсодия» к 10-летию Октябрьской революции (1927). В 1927 Ш. основал в Ленинграде первый советский джаз-бэнд, а в 1928 эмигрировал в США и обосновался в Нью-Йорке, где снискал известность как педагог и создатель математически выверенной системы музыкальной композиции. Композиция по Ш. строилась на переводе отдельных составляющих музыки — ритма, звукоряда, гармонии, мелодии, оркестровки — в графические схемы и комбинировании этих схем согласно простым алгоритмам. Такой метод (Ш. называл его «инженерией») считался практически удобным для сочинения легкой музыки, что предопределило его коммерческий успех; у Ш. учились, в частности, *Гершвин*, Бо *Гудмен* и руководитель популярнейшего на рубеже 30-х 40-х эстрадного оркестра Гленн Миллер (Miller, 1 1944). Некоторые из разработанных Ш. алгоритмов, по его мнению, были в равной степени пригодны для создания произведений музыки и изобразительного искусства. Приверженцем методики Ш. был *Кауэлл*, объявший ее универсальным инструментом анализа и синтеза музыки в любых стилях. В США Ш. сблизился со Львом Терменом, создателем *терменвокса*, пропагандировал этот инструмент и сочинил для него ряд пьес. После смерти Ш. один из его учеников открыл в Бостоне (по имени его имени (ныне Беркли-колледж [Berklee College Music]), где обучался, в частности, *Браун*.

Теор. работы: The Schillinger System of Musical Composition («Шиллингеровская система музыкальной композиции») (New York, 1946); The Mathematical Basis of the Arts («Математическая основа искусств») (New York, 1948); Encyclopedia of Rhythm (New York, 1966) (все неоднокр. переизд.).

Лит.: L. Sitsky. Music of the Repressed Russian Avant-Garde 1900—1929 (Westport, CT, 1994).

Шимановский (Szymanowski), Кароль (Мачей) (6.10.1882, Тимошовка, Украина, — 29.3.1937, Лозанна). Польский композитор. Происходил из высококультурной помещичьей семьи, находился в родстве с известным польским пианистом и дирижером Феликсом Блуменфельдом (1863—1931), крупнейшим польским писателем Ярославом Ивашкевичем (Iwaszkiewicz) и *Нейгаузом*. Игре на фп. учился вначале у своего отца, затем в Елисаветградской музыкальной школе, которой руководил Г. Нейгауз. В 1901—04 брал уроки гармонии и композиции у ведущих варшавских педагогов Марека Завирского (Zawirski) и Зыгмунта Носковского (Noskowski). Первыми композиторскими опытами Ш. стали пьесы для фп. в духе Шопена, не слишком примечательные с точки зрения мелодического содержания, но богатые утонченными альтерированными гармониями (преобр

зание гармонического воображения над мелодическим — заметная черта не только раннего, но и зрелого творчества Ш.). В 1905 прогрессивные ученики Носковского, в т. ч. Ш. и будущий известный дирижер Гжегож Фительберг (Fitelberg, 1879—1953), основали группу Молодая Польша, целью которой было обновление польской музыки на основе новейших западноевропейских (прежде всего немецких) достижений. К началу 1910-х Ш. уже был известен в Польше и сопредельных странах как композитор, тяготеющий к немецкой позднеромантической школе, главным образом к *Штраусу* и *Регеру*, а также к *Скрябину*. Немецкое влияние ощущается не только в Lieder молодого Ш. и в опере «Аггифа», где Ш. явно подражает *«Саломее»* и *«Электре»*, но и в его самой яркой партитуре этого периода — двухчастной 2-й симфонии с мастерски разработанной и эффектно инструментованной финальной фугой.

До 1-й мировой войны Ш. объездил почти всю Европу. Особенно много значили для него поездки в Южную Италию и на Сицилию, а также в Северную Африку (1911, 1914). В этих регионах, где элементы различных культур — античной греческой, римской, византийской, норманской, арабской — переплелись в уникальном единстве, Ш. почерпнул впечатления, которые питали его творчество военных лет, проведенных им в родовом имении Тимошовка на территории Украины. Музыка Ш., созданная между 1914 и 1917, ассоциируется не столько с немецкой школой, сколько с французским *импрессионизмом*. Пьесы фортепианных триптихов Ш. «Метопы» и «Маски» живо напоминают фортепианную музыку *Дебюсси* и *Равеля* такими особенностями, как многочисленные мелизмы и узоры из мелких нот в верхнем голосе, изысканная дифференциация слоев фактуры, чередование и наложение бело- и черноклавишных пассажей, обильное использование параллелизмов, органных пунктов, остинато. В сходном стилистическом ключе выдержан и триптих «Мифы» для скрипки и фп., первая часть которого, «Фонтан Аретузы», стала едва ли не самой популярной и часто исполняемой пьесой Ш. Вместе с тем Ш. в большей степени, чем его французские предшественники, тяготел к густой фактуре, «бесконечной мелодии» и напряженным хроматическим гармониям, что дало основание некоторым польским исследователям обозначить его стиль этого периода как «экспрессионистский импрессионизм». Это определение как нельзя лучше подходит к центральным партитурам Ш. середины 1910-х — одночастным, свободным по форме 3-й симфонии *«Песнь о ночи»* для тенора, хора и оркестра на слова персидского поэта-мистика XIII в. Джалаледдина Руми и 1-му скрипичному концерту. Эмоциональная атмосфера обоих произведений насыщена сдержанной страстью, которая время от времени взрывается экстатическими кульминациями. Скрипичный концерт подобен большой романтической вокальной сцене без слов, где скрипка — эквивалент человеческого голоса — почти не покидает напряженного верхнего регистра; в музыкальном языке симфонии заметен ориентальный элемент, а некоторые ее эпизоды (особенно срединный раздел, преимущественно танцевального характера) прямо перекликаются с *«Дафнисом и Хлоей»* Равеля. В столь же «сочной», чувственной и импульсивной манере, с отчетливыми ориентальными ассоциациями, выполнены вокальные циклы «Любовные песни Хафиза» и «Песни безумного муэдзина» и опера *«Король Рогер»*, действие которой происходит в открытой восточным влияниям средневековой Сицилии. Опера, задуманная и начатая в 1918, была завершена с большим опозданием; в 1918—19 Ш. работал также над романом «Эфеб» (Efebos), от которого сохранились только черновые отрывки и одна целая глава (беловая рукопись сгорела в Варшаве в 1939). Как в романе, так и (более завуалированно) в опере разрабатывается тема однополой любви.

В 1919 Ш., потерявший собственность в результате революции 1917 года, поселился в Варшаве — столице только что образованной независимой Польши. Откликаясь на новую общественно-политическую ситуацию, композитор, прежде сторонившийся национальной тематики, начал изучать народную музыку различных регионов Польши. Предметом его особого интереса было колоритное, темпераментное искусство горцев, населяющих юго-восток страны (регион Закопане). Первой его работой с фольклорным уклоном стал вокальный цикл на слова Юлиана Тувима с непереводимым, содержащим игру слов заглавием Słopiewnie. Фольклор польских горцев использован в самом крупном позднем опусе Ш. — получасовом балете с пением «Разбойники»; вслед за *Бартоком* и *Стравинским* Ш. подчеркивает «варварскую» грубоватость фольклорных интонаций и ритмов, оттеняя ее весьма изысканной игрой гармоний, акцентов и инструментальных красок. В духовных произведениях этого же времени — Stabat mater, Veni Creator, двухчастной «Литании Деве Марии» — преобладает диатоническое письмо с легким оттенком архаики, подчеркивающим связь этой музыки с традиционной польской католической культурой; впрочем, о прежнем Ш. то и дело напоминают острые диссонансы, тональные сдвиги, богатая, местами по-импрессионистски утонченная оркестровка. Показательно, что для Stabat mater Ш. использовал не канонический латинский текст, а польский перевод.

В 1920-х международная известность Ш. росла. В 1921—22 он совершил две гастрольные поездки в США вместе со своими друзьями, скрипачом Павлом Коханьским (Kochański, 1887—1934) и *Рубинштейном*. В 1922 в Париже с успехом прошел его первый авторский концерт, и до 1926 он ежегодно выезжал в Париж, где ему покровительствовала, в частности, знаменитая меценатка княгиня де Полиньяк (Polignac) — заказчица Stabat mater. В 1927 Ш. занял должность директора Варшавской консерватории, в 1929 подал в отставку из-за болезни (туберкулез), некоторое время лечился в Швейцарии, а с 1930 по 1932 возглавлял реорганизованную консерваторию; среди его учеников — *Шабельский*. Последними крупными работами Ш. стали 4-я симфония («Концертная») для фп. с оркестром и 2-й концерт для скрипки с оркестром; в обеих партитурах тематический материал фольклорной природы разработан почти с бартоковским размахом. Симфонию Ш. писал в расчете на собственные пианистические возможности и в 1933—35 исполнил ее в большинстве европейских стран. Последним прижизненным успехом Ш. явилась постановка

«Разбойников» в *Парижской опере* со знаменитым Сергеем Лифарем в главной роли (апрель 1936).

В Польше Ш. единодушно был признан крупнейшим национальным композитором после Шопена (лишь в 1970—80-х это звание перешло к *Лютославскому*), но за ее пределами музыка Ш. после войны звучала редко. Энтузиастами Ш. были Рубинштейн и *Дорати*, произведения Ш. входили в репертуар *Ойстраха* и С. *Рихтера*, определенному ренессансу его творчества в конце XX в. способствовали *Дютуа*, *Рэттл*, *Цимерман*.

Сестра Ш. Станислава Корвин-Шимановска (Korwin-Szymanowska, 1881—1938) — певица (сопрано), первая исполнительница ряда его произведений.

Для театра: «Агтифа» (Hagith), одноакт. опера соч. 25, либр. Ф. Дёрмана (1913, пост. 1922, Варшава), «Король Рогер» (Król Roger), опера в 3 актах соч. 46, либр. Я. Ивашкевича и Ш. (1918—24, пост. 1926, Варшава); «Мандрагора» (Mandragora), балетный дивертисмент (пантомима) с пением (тен.) в 3 карт. соч. 43, либр. Р. Болеславского и Л. Шиллера по Мольеру (1920); «Разбойники» («Харнасе», Harnasie), балет-пантомима с пением (тен., хор) в 2 картинах с эпилогом соч. 55, либр. Ш. и Е. М. Рыпарда (1923—31, пост. 1935, Прага); «Князь Потемкин» (Kniaź Patiomkin), музыка к 5-му акту пьесы Т. Мициньского (1925).

Орк. муз.: Концертная увертюра соч. 12 (1905); 1-я симфония соч. 15 f (1909, частично утеряна); 2-я симфония соч. 19 B (1910); 1-й концерт для скр. с орк. соч. 35 (1916); 4-я симфония «Концертная» (Koncertująca) для фп. с орк. соч. 60 (1932); 2-й концерт для скр. с орк. соч. 61 (1933).

Хор. муз.: 3-я симфония «Песнь о ночи» (Pieśń o nocy) для тен., хора и орк. соч. 27, сл. Джалаледдина Руми в пер. Т. Мициньского (1916); «Деметра» (Demeter), кантата для к.-а., жен. хора и орк. соч. 37b, сл. З. Шимановской по Еврипиду (1917, 2/1924); «Агава» (Agawe), кантата для к.-а., жен. хора и орк. соч. 39, сл. ее же (1917, неоконч.); Stabat mater для сопр., м.-сопр., баса, хора и орк. соч. 53, сл. ср.-век. секвенции в пер. Ю. Янковского (1926); «Курпёвские песни» (Pieśni kurpiowskie) для хора a cappella, сл. нар. (1929); Veni Creator для сопр., хора, орг. и орк. соч. 57, сл. С. Выспяньского (1930); «Литания Деве Марии» (Litania do Marii Panny) для сопр., жен. хора и орк. соч. 59, сл. Е. Либерта (1930—33).

Для гол. с орк.: «Пентесилея» (Penthesilea) соч. 18, сл. С. Выспяньского (1908, 2/1912); «Любовные песни Хафиза», 8 песен соч. 26, сл. Хафиза в нем. пер. Г. Бетге (1914, частично на материале цикла соч. 24 для гол. с фп.); орк. ред. циклов для гол. с фп. (см. ниже).

Для гол. с фп.: 6 песен на сл. К. Тетмайера соч. 2 (1900—02); 3 фрагмента из поэм Я. Каспровича соч. 5 (1902); «Лебедь» (Łabędź) соч. 7, сл. В. Берента (1904); 4 песни на сл. Т. Мициньского соч. 11 (1904—05); 5 нем. песен соч. 13 (1905—07); 12 нем. песен соч. 17 (1907); 6 песен на сл. Мициньского соч. 20 (1909); «Пестрые песни» (Bunte Lieder), 5 нем. песен соч. 22 (1910); «Любовные песни Хафиза» (Pieśni miłosne Hafiza), 6 песен соч. 24, сл. Хафиза в нем. пер. Г. Бетге (1911); «Песни сказочной принцессы» (Pieśni księżniczki z baśni), 6 песен соч. 31, сл. З. Шимановской (1915, орк. ред. 3 песен 1933); 3 песни на сл. Дм. Давыдова соч. 32 (1915); 4 песни соч. 41, сл. Р. Тагора в нем. пер. (1918); «Песни безумного муэдзина» (Pieśni muezina szalonego), 6 песен соч. 42, сл. Я. Ивашкевича (1918, орк. ред. 1934); Słopiewnie («Слопевне»), 5 песен соч. 46b, сл. Ю. Тувима (1921, орк. ред. 1928); 3 колыбельные соч. 48, сл. Ивашкевича (1922); «Детские стихи» (Rymy dziecięce), 20 песен соч. 49, сл. К. Иллакович (1923); 7 песен на сл. Дж. Джойса соч. 54 (19[illegible]); «Курпёвские песни» (Pieśni kurpiowskie), 12 песен соч. 58, нар. (1930—33); др. песни, в т. ч. утраченные.

Кам.-инстр. муз.: Соната для скр. и фп. соч. 9 d (1904); [illegible]манс для скр. и фп. соч. 23 D (1910); Ноктюрн и тарантелла для скр. и фп. соч. 28 (1915); «Мифы» (Mity), 3 поэмы для скр. и фп. соч. 30: «Фонтан Аретузы» (Źródło Aretuzy), «Нарцисс» (Narcyz), «Дриады и Пан» (Driady i Pan) (1915); 1-й стр. квартет соч. 37 (1917); 3 каприса по Паганини для скр. и фп. соч. 40 (19[illegible]); «Колыбельная Антачо Эпьи» (La berceuse d'Antacho Enia[illegible]) для скр. и фп. соч. 52 (1925); 2-й стр. квартет соч. 56 (1927).

Для фп.: 9 прелюдий соч. 1 (1899—1900); 4 этюда соч. [illegible] (1902); Вариации соч. 3 b (1903); 1-я соната соч. 8 c (1904); [illegible] соната соч. 21 A (1911); «Метопы» (Metopy), 3 поэмы соч. [illegible]: «Остров сирен» (Wyspa syren), «Калипсо» (Kalipso), «Наузикая» (Nauzykaa) (1915); 12 этюдов соч. 33 (1916); «Ма[illegible]» (Maski), 3 пьесы соч. 34: «Шехерезада» (Szecherezada), «[illegible] Тантрис» (Błazen Tantris), «Серенада Дон Жуана» (Se[illegible] Don Juana) (1916); 3-я соната соч. 36 (1917); 20 мазурок соч. [illegible] (1924—26); 2 мазурки соч. 62 (1933—34); др. пьесы.

Лит.: J. Iwaszkiewicz, Spotkania z Szymanowskim (Kr[illegible] 1947, 2/1976); К. Шимановский. Избранные статьи и пи[illegible] (Л., 1963); J. Chomiński, Studia nad twórczością Karola Szy[illegible]nowskiego (Kraków, 1969); J. Samson, The Music of Szyma[illegible] (London, 1980); C. Palmer, Szymanowski (London, 1983); M. [illegible]tiger, R.Scruton, P. Weber-Bockholdt, Hrsg. Karol Szymanow[illegible] seiner Zeit (München, 1984); И. Никольская, Ю. Крейнин[illegible] Кароль Шимановский. Воспоминания, статьи, публикаци[illegible] 1984); И. Никольская, От Шимановского до Лютослав[illegible] Пендерецкого. Очерки развития симфонической музы[illegible] Польше XX века (М., 1990); S. Tamura, ed. Karol Szyman[illegible] Life and Works (Tokyo, 1991); T. Chylińska, Karol Szyman[illegible] his Life and Works (Los Angeles, 1993); T. A. Zieliński, Szy[illegible]nowski. Liryka i ekstaza (Kraków, 1997).

Шиманьский (Szymański), Павел (р. 28.3.1954, Варш[illegible]). Польский композитор. В 1973—78 учился в Варшав[illegible] академии музыки у Влодзимежа Котоньского (Кото[illegible] р. 1925) и *Берда*, в 1984—85 совершенствовался в Во[illegible] под руководством *Хаубенштока-Рамати*. В своем т[illegible]честве придерживается установки на объединение р[illegible] личных «музыкальных реальностей». В интерпрет[illegible] Ш. это не эклектика, а «сюрконвенционализм» — п[illegible] осмысление и рекомбинация условностей («конв[illegible]ций») традиционной музыки (термин придуман Ш. композитором Станиславом Круповичем [Krupo[illegible] р. 1952] по аналогии с сюррелизмом). За этой пред[illegible] обобщенной характеристикой кроется широкий сп[illegible] разнообразных композиционных стратегий: от «конв[illegible]ционализма» сравнительно обычного, ограничен[illegible] воспроизведением известных стилей (Une suite de p[illegible] de clavecin и Concerto grosso — упражнения в усло[illegible] позднебарочной манере), до весьма изощренного [illegible] транункта конвенциональных формул и современн[illegible] индивидуализированного письма. В отдельных опу[illegible] «сюрконвенционализм» сводится к полистилистичес[illegible]му соединению (квази)-цитат и элементов современ[illegible] языка (quasi una sinfonietta, «Вспоминая серенаду», [illegible] не увертюра» и др.). Значительно содержательнее, х[illegible] жественно интереснее те работы Ш., в которых «[illegible]

...ции» завуалированы, скрыты в глубинном структурном слое музыки. К числу таких работ относится ряд партитур, выполненных в характерной для Ш. двухчастной форме, где ритмически активный, меньший по объему первый раздел преимущественно аккордового склада, выдержанный в динамике forte, непосредственно переходит в статичный, медитативный второй раздел с преобладанием piano и линеарной фактуры (оркестровые «Партиты» и «Два исследования», Концерт для фп. с оркестром, 2 этюда для фп.). «Конвенциональный» прототип этой формы — прелюдия (или токката) и фуга (или канон), однако полифония у Ш. до известной степени мнима: условности полифонического письма могут быть выражены на бумаге, но звуковой результат воспринимается скорее как вязкая гетерофония или деформированное одноголосие. Контуры прототипа, утратив присущую им четкость, едва угадываются за текучей, зыбкой звуковой реальностью; эффект деформации звукового пространства усиливается частыми микрохроматическими сдвигами или (в этюдах для фп.) отклонениями от равномерно темперированного строя. В зрелых произведениях Ш. взаимодействие ритмически и фактурно контрастных начал принимает более сложные формы (образец — «Шестьдесят с чем-то страниц» для оркестра, построенные по модели книги с оглавлением, резюме и тремя главами). Особую линию в творчестве Ш. составляет музыка на богослужебные тексты, где ненавязчивый элемент «сюрконвенционализма» (шансон XV века L'homme armé в Lux aeterna, григорианская монодия в Miserere и т. п.) оправдан высоким религиозным этосом. Среди светских вокальных опусов Ш. выделяется триптих на слова австрийского поэта начала XX в. Георга Тракля — опыт возвращения к романтической чистоте жанра Lied, обогащенный тембровыми и фактурными деталями, свидетельствующими о принадлежности этой музыки нашему времени.

Вок. муз.: Kyrie, дет. хор и орк. (1977); Gloria, жен. хор и орк. (1979); «Вилланелла» (Villanelle), к.-тен., 2 альта и клав., сл. Дж. Джойса (1981); «Четыре литургические пьесы» (Cztery utwory liturgiczne), сопр. и орк. (1980—81); Lux aeterna, хор и инстр. (1984); Miserere, 8 муж. гол., 4 влч., вибр. и арфа (1993); In paradisum deducant te Angeli..., мотет, муж. хор (1995); Requiescant omnes fines terrae, дет. хор и инстр. анс. (1998); 3 песни на сл. Г. Тракля, сопр. и кам. орк. или фп. (2002); «Кудсья Заер» (Qudsja Zaher), опера в 2 актах, либр. М. Дрыгаса (2006).

Орк. муз.: K. (1972); «Партита-1» (Partita 1, 1976); «Партита-2» (1978); «Партита-3», клав. с электр. усилением и орк. (1985—86); «Партита-4» (1986); «Сквозь зеркало...», 1 (Through the looking glass... I), кам. орк. (1987); «Исследование тени» (A Study of Shade), кам. орк. (1989, ред. для большого орк. 1992); Musica una sinfonietta, кам. орк. (1990, ред. для большого орк. 1990); «Шестьдесят с чем-то страниц» (Sixty-Odd Pages, 1991); «Исследование контура» (A Study of Outline, 1992, вместе с ред. «Исследования тени» составляет диптих «Два исследования» [Two Studies]); Концерт для фп. с орк. (1994); «Кинофильма» (Film Music, 1996); «Это не увертюра» (Ceci n'est pas une ouverture, 2007).

Фп. муз.: «Эпитафия» (Epitafium), 2 фп. (1974); «Троп» (Trop, 1976); 2 этюда (1986); SONAT(IN)A (1995); 2 мелодии (1995); Прелюдия и фуга (2000); Une Suite de Pièces de Clavecin par Mr Szymański, клав. или фп. (2001[?]); Singletrack (2005).

Др. инстр. муз.: Сюита, фл., фп. и стр. квартет (1969); Стр. квартет (1975); «Лимерики» (Limeryki), скр. и клав. (1975, обр. для фл., скр. и влч. 1979); Интермеццо, 2 фл., уд. и 10 стр. (1977); 10 пьес для стр. трио (1979); 2 пьесы для стр. квартета (1982); Соната для скрипок, контрабасов и уд. (1982); «Аппендикс» (Appendix), фл.-пикк. и 8 инстр. (1983); «Две иллюзорные конструкции» (Dwie konstrukcje iluzoryczne), клар., влч. и фп. (1984); A Kaleidoscope for M. C. E., влч. (1989, ред. для скр. 1997); a due, 2 скр. (1991); 5 пьес для стр. квартета (1992); 3 пьесы для 3 продольных фл. и метронома (1993); «Сквозь зеркало...», 3 (Through the looking glass... III), клав. соло или клав. и стр. квартет (1994); Bagatelle für A. W., скр., клар., тен.-сакс. и фп. (1995); «Вспоминая серенаду» (Recalling a Serenade), клар. и стр. квартет (1996); «Фотография со дня рождения» (Fotografia z przyjęcia urodzinowego), стр. квартет (1998); Chlorophaenhylohydroxipiperidinofluorobutyrophaenon [назв. транквилизатора], кам. анс. и др. звуки (2002); «Купе 2, вагон 7» (Compartment 2, Car 7), вибр. и стр. трио (2003); Concerto con duoi Violini e Violoncello di Concertino obligati e duoi altri Violini, Viola e Basso di Concerto Grosso del Sig'Szymański (2004[?]); Concerto a 4, клар., трбн., влч. и фп. (2004); Жига, влч. (2006).

Магн.: La folia (1979); «...под платаном» (... pod jaworem, 1980); Crux fidelis (1983); «Сквозь зеркало...», 2 (Through the looking glass... II, 1988).

Муз. для кино, театра и радио.

Лит.: И. Никольская. Постмодернизм в интерпретации Павла Шиманьского // Муз. академия. 1999, 1; K. Naliwajek. „Partita IV" Pawła Szymańskiego — utopia podwójności muzyki // Przegląd Muzykologiczny 2004, 2.

Ширли-Куирк (Shirley-Quirk), Джон (Стэнтон) (р. 28.8.1931, Ливерпуль). Английский певец (бас-баритон). Учился у известного певца и педагога Роя Хендерсона (Henderson, 1899—2000). В 1962 дебютировал в *Глайндбёрне*. В 1964 поступил в Английскую оперную группу (English Opera Group) под руководством *Бриттена;* был первым исполнителем центральных баритоновых партий в церковных притчах Бриттена и его опере «Оуэн Уингрейв» и семи баритоновых ролей в его же опере *«Смерть в Венеции»*. Будучи солистом Шотландской оперы, исполнял партии Графа, Дона Альфонсо, Онегина, Голо и др., однако большей известности добился как концертный певец, интерпретатор партий в кантатах, Страстях и Мессе h-moll Баха, ораториях Генделя, Гайдна, Мендельсона, *Элгара*, вокальных симфониях, мессах и других вокально-оркестровых опусах композиторов разных эпох, вплоть до *Типпетта*, *Шостаковича* (13-я симфония), *Лютославского* (*«Пространства сна»*) и *Хенце*. Выступал и записывался п/у крупнейших дирижеров. Репертуар Ш.-К. включает также Lieder и другую камерно-вокальную музыку, которую он свободно поет на разных языках, в т. ч. на русском (*«Прибаутки»* Стравинского). Как разносторонний певец-интеллектуал, Ш.-К. нередко удостаивался сравнения с *Фишером-Дискау* (вместе с которым участвовал в историческом исполнении «Фауста» Шумана п/у Бриттена); впрочем, голос Ш.-К. не столь подвижен, а его тембр заметно гуще, чем у Фишера-Дискау.

Шифф (Schiff), Андраш (р. 21.12.1953, Будапешт). Венгерский пианист. Учился в Будапештской академии му-

зыки (в т. ч. у ведущего педагога фп. Пала Кадоши [Kadosa, 1903—1983] и *Куртага*) и в Лондоне у известного клавесиниста Джорджа Малколма (Malcolm, 1917—1997). Концертирует с 1972. Пользуется репутацией одного из самых интересных современных интерпретаторов Баха (чью музыку предпочитает играть на большом концертном рояле), венских классиков, Шуберта, Шумана, *Яначека*, *Бартока*. Выступает как ансамблист (в т. ч. с певцами *Шрайером*, *Бартоли*, Робертом Холлом [Holl, p. 1947], Юлиане Банзе [Banse, p. 1969], виолончелистом Миклошем Перени [Perényi, p. 1948]) и дирижер (играя фортепианные концерты, часто управляет оркестром из-за рояля, дирижирует Мессой h-moll и Страстями Баха, операми Моцарта и др.). Записал большинство произведений названных композиторов для фп. (в т. ч. все концерты Моцарта, все концерты Бетховена с *Хайтинком*), а также ряд сольных и ансамблевых опусов Мендельсона, Сметаны, Брамса, современных венгерских композиторов и др. Участвовал в первом исполнении Квинтета для фп. и духовых *Картера* (1992). Основал музыкальные фестивали в Швейцарии и Австрии.

Шифф (Schiff), Генрих (р. 18.11.1951, Гмунден), Австрийский виолончелист и дирижер. Учился в Вене у Тобиаса Кюне (Kühne) и в Детмольде у видного представителя французской виолончельной школы Андре Наварра (Navarra, 1911—1988), брал уроки дирижирования у Ганса Зваровского (Swarowski, 1899—1975) — учителя *Аббадо*, *Меты* и *Синополи*. Многогранный солист и ансамблист, незаурядный виртуоз, исполняет виолончельную музыку всех эпох и стилей. В 1984 дебютировал как дирижер с *Венским СО*. В 1990—96 возглавлял оркестр Северная симфония (Northern Sinfonia) в г. Ньюкасл-апон-Тайн, Англия; с 1995 — главный дирижер Копенгагенского ФО. Постоянный приглашенный дирижер ряда оркестров Европы и США, в т. ч. оркестра Немецкая камерная филармония (Deutsche Kammerphilharmonie), СО Штутгартского радио, *Лос-Анджелесского ФО*. С 1992 эпизодически дирижирует также оперными постановками. Искусство Ш.-солиста запечатлено в ряде выдающихся записей, среди которых — сюиты Баха, сонаты Бетховена и Брамса, концерты Гайдна (с *Мэрринером*), Шумана (с *Хайтинком*), Дворжака (с *Превеном* и К. *Дэвисом*), *Лютославского* (с автором), *Шостаковича* (с М. Шостаковичем), *Черхи* (с *Этвёшем*), Симфония-концерт *Прокофьева* (с *Превеном*), «Дон Кихот» Штрауса (с *Мазуром*); среди записей Ш.-дирижера — опусы Лютославского, *Уствольской*, *Губайдулиной*, *Шнитке*.

Шлуснус (Schlusnus), Генрих (6.8.1888, Браубах, — 18.6.1952, Франкфурт-на-Майне). Немецкий певец (баритон). На оперной сцене дебютировал в 1915 в Гамбурге. С 1917 по 1945 был ведущим солистом Берлинской гос. оперы (ныне *Немецкая гос. опера*); до 1933 выступал и в других странах Европы, а также в США, с 1933 пел в *Байройте*. Обладал голосом мягкой, скорее лирической окраски, с легким и подвижным верхним регистром, и высокой исполнительской культурой. В оперном репертуаре Ш. преобладали Верди и Вагнер, он был также выдающимся интерпретатором Lieder; среди его многочисленных записей — ряд вокальных миниатюр *Ш[ерма]са* с автором в качестве пианиста.

Шмидт (Schmidt), Франц (22.12.1874, Пресбург, н[ын]е Братислава, — 11.2.1939, Перхтольдсдорф). Австрийский композитор с венгерскими корнями. Был пианистом-вундеркиндом, недолго занимался у выдающегося фортепианного педагога Теодора Лешетицкого (Leschetizky, 1830—1915), в 1890 поступил в Венскую консерваторию, где прошел курс теории музыки у Брукнера и Роберта Фукса (Fuchs, 1847—1927), обучался также игре на виолончели. В 1896—1911 был виолончелистом *Венского ФО* и оркестра венской Придворной оперы (кото[рую] бо́льшую часть этого времени руководил *Малер*). С 1[896] преподавал в Венской консерватории — вначале [по] виолончель, затем (с 1914) фп., а с 1922 — контрапункт и композицию. В 1925—31 возглавлял это учебное заведение (переименованное в ВМШ), существенно реорганизовал его; в 1937 оставил преподавание из-за болезни. Концертировал как виолончелист и пианист, а также как дирижер: был одной из самых заметных и уважаемых фигур музыкальной жизни Вены в период [ме]жду мировыми войнами. Ш.-композитора часто сравнивают с виднейшим немецким представителем того же поколения, *Регером*. Ш. и Регера самым очевидным образом сближает пристрастие к органу, вариационной технике и сложным полифоническим конструкциям. Но и Регер, Ш. по своим взглядам отнюдь не был непримиримым консерватором, живо интересовался новыми течениями (в т. ч. творчеством Малера, *Дебюсси* и *Шёнберга*), но не рисковал выходить за рамки гармонического языка, формальных схем и инструментовки XIX в. Ориентируясь прежде всего на Брукнера и Брамса, он работал преимущественно в масштабных формах оркестровой (четыре симфонии, весьма заметно различающиеся по архитектонике и драматургическому профилю) и камерно-ансамблевой и органной музыки. Из опер Ш. более удачной считается вторая, «Фредегонда» (заглавная героиня — кровавая и развратная франкская королева VI в.), но «Нотр-Дам» пользуется несколько большей известностью благодаря сравнительно часто звучащему оркестровому интермеццо в венгерско-цыганском духе (музыкальный портрет Эсмеральды). Более или менее завуалированные венгерские интонации, вообще говоря, весьма характерны для значительной части музыки Ш., венгерское «наклонение» считается одной из отличительных черт его стиля. Вершина творчества Ш. — монументальная (продолжительностью ок. 2 часов), [по] тами в высшей степени экспрессивная и для [сво]его своего создания (2-я половина 1930-х) отчасти пророческая апокалиптическая оратория «Книга с семью печатями»; по-видимому, под ее влиянием Т. *Манн* «сконструировал» ораторию «Апокалипсис с картинками», составленную героем его романа «Доктор Фаустус» Адрианом Леверкюном (впрочем, если в оратории Леверкюна «старейшее» объединено с «новейшим» — атональностью, «варваризмами», элементами импрессионизма, джаза, — то в опусе Ш., как и во всей остальной его музыке, почти нет признаков «новейшего»). Особая область творчества Ш. — музыка для дружившего с ним однорукого пианиста *Витгенштейна*. После войны

ственный интерес к наследию Ш. снизился (репута-
ии Ш. повредило его согласие написать кантату «Не-
мецкое Воскресение» по заказу нацистских властей ан-
ексированной Австрии), но со временем его музыка
стала чаще привлекать к себе внимание видных испол-
нителей; среди недавних интерпретаторов его ората-
рий и симфоний — *Арнонкур*, отец и сын *Ярви*, *Вельзер-Мёст*.

Оперы: «Нотр-Дам» (Notre Dame), в 2 актах, либр. Ш. и Э. Вилька по Гюго (1902—04, пост. 1914, Вена); «Фредегонда» (Fredigundis), в 3 актах, либр. Б. Вардена и И. Веллеминского по Ф. Дану (1916—21, пост. 1922, Берлин).

Др. вок. муз.: «Книга с семью печатями» (Das Buch mit sieben Siegeln), оратория для солистов, хора, орг. и орк. в 2 частях с прологом, сл. из Откр. (1935—37); «Немецкое Воскресение» (Deutsche Auferstehung), кантата для солистов, хора, орг. и орк., по О. Дитриха (1938—39, неоконч.).

Орк. муз.: 1-я симфония E (1896—99); 2-я симфония Es (1911—13); «Концертные вариации на тему Бетховена» (Konzertante Variationen über ein Thema von Beethoven), фп. (левая рука) с орк. (1923); 3-я симфония A (1927—28); «Вариации на гусарскую песню» (Variationen über ein Husarenlied, 1930—31); Чакона cis (1931); 4-я симфония C, памяти дочери (1932—33); Концерт для фп. (левая рука) с орк. Es (1934).

Для 2—5 инстр.: 3 «фантастические пьесы» (kleine Phantasiestücke) по венг. нар. мелодиям для влч. и фп. (1892); Стр. квартет A (1925); Квинтет для фп. (левая рука) и стр. G (1926); 2-й стр. квартет G (1929); 2 квинтета для клар., фп. (левая рука) и стр.: B (1932) и A (1938).

Для орг. соло: Вариации и фуга на собств. тему (из «Фредегонды») D (1-я версия 1916, 2-я версия 1924); Фантазия и фуга (1924); Токката C (1924); Прелюдия и фуга Es (1924); Чакона (1925); 4 мал. хоральные прелюдии (1926); Фуга F (1927); Прелюдия и фуга C (1927); 4 мал. прелюдии и фуги (1928); 2 хоральные прелюдии (1933—34); Прелюдия и фуга A (1934); Токката и фуга As (1935).

Для фп. соло: 2 ранние сонаты (1886—88); Романс A (1922); Токката d, левая рука (1938); обр. собств. произв.

Др. произв.: Fuga solemnis («Торжественная фуга»), 16 дух., орг. и литавры (1937); обр. собств. орг. произв. для анс. дух.

Лит.: N. Tschulik, Franz Schmidt (Wien, 1972); H. Truscott, The Music of Franz Schmidt, I: The Orchestral Music (London, 1984); E. B. Corfield, Franz Schmidt: a Discussion of his Style (New York, 1989).

Шмитт (Schmitt), Флоран (28.9.1870, Бламон, Лотарингия, — 17.8.1958, Нёйи-сюр-Сен). Французский композитор. Учился у Ж. Массне и Г. Форе в Парижской консерватории, по окончании которой (1900) удостоился высшей награды — Римской премии. В 1910-х считался одним из самых серьезных и прогрессивных французских композиторов молодого поколения. Именно тогда были созданы три его самые значительные работы — псалом 47 для сопрано, хора, органа и оркестра (1904), одноактный балет для малого оркестра и женского хора «Трагедия Саломеи» (La tragédie de Salomé, 1907, переработан в симфоническую поэму в 1910, поставлен труппой *Дягилева* в 1913) и трехчастный Квинтет для фп. и струнных (1908). В них Ш. проявил себя как художник с высокими духовными притязаниями, тяготеющий к монументальным формам, напряженной тематической работе, энергичным ритмам, ярким краскам и резким контрастам. Эти качества сближают Ш. со *Штраусом*, тогда как его гармонический и мелодический язык, отмеченный влиянием Форе и *Дебюсси*, свидетельствует о принадлежности искусства Ш. французской традиции. В «Танце ужаса» (Danse de l'effroi) из «Трагедии Саломеи», с его возбуждающей ритмикой, многократно повторяющимися отрывистыми аккордами и битональными наложениями, Ш. предвосхитил «Великую священную пляску» из *«Весны священной»* Стравинского, которому посвящена симфоническая версия балета; Стравинский, в свою очередь, посвятил Ш. одно из «Трех стихотворений из японской лирики» (1913). В дальнейшем стиль Ш. эволюционировал мало, преимущественно в направлении большей живописности, а в позднем творчестве — большей сдержанности, которую Ш. ассоциировал с подлинно французским, «галльским» началом. В его обширном наследии представлены все жанры, кроме оперы. Среди партитур Ш., созданных после 1-й мировой войны, выделяется музыка к «Антонию и Клеопатре» Шекспира в переводе Андре Жида (1920, Париж, оформление Льва Бакста). В 1922—24 Ш. возглавлял Лионскую консерваторию. В 1936 стал членом Института Франции, с большим преимуществом (27 голосами против 5) победив на выборах Стравинского. Пользовался большим влиянием как музыкальный критик.

Лит.: Y. Hucher, M. Raveau, L'oeuvre de Florent Schmitt (Paris, 1960).

Шнабель (Schnabel), Артур (17.4.1882, Липник, — 15.8.1951, Аксенштайн). Австрийский пианист, композитор. В начале 1890-х учился в Вене у выдающегося пианиста и педагога Теодора Лешетицкого (Leschetizky, 1830—1915), который, имея в виду отсутствие у юного Ш. интереса к обычному виртуозному репертуару и его приверженность высокой классике, напутствовал его словами: «Ты никогда не станешь пианистом, ты — музыкант». В 1900—1933 Ш. жил в Берлине (с 1925 по 1930 вел класс фп. в Берлинской ВМШ), затем эмигрировал в Великобританию, а в 1939 — в США, где до 1945 преподавал в Мичиганском университете (Анн-Арбор). После войны обосновался в Швейцарии. В свои концертные программы включал только такую музыку, которую считал «лучше любой возможной интерпретации» — прежде всего Моцарта, Бетховена и Шуберта; несколько менее заметное место в репертуаре Ш. занимали Бах, Шуман, Брамс. Самые ценные записи Ш. — все сонаты и концерты Бетховена и его же «Диабелли-вариации», несколько концертов и сонат и Рондо a-moll Моцарта, 2 последние сонаты и некоторые миниатюры Шуберта, оба концерта Брамса — подтверждают его репутацию не столько «пианиста», сколько «музыканта». Сложные пассажи редко получаются у Ш. безупречно, однако техническое несовершенство его игры искупается редкостным искусством фразировки (прежде всего феноменальным legato), исключительным богатством динамических оттенков, особенно в piano, мастерством дифференциации слоев фактуры, необычайно свободной и вместе с тем почти всегда строго контролируемой ритмикой и, конечно, высочайшим

духовным тонусом интерпретации, особенно в позднем Бетховене (вариации из Сонат соч. 109 и 111 в записях 1942 года, «Диабелли-вариации») и в первых двух частях Сонаты B-dur Шуберта. Среди партнеров Ш.-ансамблиста — его жена, певица (контральто), исполнительница Lieder Тереза Бер (Behr, 1876—1959), их сын, пианист Карл Ульрих Ш. (1909—2001), *Флеш*, *Сигети*, *Фойерман*, *Примроуз*, *Фурнье*, квартет *Pro Arte*. Самые известные ученики Ш. — *Кёрзон*, венгерская пианистка Лили Краус (Kraus, 1903—1986), чешский и американский пианист Рудольф Фиркушни (Firkušný, 1912—1994), американский пианист Леон Флейшер (р. 1928). Помимо концертной деятельности и педагогики Ш. много внимания уделял композиции. Хотя Ш. почти не исполнял музыку *Шёнберга*, считая ее слишком простой, он смолоду был приверженцем шёнберговской свободной *атональности;* в манере, родственной творчеству «нововенцев» 1900—1910-х, сочинил ряд крупных непрограммных инструментальных опусов, в т. ч. сонаты для скрипки соло (1919), виолончели соло (1931) и скрипки и фп. (1935), 4 струнных квартета (1921—40), Рапсодию для оркестра (ок. 1938) и 3 симфонии (1938—48). Осуществил чрезвычайно подробную, во многих отношениях спорную редакцию сонат и «Диабелли-вариаций» Бетховена. На основе лекций Ш. опубликовано несколько книг.

Кн.: Reflections on Music («Размышления о музыке») (Manchester, 1933); Music and the Line of Most Resistance («Музыка и линия наибольшего сопротивления») (Princeton, 1942); My Life and Music (London, 1961, сокр. рус. пер.: Моя жизнь и музыка // Исполнительское искусство зарубежных стран. 3 [М., 1967]); «Ты никогда не будешь пианистом...» (М., 1999, содержит тексты из всех трех книг).

Лит.: K. Wolff. The Teaching of Arthur Schnabel (London, 1972, рус. пер.: К. Вольф. Уроки Шнабеля [М., 2006]); М. Смирнова. Артур Шнабель (Л., 1979).

Шнебель (Schnebel), Дитер (Вольфганг) (р. 14.3.1930, Лар). Немецкий композитор, писатель, музыковед, лютеранский священник и богослов. Учился во Фрайбургской ВМШ (1949—52), посещал летние курсы в *Дармштадте* (1950—51), изучал теологию, философию и музыкознание в Тюбингенском университете (1952—55). Преподавал в Кайзерслаутерне, во Франкфурте-на-Майне, в Мюнхене; с 1976 по 1995 — профессор экспериментальной музыки и музыковедения Берлинской высшей школы искусств. Значительная часть творчества Ш. отмечена влиянием *Кагеля* (Ш. опубликовал о нем монографию, 1970) и *Кейджа*. Подобно им, Ш. стремится преодолеть условности традиционных форм музицирования и расширить представления о возможном и допустимом в музыкальной композиции. Свои произведения Ш. группирует в циклы согласно реализованным в них концептуальным идеям. Так, цикл «Опыты» (Versuche, 1953—56), написанный еще в период раннего увлечения Ш. *серийной техникой*, составляют 4 опуса, в которых Ш. экспериментирует с рациональной организацией различных параметров музыки; цикл für stimmen (...missa est) («для голосов [...месса окончена]», 4 опуса, 1956—68) посвящен «деконструкции» музыкального воплощения духовных текстов; в цикле «Процессы производства» (Produktionsprozesse, 4 опуса, 1968—80, в т. ч. «Работа рта» [Maulwerke] для голосов с электронным усилением [1968—74] и «Язык тела» [Körper-Sprache] для 3—9 исполнителей [1980]) внимание акцентируется на физическом акте производства звука; в восьми пьесах цикла «Школьная музыка» (Schulmusik, 1973—87) эксплуатируются возможности исполнителей-непрофессионалов; цикл Psycho-Logia (9 пьес, 1978—96) апеллирует к архетипическим фигурам античной мифологии. Многие опыты Ш. — не что иное, как *хеппенинги*, снабженные серьезным философским обоснованием и, в большем, лишенные юмора (этим Ш. отличается от Кагеля и Кейджа). В своих самых радикальных работах Ш. заменяет звуки, в т. ч. немузыкальные, «не-звуками» («видимая музыка-1» [visible music 1] для дирижера [1969], MO-NO, «музыка для чтения», изданная в виде книги с текстами и изображениями [1969]). С начала 1970-х в творчестве Ш. обозначилось еще одно, не столь радикальное направление: «реконструкция» классических партитур. Часть опытов Ш. по представлению классики в «обновленном» виде вошла в цикл Re-Visionen (1982—89), включающий пьесы на материале музыки Баха, Бетховена, *Веберна*, Вагнера, Шуберта, *Яначека*, Шумана, Моцарта, *Малера* и Верди. Сравнительно часто звучит 5-я часть этого цикла, Schubert-Phantasie: оркестровка 1-й части фортепианной Сонаты Шуберта D 894 G-dur, помещенная в вибрирующее, постоянно меняющее свою конфигурацию «облако» струнных (по мысли Ш., это облако — «аура» музыки Шуберта). Более объемен и разнообразен начатый в 1975 цикл «Традиция» (Tradition). В него входят, в частности, трехчасовая Sinfonie (эта своего рода «симфония симфоний», предполагающая участие огромной массы исполнителей, с текстами из высокой поэзии, философии и фольклора разных эпох и наций, создавалась с 1987 по 2005; ее первая двухчасовая версия для оркестра, контральто и *электроники* прозвучала в 1992), полуторачасовая многоязычная Месса для солистов, 2 хоров, оркестра и органа («Далемская месса» [Dahlemer Messe], по названию одного из районов Берлина), посвященная протестантским богословам-антифашистам (1984—87), и камерная опера «Смерть Маяковского» (Majakowskis Tod, слова Маяковского и Л. Брик (пост. 1998, Лейпциг, с летней постлюдией «Пляска смерти» [Totentanz]).

Лит. работы: Mauricio Kagel: Musik, Theater, Film (1970); Denkbare Musik: Schriften 1952—1972 («Мыслимая музыка: тексты 1952—72) (Köln, 1972); Anschläge-Ausschläge: Zur neuen Musik, сб. статей и эссе (München, 1993); др. статьи и книги.

Лит.: Dieter Schnebel // Musik-Konzepte, 16 (1980); W. Gieseweig, G. Schröder, M. Supper. Hrsg. Schnebel 60 (Hofheim, 1990); C. Henius. Schnebel, Nono, Schönberg, oder Die wirkliche und erdachte Musik (Hamburg, 1993).

Шнитке (в нем. написании Schnittke), Альфред Гарриевич (24.11.1934, Энгельс, — 3.8.1998, Гамбург). Русский композитор. Родился в смешанной немецко-еврейской семье, родными языками Ш. были русский и немецкий. Первые послевоенные годы провел в Вене, где его отец служил переводчиком в советских оккупационных войсках; австрийские впечатления сыграли решающую роль

его художественном становлении. В 1948 семья Ш. основалась в Москве. В 1958 он окончил Московскую консерваторию по классу композиции Евгения Голубева (1910—1988).

В студенческие годы Ш. испытал влияние *Орфа* и *Свиридова*, которое отчетливо сказалось в его дипломной работе — антивоенной оратории «Нагасаки». Год спустя он еще раз отдал дань догмам *социалистического реализма* в кантате «Песни войны и мира». В начале 60-х, в значительной степени под влиянием осевшего в Москве ученика *Веберна* Филипа Гершковича (1906—89), обратился к изучению *додекафонии*, а затем и других новых техник композиции. В 1962—72 преподавал инструментовку в Московской консерватории. Все эти годы активно осваивал новые методы письма и стремился найти собственный стиль. К его первым значительным достижениям принадлежат «Диалог» для виолончели и 7 инструменталистов и 2-й концерт для скрипки с оркестром. В обоих произведениях средствами инструментальной музыки и пока еще сравнительно гомогенного «авангардного» языка воссоздается конфликт хрупкой и страдающей человеческой души (ее персонификациями служат, соответственно, виолончель и скрипка) и чуждой, вульгарной, равнодушной или враждебной среды. По существу тот же «сюжет» лежит в основе значительной части позднейших концепций Ш. С ним связаны другие центральные темы творчества композитора: судьбы высокой культуры в хаотичном и агрессивном современном мире и неспособность художника, воспитанного в условиях современной цивилизации, избавиться от разъедающего душу скепсиса.

Ш. писал также аналитические труды о современной музыке. В одной из работ 1971 он ввел в обиход термин «*полистилистика*», обозначив им актуальную тенденцию к сочетанию разнородных стилей. Достоинства полистилистики, согласно Ш., заключаются в преодолении и консервативной и авангардной ортодоксии (как та, так и другая, по его мнению, мешают развитию музыки, расширении круга выразительных средств. Среди предшественников современной полистилистики — *Малер*, *Айвз* и *Шостакович*, каждый из которых оказал на Ш. существенное влияние.

Под пером Ш. полистилистика превратилась в средство для воплощения серьезных мировоззренческих идей. Особенно показательны такие его опусы конца 80-х — 1-й половины 1980-х, как 2-я соната для скрипки и фп. (Quasi una sonata), 1-я симфония, Квинтет для фп. и струнных, 1-й concerto grosso, кантата «Так бодрствуйте, бдите...» на слова из немецкой книги XVI в. о докторе Фаусте (смоделирована отчасти по образцу описанной в романе Т. *Манна* «Доктор Фаустус» кантаты Леверкюна на тот же текст), 3-я симфония (своеобразный конспект истории немецкой музыки и культуры, сочиненный к 200-летию лейпцигского Гевандхауза), 2-й концерт для скрипки с оркестром, Концерт для альта с оркестром. Полистилистическая музыка Ш., при всем разнообразии конструктивных решений отдельных опусов, базируется на достаточно устойчивом наборе приемов. Цитаты из великих композиторов прошлого или фрагменты, стилизованные в традиционном национальном духе, выступают в ней символами высокой культуры и вечных ценностей, иногда наделяются отчетливыми ностальгическими обертонами (таковы, в частности, пасторальный финал Квинтета и кантиленная тема в Концерте для альта). Внезапные вторжения напористых остинатных ритмов или эстрадно-танцевальных мотивов вносят элемент гротескного или агрессивного *китча* (характерны шокирующие, нарочито вульгарные танго в 1-м concerto grosso и в «Так бодрствуйте, бдите...»). Более или менее неортодоксальные приемы — изломанные атональные мелодические линии, кричащие динамические контрасты, фактурная *алеаторика*, резко диссонантные гармонии (в т. ч. излюбленные Ш. медленно «расползающиеся» микрополифонические *кластеры*) и др. — используются для обрисовки зловещей, причудливой, отталкивающей или агрессивной среды; под ее влиянием «идеальные» темы могут деформироваться, приобретая неестественный, болезненный облик. Полистилистика у Ш. бывает окрашена не только в драматически-конфликтные, но и в юмористические тона — как, например, в ряде эпизодов объемистой (продолжительностью свыше часа) 1-й симфонии, воссоздающей звуковой портрет современного мира со свойственной ему «полифоничностью» несколько беспорядочного, балаганного рода. Противоречия, выраженные через диалектику стилистически разнородных идиом, почти никогда не получают у Ш. «позитивного», однозначного разрешения (одно из редких исключений — просветленный гимнический финал 1-го концерта для виолончели с оркестром).

В ряде партитур этого же периода непосредственно выразилось религиозное мировоззрение Ш. — католика и экумениста. Их тематизм в значительной степени опирается на архаические модели, полистилистика отходит на дальний план, уступая место более сложной и глубокой символике. Первой из них стал Реквием, содержащий Credo в качестве дополнительной части, не предусмотренной канонической схемой. Другие вершинные достижения религиозной линии творчества Ш. — 2-я симфония «Св. Флориан» (жанровый «гибрид» симфонии и мессы, названный в честь австрийского монастыря, где служил органистом и был похоронен Брукнер), камерно-ансамблевые «Гимны», основанные на древнерусских знаменных напевах, 4-я симфония, включающая стилизованные духовные песнопения разных конфессий, и четырехчастный Концерт для хора a cappella, своей насыщенной, полнозвучной фактурой родственный литургическим фрескам *Рахманинова* (слова для него взяты из «Книги скорбных песнопений» армянского духовного поэта X в. Григора Нарекаци в русском переводе).

В 1970-х Ш. занимал двойственное положение в системе советской музыкальной жизни. Как и другие композиторы-нонконформисты его поколения (*Денисов, Губайдулина, Пярт, Сильвестров*), он не получал официальных наград и долгое время не имел возможности выезжать в другие страны. Вместе с тем его музыка звучала относительно часто. Он пользовался большим моральным авторитетом среди свободомыслящих музыкантов и интеллигенции, премьеры его опусов воспринимались как крупные события общественной жизни. В 1970-х и начале 1980-х Ш. был одним из самых плодовитых в

СССР композиторов прикладной музыки: он сочинил музыку более чем к 60 фильмам и к нескольким спектаклям (значительная часть этого материала затем вошла в его партитуры серьезных жанров). Напряженность в отношениях между Ш. и официальными кругами завершилась в 1979, когда он был избран в правление *Союза композиторов СССР*.

С 1985 Ш. перенес несколько инсультов. С 1991 он жил в Гамбурге, до 1994 продолжал активно сочинять, несмотря на постоянно ухудшавшееся состояние здоровья. В его позднем творчестве заметное место занимают крупные, весьма неровные по качеству музыки произведения для музыкального театра — балет «Пер Гюнт», оперы «Жизнь с идиотом», «История доктора Иоганна Фауста», «Джезуальдо». Вершина позднего Ш. и своего рода катарсис его творческого пути — монументальная пятичастная 8-я симфония; на фоне большей части его наследия она выделяется строгостью и ясностью архитектоники, почти аскетической скупостью оркестровой фактуры, относительной стилистической гомогенностью.

Муз. театр: «Одиннадцатая заповедь», опера в 2 актах, либр. Ш. и др. (1962, не оркестрована и не пост.); «Лабиринты», балет в 5 эпизодах, либр. В. Васильева (1971, пост. 1978, Ленинград); «Желтый звук» (Der gelbe Klang), сценич. композиция для пантомимы, инстр. анс., сопр. и хора по В. Кандинскому (1974, Сен-Бом); «Эскизы», хореогр. фантазия на темы Гоголя, ред. Рождественского (1985, Москва); «Пер Гюнт» (Peer Gynt), балет в 3 актах, либр. Дж. Ноймайера по Г. Ибсену (1986, пост. 1989, Гамбург); «Жизнь с идиотом», опера в 2 актах, либр. Вик. Ерофеева (1992, Амстердам); «История доктора Иоганна Фауста» (Historia von D. Johann Fausten), опера в 3 актах с вступлением и эпилогом, либр. Ш. и Й. Моргенера по нем. кн. XVI в. (1983—94, включает кантату «Так бодрствуйте, бдите...», пост. 1995, Гамбург); «Джезуальдо» (Gesualdo), опера в 7 сценах с прологом и эпилогом, либр. Р. Блетшахера (1994, пост. 1995, Вена).

Симфонии: № 1 (1969—72); № 2 («Св. Флориан» [St. Florian], для солистов, хора и орк., сл. лат. мессы, 1979); № 3 (1981); № 4 (для солистов или хора без сл., фп. и кам. или симф. орк., 1984); № 5 (Concerto grosso № 4, 1988); № 6 (1992); № 7 (1993); № 8 (1994).

Концерты с орк.: для скр. № 1 (1957, 2/1962); для фп. (1960); для скр. № 2 (с кам. орк., 1966); для гоб. и арфы (со стр. орк., 1971); для скр. № 3 (с кам. орк., 1978); для фп. (со стр. орк., 1979); для скр. № 4 (1984); для альта (1985); для влч. № 1 (1986); для фп. в 4 руки (с кам. орк., 1988); для влч. № 2 (1990); для скр., альта, влч. («Концерт на троих», со стр. орк., 1994).

Concerti grossi: № 1, две скр., клав., подгот. фп., стр. орк. (1977); № 2, скр., влч., орк. (1982); № 3, две скр., клав., стр. орк. (1985); № 4, орк. (Симфония № 5, 1988); № 5, скр., орк., фп. за сценой (1991); № 6, скр., фп., стр. орк. (1993).

Др. произв. для симф. орк.: ...pianissimo... (1968); In memoriam... (1978, орк. ред. Фп. квинтета, 1976); Пассакалья (1980); «Гоголь-сюита» (1980); «Ритуал» (к 40-летию освобождения Белграда, 1985); (K)ein Sommernachtstraum («[Не] сон в летнюю ночь», 1985); Hommage à Grieg (1992, обр. фрагм. из балета «Пер Гюнт», 1986); For Liverpool (1994); Sinfonisches Vorspiel («Симфонический прелюд», 1994).

Др. произв. для кам. орк. или анс. (от 8 исполн.): «Музыка для фп. и камерного оркестра» (1964); «Диалог», влч. и 7 исполн. (1965); Соната для скр. и кам. орк. (1968, орк. ред. 1-й сон… для скр. и фп., 1963); Moz-Art à la Haydn, по эскизу Моцар… 416d, 2 скр. и 11 стр. (1977); «Полифоническое танго», 15 инс… (1979); «Музыка к воображаемому спектаклю», инстр. … (1985); Quasi una sonata, скр. и кам. орк. (1987, орк. ред. 2-й … наты для скр. и фп., 1968); Трио-соната, кам. орк. (1987, … ред. Стр. трио, 1985); «Четыре афоризма», кам. орк. (19… «Монолог», альт и стр. орк. (1989); Moz-Art à la Mozart, ар… 8 фл. (1990); Sutartines, стр. орк., орг. и уд. (1991).

Др. произв. для хора, в т. ч. с солистами и орк.: «Haraca… оратория, сл. А. Софронова и др. (1958); «Песни войны и … ра», кантата, сл. А. Леонтьева и А. Покровского (1959); Ре… ем для солистов, хора и инстр. анс. (на осн. музыки к … Шиллера «Дон Карлос», 1975); «Песнь солнцу Франциска … сизского» (Der Sonnengesang des Franz von Assisi), 2 хо… 6 инстр. (1976); Minnesang, 52 гол., сл. нем. поэтов XII—XIII… (1981); «Так бодрствуйте, бдите...» (Seid nüchtern und wache… кантата для солистов, хора и орк. по нем. кн. XVI в. (… включена в оперу «История доктора Иоганна Фауста»); 3 … a cappella, рус. духовные тексты (1984); Концерт для … a cappella, сл. Григора Нарекаци в рус. пер. (1985); «Стих… каянные» для хора a cappella, рус. духовные стихи XVI в. (… «Вступление к первому воскресному празднику» (Eröff… vers zum 1. Festspielsonntag), хор и орг. (1989); «Торжестве… кант», скр., фп., хор и орк. (1991); Agnus Dei, 2 сопр., жен. … орк. (1991); Lux aeterna, хор и орк. (1994).

Др. вок. муз.: 3 стихотворения Цветаевой, м.-сопр. и … (1965); 8 песен, гол. и фп. (из музыки к драме Шиллера … Карлос», 1975); «Голоса природы», 10 жен. гол. и вибр. (1… «Магдалина», гол. и фп., сл. Пастернака (1977); 3 мадр… сопр. и 5 инстр., сл. Ф. Танцера (1980); «Три сцены», со… инстр. анс. (1980); «Три стихотворения Виктора Шнитке» … Gedichte von Viktor Schnittke), бар. и фп. (1988); «Мать» (… ter), м.-сопр. и фп., сл. Э. Ласкер-Шюлер (1993); «Пять … ментов по картинам Иеронима Босха» (Fünf Fragme… Bildern von Hieronymus Bosch), тен. и инстр. анс., сл. Эс… нем. пер. (1994).

Для 2—7 инстр.: 1-я соната для скр. и фп. (1963, ред. с … орк. 1968); 1-й стр. квартет (1966); «Серенада», 5 исполн. (… 2-я соната для скр. и фп. (Quasi una sonata, 1968, ред. с кам. … 1987); «Канон памяти Игоря *Стравинского*», стр. квартет (… «Сюита в старинном стиле», скр. и фп. (1972, есть и др. … сии); «Поздравительное рондо», скр. и фп. (1974); «Гимн… IV, влч. и 1—6 инстр. (1974—79); Cantus perpetuus, клав… и уд., всего 2 исполн. (1975); «Прелюдия памяти Шоста… ча», 2 скр. (1975); Квинтет для фп. и стр. (1976); Moz-Art, … кизу Моцарта K 416d, 2 скр. (1976, есть и др. версии); 1-я с… та для влч. и фп. (1978); Stille Nacht («Тихая ночь»), по нем… жественской песне, скр. и фп. (1978); «Тихая музыка» … Musik), скр. и влч. (1979); 2-й стр. квартет (1980); «Жизн… сание» (Lebenslauf), 4 метронома, уд. и фп. (1982); Септ… фл., 2 клар., стр. трио и клав. или орг. (1982); «Звук и от… (Schall und Hall), трбн. и орг. (1983); 3-й стр. квартет (… Стр. трио (1985, ред. для кам. орк. 1987 [Трио-соната], ред. … фп. трио 1992); «3x7», 7 инстр. (1989); Квартет для фп. и стр… эскизам Малера (1989); 4-й стр. квартет (1989); 2-я сона… влч. и фп. (1994); 3-я соната для скр. и фп. (1994); Квартет … 4 ударников (1994); Менуэт, стр. трио (1994).

Для 1 инстр.: 6 детских пьес для фп. (1963); Прелюдия … га, фп. (1963); Импровизация и фуга, фп. (1965); «Вариа… один аккорд», фп. (1965); 6 [детских] пьес для фп. (1971);

вящение Стравинскому, Прокофьеву, Шостаковичу», фп. в 4 руки (1979); 2 маленькие пьесы для орг. (1980); A Paganini, скр. (1982); 1-я соната для фп. (1987); «Звучащие буквы» (Klingende Buchstaben), влч. (1988); 3 пьесы для клав. (1990); 5 афоризмов, фп. (1990); 2-я соната для фп. (1991); Мадригал памяти О. Каллиа, скр. или влч. (1991); «К 90-летию Альфреда Шлее», альт (1991); 3-я соната для фп. (1992); Импровизация, влч. (1994); Сюита для фп. в 4 руки (1994).

Электр. муз.: «Поток» (1969).

Транскрипции произв. др. композиторов, каденции к концертам Моцарта и Бетховена.

Прикл. муз., в т. ч. к фильмам Э. Климова «Похождения зубного врача» (1965) и «Агония» (1981); к фильму А. Аскольдова «Комиссар» (1967); к мультфильму А. Хржановского «Стеклянная гармоника» (1968); к фильмам А. Смирнова «Белорусский вокзал» (1970) и «Осень» (1974); к фильму Л. Шепитько «Восхождение» (1976); к фильмам А. Митты «Сказ о том, как царь Петр арапа женил» (1976), «Экипаж» (1979) и «Сказка странствий» (1982); к фильмам М. Швейцера «Маленькие трагедии» (1979) и «Мертвые души» (1984); к ряду спект. московского Театра на Таганке под руководством Ю. Любимова.

Осн. муз.-теор. ст.: Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Шостаковича // Дмитрий Шостакович (М., 1967); Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского // Музыка и современность, 5 (М., 1967); Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И. Ф. Стравинский: статьи и материалы (М., 1973); Особенности оркестрового голосоведения С. Прокофьева: на материале его симфоний // Музыка и современность, 8 (М., 1974); На пути к воплощению новой идеи // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке (М., 1982); Полистилистические тенденции современной музыки // [А. Ивашкин]. Беседы с Альфредом Шнитке (М., 1994; воспроизведение текста 1971 года); эти стр. работы — в сб.: Альфред Шнитке. Статьи о музыке (М., 2004).

Лит.: В. Холопова, Е. Чигарева. Альфред Шнитке (М., 1990); A. Ivashkin, E. Restagno, E. Wilson. Schnittke (Torino, 1993); Г. Шульгин. Годы неизвестности Альфреда Шнитке (М., 1993, 2004); Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag: eine Festschrift (Hamburg, 1994); [А. Ивашкин]. Беседы с Альфредом Шнитке (М., 1994); A. Ivashkin. Alfred Schnittke (London, 1996); A. Ivashkin, ed. Schnittke Reader (Bloomington, 1999); В. Холопова. Композитор Альфред Шнитке (Челябинск, 2003); Д. Тиба. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке (М., 2004).

Солти (Solti), сэр Георг, собств. Дьёрдь Штерн (Stern) (21.10.1912, Будапешт, — 5.9.1997, Антиб). Британский дирижер родом из Венгрии. Учился в Будапештской академии музыки, в т. ч. у Э. *Донаньи* и *Бартока* (фп.) и *Кодая* (композиция). С 1930 работал коррепетитором, ассистентом дирижера, затем дирижером Будапештской оперы; летом 1936 и 1937 ассистировал *Тосканини* на *Зальцбургских фестивалях*. В 1939 покинул Венгрию и в 1945 жил в Швейцарии, где не имел возможности продолжать дирижерскую карьеру, но концертировал как пианист (в 1942 стал победителем международного пианистического *конкурса* в Женеве). После войны был музыкальным руководителем *Баварской гос. оперы* (1946—52), генералмузикдиректором Франкфурта-на-Майне (1952—61), главным дирижером Далласского СО (1960—61), музыкальным руководителем лондонского театра *Ковент-Гарден* (1961—71) и *Парижской оперы* (1973—79), главным дирижером *Парижского оркестра* (1972—75) и *Лондонского ФО* (1979—83), дирижировал *Лондонским СО, Венским ФО*, другими коллективами. Самые блестящие достижения Ш. связаны с *Чикагским СО*, которым он руководил с 1969 по 1991 (до конца своих дней оставался почетным главным дирижером оркестра). По складу своей личности Ш. тяготел к крупным формам и масштабным концепциям. Ему были в равной степени близки вокально-оркестровые полотна Баха, Генделя, Бетховена, оперы Моцарта, Верди, Вагнера, *Штрауса*, симфонии Гайдна, Шуберта, Брукнера, Брамса, Чайковского, *Малера*, произведения некоторых классиков XX в., в т. ч. Бартока, Кодая, *Стравинского, Шостаковича*. Ш. первым исполнил ряд современных партитур, в т. ч. Noomena *Ксенакиса* (1974), 4-ю симфонию *Типпетта* (1977) и 3-ю симфонию *Лютославского* (1983). Дирижировал в четкой и энергичной манере, добиваясь исключительной полноты и мощи звучания. Непосредственное «электризующее» воздействие искусства Ш. на аудиторию было необычайно сильным, однако он порой критиковался за прямолинейный, недостаточно гибкий подход к исполняемой музыке. Внушительная дискография Ш. включает 45 опер, в т. ч. первые в истории студийные записи «Кольца нибелунга» (1958—65) и «Парсифаля» (1971—72), а также выдающиеся, уникальные с точки зрения подбора солистов, интерпретации «Волшебной флейты», «Дон Карлоса», «Кармен», *«Кавалера розы», «Саломеи», «Электры»*. Среди других записей Ш. особенно примечательны симфонии Малера (с Лондонским и Чикагским СО) и крупные симфонические опусы Бартока.

Автобиогр. Solti on Solti («Шолти о Шолти») (London, 1997).

Лит.: P. Robinson. Solti (London, 1979).

Шорр (Schorr), Фридрих (2.9.1888, Надьварад, ныне Орадя, — 14.8.1953, Фармингтон, Коннектикут). Австро-венгерский и американский певец (бас-баритон). Пел в Граце (1912—16), Праге (1916—17), Кёльнской опере под руководством *Клемперера* (1918—23). С 1923 по 1930 был солистом Берлинской гос. оперы, где исполнил ряд ролей в произведениях Вагнера, *Штрауса, Бузони*. Выступления в *Байройте* (1925—31), *Ковент-Гарден* (1925—33) и *Метрополитен-опера* (1924—43) принесли Ш. славу одного из лучших вагнеровских басов своего времени. Записи отрывков из «Летучего голландца», «Валькирии», «Майстерзингеров» в исполнении Ш. свидетельствуют о том, что помимо внушительного голоса и отчетливой дикции он обладал незаурядным мастерством звуковедения и способностью гибко варьировать нюансы.

Шостакович, Дмитрий Дмитриевич (25.9.1906, Санкт-Петербург, — 9.8.1975, Москва). Русский советский композитор. Сочинял с 10 лет. В 1919 поступил в Петроградскую консерваторию, где учился у Александры Розановой (1876—1942) и Леонида Николаева (1878—1942) (фп.) и Максимилиана Штейнберга (1883—1946) (композиция). Его ранние опыты (два скерцо для оркестра, «Две басни Крылова» для голоса с оркестром, «Три фан-

тастических танца» для фп., одночастное Трио соч. 8, Прелюдия для струнного октета из соч. 11 и др.) достаточно традиционны и в целом близки направлению Римского-Корсакова, видным представителем которого был Штейнберг. Об индивидуальности Ш. убедительнее свидетельствует 1-я симфония, где уже отчетливо проявилась его склонность к иронии и сарказму, нарочито механическим остинато, внезапным драматическим контрастам и использованию многозначительных мотивов-символов, часто подвергаемых радикальной образной трансформации. В 1926 (после Скерцо для октета из соч. 11) в творчестве Ш. обозначился сдвиг к смелым стилистическим экспериментам. В произведениях 1926—31 предвосхищаются открытия *авангарда* 1950—60-х (*сонористика, пуантилизм*, сверхмногоголосие и др.). Во 2-й симфонии (*«Октябрю»*) и в 3-й симфонии (*«Первомайской»*, обе с гимническими хоровыми заключениями) радикальный музыкальный язык ставится на службу пропагандистским задачам. Вершина раннего Ш. — гротескно-юмористическая опера *«Нос»*, написанная по преимуществу свободно-атональным языком, виртуозно инструментованная для камерного оркестра и многочисленных ударных и изобилующая эксцентричными вокальными, инструментальными, театральными эффектами. Концепция оперы сформировалась под влиянием постановки «Ревизора», осуществленной в 1926 Вс. Мейерхольдом, оперы Берга *«Воццек»* (шла в Ленинграде в 1927), а также, возможно, писателей ленинградской группы ОБЭРИУ, заложивших основы литературы абсурда XX в. К тому же периоду относятся экстравагантные 1-я соната (одночастная) и *«Афоризмы»* для фп., а также балеты «Золотой век» и «Болт», хотя и основанные на примитивных пропагандистских сюжетах, но содержащие немало живой и остроумной музыки. В ряду ранних произведений Ш. особняком стоит изысканный вокальный цикл на слова японских поэтов.

В молодые годы Ш. много концертировал как пианист, однако после выступления на 1-м международном *конкурсе* им. Шопена в Варшаве (1927) он ограничил свою концертную деятельность исполнением собственной музыки. С 1928 активно работал в области прикладной музыки; эксцентричная сторона натуры Ш. ярко проявилась в ряде его ранних партитур для театра и кино (музыке к немому фильму о Парижской коммуне «Новый Вавилон», работах, выполненных в 1929—31 для Гос. театра им. Мейерхольда в Москве и для ленинградского Театра рабочей молодежи [ТРАМ] под руководством режиссера М. Соколовского, музыке к спектаклю «Гамлет» в вызывающе нетрадиционной постановке Н. Акимова [Театр им. Вахтангова, Москва]). Широкую известность завоевала «Песня о встречном» из музыки Ш. к фильму на производственную тему «Встречный» (слова Б. Корнилова); с 1932 она звучала на всех парадах в честь государственных советских праздников 7 ноября и 1 мая.

В 1932 Ш. завершил оперу *«Леди Макбет Мценского уезда»*. Сюжет одноименного очерка нравов Лескова переосмыслен композитором как драма незаурядной женской натуры в условиях несправедливого общественного устройства. Ш. назвал свою оперу трагедией-сатирой. В ней преобладает экспрессивное вокальное и инструментальное письмо в традициях позднего ро[мантизма] и веризма, местами с уклоном в сферу русс[кого] романса и протяжной песни; обычный для молодого [Ш.] элемент гротеска выражен здесь слабее, чем в «Но[се]». В 1934 опера была поставлена в Ленинграде и Мос[кве], затем последовал ряд премьер в театрах Европы и А[мерики]. Поначалу советская критика почти единоду[шно] оценила новую оперу Ш. как достижение совет[ского] музыкального театра. Непосредственно вслед за он[ой] Ш. создал несколько не слишком значительных инс[трументальных] опусов, после чего (осенью 1935) пр[иступил] к работе над монументальной 4-й симфонией, в [которой] особенно ощутимо воздействие *Малера* (Ш. [увл]екся его творчеством в период создания «Леди М[акб]ет...» под влиянием своего ближайшего друга, вид[ного] музыкального критика и эрудита Ивана Соллертин[ского] [1902—1944]). Подобно большинству симфоний М[алера], 4-я симфония Ш. принадлежит к типу «симф[онии] финала» (ее последняя, 3-я часть сама по себе по[чти] большой многочастной симфонии), содержит нес[коль]ко грандиозных кульминаций и сочетает самый ра[зно]родный музыкальный материал: сложные полифо[нич]еские наложения и моменты обостренной, взвинч[енной] экспрессии соседствуют в ней с жанровыми эпизо[дами]. Начиная с «Леди Макбет...», 4-й симфонии и д[ругих] опусов этого периода в музыке Ш. утверждается пр[еоб]ладание минора, причем ладовый колорит сплошь [и] дом дополнительно омрачается понижением разл[ичных] ступеней натурального минора (чаще других — II и [VI]. Мажор чаще всего появляется в моменты ката[строфы] или — обычно в сочетании с жанровыми призн[аками] марша или галопа — служит созданию карикату[рно-] гротескных, иногда также устрашающих эффектов.

В январе 1936 спектакль «Леди Макбет...» пос[ещает] Сталин. Опера шокировала диктатора эротизмом с[ю]жета и резкостью музыкального языка. Его реакция в[ыра]зилась в статье «Сумбур вместо музыки», опублико[ван]ной в «Правде» от 28 января и на долгие годы оп[ре]делившей пути развития советской музыки. Неско[льки]ми дней спустя, 6 февраля, «Правда» напечатала ст[атью] «Балетная фальшь», в которой критиковался балет [Ш.] на колхозную тему «Светлый ручей», частично осно[ван]ный на музыкальном материале более раннего «ин[фан]тильного» балета «Болт». По-видимому, разгром[ные] статьи и балета отразился на облике трагического и в [то]м же тем не лишенного саркастических обертонов, [но] лощенного смутными аллюзиями и искаженными ци[тат]ами финала 4-й симфонии. Симфония была закон[чена] в мае 1936 и принята к исполнению СО Ленингр[адской] филармонии, однако Ш. был вынужден отмен[ить] премьеру (впервые она прозвучала только в 1961). По статей «Правды» большинство произведений Ш., н[апи]санных до 1936, надолго исчезло из культурного об[ихо]да страны (среди исключений — 1-я симфония, ко[нцер]тический 1-й концерт для фп. с оркестром и вс[ю] «умеренная» Соната для виолончели и фп.). «Леди М[акб]ет...» (в новой редакции под названием «Катерина И[змай]лова») была возобновлена в СССР только в 19[63], «Нос» — в 1974.

Осенью 1937 в Ленинграде п/у *Мравинского* сос[тоя]лась триумфальная премьера 5-й симфонии, выдер[жав]

ной в традициях романтического симфонизма XIX в. — масштабным, конфликтным сонатным moderato 1-й части (найденный здесь прием радикального образного переосмысления — своеобразной «демонизации» — основных тематических идей экспозиции в разработке, идущей на неуклонном crescendo вплоть до кульминации при переходе к репризе, был позднее использован Ш. в первых частях 7-й, 8-й и 10-й симфоний), скерцо в характере лендлера, возвышенным adagio (его исторические аналоги — медленные части Сонаты соч. 106 и 9-й симфонии Бетховена и последних трех симфоний Брукнера) и драматически напряженным, но в конечном счете мажорным финалом. В советской печати это произведение было благосклонно охарактеризовано как «творческий ответ» исправившегося «формалиста» на «справедливую критику». Ныне оно предстает трагическим документом эпохи сталинского террора, потрясающим своей эмоциональной достоверностью. Годы 1938—40 выдались для Ш. сравнительно спокойными. Его партитуры этого периода в целом скорее «бесконфликтны» и завершаются либо на внешне жизнерадостной (1-й струнный квартет, 6-я симфония), либо на умиротворенной (Квинтет для фп. и струнных) ноте.

На фашистское нашествие Ш. откликнулся 7-й симфонией, получившей всемирное признание как символ борьбы с нацизмом (см. *«Ленинградская симфония»*). За последующие несколько лет из-под пера Ш. вышел ряд крупных опусов, весьма разнообразных по стилю, настроению и драматургическому профилю. Бо́льшую часть 1942 года он работал над оперой *«Игроки»*, затем последовали трехчастная 2-я соната для фп. с внушительным вариационным циклом в финале и пятичастная (продолжительностью около часа) 8-я симфония, исключительная по богатству и многообразию музыкального содержания, экономии тематизма и совершенству конструкции. Все основные темы симфонии выведены из простейшего мотива c-b-c и его транспонированных и обращенных вариантов, а диспозиция разделов ее 1-й части (огромного сонатного adagio, построенного по той же модели, что и 1-я часть 5-й симфонии) повторяется в экспозиции частей всей симфонии, где 2-я и 3-я части (марш и токката) выполняют функцию «демонической», «инфернальной» разработки, а 4-я и 5-я части (пассакалья и финал) — функцию репризы, включающей фазы трагического катарсиса, реминисценции конфликта, постепенного успокоения и тихого мажорного завершения. Год 1944-й был отмечен созданием двух камерно-ансамблевых партитур — Трио памяти Соллертинского для фп., скрипки и виолончели (его финал, построенный на мелодиях клезмерской музыки, — первый в творчестве Ш. опыт адаптации еврейского фольклора) и 2-го струнного квартета (в его тематизме отчетливее, чем когда-либо ранее у Ш., выражен национально-русский элемент). Написанная сразу по окончании войны (летом 1945) 9-я симфония, подобно 8-й, пятичастна, но по всем показателям противоположна ей: она невелика по объему (продолжительностью не более получаса), местами подчеркнуто иронична, завершается гротескным быстрым маршем. Симфония вызвала недовольствие советской критики, ожидавшей от композитора более триумфального отклика на окончание войны. Масштабный 3-й струнный квартет, также пятичастный, напротив, родствен 8-й симфонии как по соотношению частей (за исключением 1-й, которая в квартете выполнена по модели классического сонатного allegro), так и по серьезности, внутренней значительности замысла.

В феврале 1948 было опубликовано постановление ЦК ВКП(б) об опере В. Мурадели «Великая дружба», в котором музыка крупнейших советских композиторов, прежде всего Ш., объявлялась «формалистической» и чуждой советскому народу (см. *Ждановщина*). Новая волна нападок на Ш. в прессе превзошла ту, которая поднялась в 1936. Подчиняясь диктату, Ш. публично признал свою «вину» и выступил с несколькими второсортными, но идеологически безупречными и стилистически «безопасными» партитурами (оратория «Песнь о лесах», кантата «Над Родиной нашей солнце сияет», музыка к нескольким кинофильмам исторического и военно-патриотического содержания и др.), что отчасти облегчило его положение. Параллельно он писал произведения более высокого художественного достоинства: 1-й скрипичный концерт (по существу это концертная симфония в 4 частях с виртуозной, предназначенной для *Ойстраха* партией скрипки), вокальный цикл *«Из еврейской народной поэзии»*, 4-й и 5-й струнные квартеты, сборник 24 прелюдий и фуг для фп. во всех мажорных и минорных тональностях. Все они, за исключением прелюдий и фуг, были исполнены только после смерти Сталина.

Эпоха «оттепели» в советской музыке символически открылась очередным монументальным оркестровым полотном Ш. — четырехчастной 10-й симфонией. По стройности формы, богатству и экспрессивности музыкального материала она сопоставима с 5-й и 8-й, с которыми ее сближает также структура первой части. Как сторонники Ш., так и его противники из числа ортодоксов-сталинистов восприняли 10-ю симфонию как вызывающе смелый индивидуалистический манифест (именно в связи с нею один из самых непримиримых критиков Ш. Юлий Кремлев [1908—1971] неодобрительно, но не без оснований заметил: «Произведения [Ш.] нередко проникнуты какими-то загадочными и непонятными непосвященным слушателям ассоциациями»). Наличие у симфонии автобиографического подтекста удостоверяется тем, что в ее двух последних частях широко использован мотив D[E]SCH — монограмма инициалов Ш. в немецком написании (D[mitrij] Sch[ostakowitsch]); многократное настойчивое утверждение этого мотива на последних страницах финала воспринимается как жест торжества художника, сохранившего свое «Я» в отчаянном противостоянии режиму насилия и произвола. После 10-й симфонии в творчестве Ш. наступил спад, продлившийся несколько лет. Наиболее значительный опус этого периода — 11-я симфония *«1905 год»*, тематизм которой основан на песнях эпохи первой русской революции. Конъюнктурный характер носят некоторые более поздние произведения Ш., в т. ч. 12-я симфония *«1917 год»* (посвящена памяти Ленина), симфоническая поэма «Октябрь» (к 50-летию большевистской революции), цикл хоровых баллад «Верность» (к 100-летию со дня рождения Ленина). В 13-й симфонии (см. *«Бабий Яр»*) на стихи популярного в 1960-х поэта Евгения Евту-

шенко (р. 1933) Ш. выступил выразителем настроений советской либеральной интеллигенции — «шестидесятников» (другая вокально-симфоническая партитура Ш. на слова Евтушенко, «Казнь Степана Разина», выполненная в нетипичном для Ш. помпезном национально-русском стиле, не вызвала особого общественного резонанса). Начиная с 13-й симфонии (начало 4-й части, «Страхи») в музыке Ш. появляются элементы двенадцатитонового письма. Темы из 12 неповторяющихся звуков встречаются в ряде его поздних опусов, часто ассоциируясь с чем-то пугающим (как в «Страхах» или в 6-й части вокального цикла соч. 127 на стихи Блока — «Тайные знаки»), зловещим и мрачным, «потусторонним» по отношению к тональному контексту.

Истинный масштаб позднего Ш. обнаруживается прежде всего в серии автобиографических партитур, каждая из которых представляет собой опыт прощания с прожитой, исчерпавшей себя жизнью. Этот ряд эпитафий Ш. самому себе открывает 8-й струнный квартет, формально посвященный памяти жертв фашизма и войны; здесь, как и в 10-й симфонии, автобиографический смысл раскрывается благодаря мотиву DSCH, присутствующему во всех пяти частях квартета. Серию «автоэпитафий» продолжили 14-я и 15-я симфонии, 15-й струнный квартет (все шесть его частей выдержаны в темпе Adagio и тональности es-moll), вокальная Сюита на слова Микеланджело, Соната для альта и фп. (последнее сочинение Ш.). Во всех названных опусах используются прямые или видоизмененные (иногда искаженные, едва узнаваемые) цитаты из более ранних партитур самого Ш. или из музыки других композиторов — Россини («Вильгельм Телль») и Вагнера (мотив судьбы из «Кольца нибелунга») в 15-й симфонии, *Уствольской* в Сюите, Бетховена («Лунная соната») и *Штрауса* («Дон Кихот») в финале предсмертной Альтовой сонаты, где вдобавок цитируются все или почти все симфонии Ш. (см. Соколов 2006). Все такие цитаты содержат некий смутный, трудно угадываемый намек. Пессимизм Ш. принимает особенно концентрированную форму в вокально-инструментальной 14-й симфонии, большинство из 11 частей которой написано на стихи о смерти — всегда преждевременной, неестественной и несправедливой. Симфония посвящена *Бриттену*, чье творчество Ш. ценил очень высоко, и выглядит своего рода атеистическим ответом на «утешающую» религиозную концепцию *«Военного реквиема»* (в пользу такой трактовки говорят отдельные смысловые параллелизмы между стихами, использованными в симфонии, и каноническим текстом реквиема; в диспозиции частей симфонии усматривается аналогия со структурой реквиема). Отчаяние, протест, трагическая отрешенность, мрачный юмор определяют эмоциональный климат большинства других крупных произведений Ш., созданных за последние полтора десятилетия его жизни — двух виолончельных концертов, 2-го скрипичного концерта, струнных квартетов № 7 (памяти первой жены) и 9—14, Сонаты для скрипки и фп.

Хотя отношения между Ш. и советским режимом складывались неоднозначно, а его музыка в своих лучших образцах далека от обязательного советского оптимизма, на протяжении большей части своей творческой жизни он оставался официально признанным лид*советской музыки*. Он был удостоен многочисле почестей, в т. ч. звания народного артиста СССР (19 Ленинской премии (1958, за 11-ю симфонию), ряда О линских и Государственных премий. Свое ироничес отношение к собственной слане 60-летний Ш. выр в вокальной миниатюре «Предисловие к полному с ранию моих сочинений...». С 1937 Ш. преподавал позицию в Ленинградской, в 1943—48 — в Москов консерватории (откуда был изгнан после постан ния о «Великой дружбе»); среди его учеников — С *дов*, К. *Караев*, Уствольская, Лазарь Сарьян (1920—19 Герман Галынин (1922—1966), Б. *Чайковский, Ти*

Его сын Максим Ш. (р. 10.5.1938, Ленинград, Санкт-Петербург) — дирижер, ученик Якова Ф (фп.), Александра Гаука, *Рождественского, Марке* Дирижировал СО Московской филармонии (с 19 Гос. СО СССР (с 1966); позднее возглавил СО Всес ного радио. Первым исполнил 2-й фортепианный церт своего отца (как пианист, 1957) и несколь поздних партитур, в т. ч. 15-ю симфонию (1972). В обосновался на Западе; в 1986—91 возглавлял Но леанский ФО.

Оперы: «Нос», в 3 актах соч. 15, либр. Ш., Г. Ио А. Прейса и Е. Замятина по Гоголю (1928, пост. 1930, Л град); «Леди Макбет Мценского уезда», в 4 актах соч. 29 Прейса и Ш. по Лескову (1930—32, пост. 1934, там же); шая молния», комич. опера, либр. Н. Асеева (неоконч., «Игроки» соч. 63 на текст одноим. комедии Гоголя (н 1942, 1-е конц. исполнение 1978, там же); «Катерина И ва», в 4 актах соч. 29/114, ред. оперы «Леди Макбет Мц уезда» (1956—62, пост. 1963, Москва).

Балеты: «Золотой век», в 3 актах соч. 22, либр. А. И ского (1930, Ленинград); «Болт», в 3 актах соч. 27, либр. В. С нова (1931, там же); «Светлый ручей», в 3 актах соч. 29. Ф. Лопухова и А. Пиотровского (частично на материале «Болт», 1935, там же).

Оперетта «Москва, Черемушки», в 3 актах соч. 105, В. Масса и М. Червинского (1959, Москва).

Муз. к кинофильмам: «Новый Вавилон» Г. Козин Л. Трауберга, соч. 18 (1929); «Одна» их же, соч. 26 (193 «Златые горы» С. Юткевича, соч. 30 (1931); «Встр Ф. Эрмлера и Юткевича, соч. 33 (1932, включает «Пе встречном»); «Сказка о попе и работнике его Балде» М. новского (мультфильм), соч. 36 (неоконч., 1933–34); « и ненависть» А. Гендельштейна, соч. 38 (1934); «Юнос сима» Козинцева и Трауберга, соч. 41 (1934); «Подруги» штама, соч. 41а (1935); «Возвращение Максима» Коз Трауберга, соч. 45 (1937); «Волочаевские дни» братьев евых, соч. 48 (1937); «Выборгская сторона» Козинцева берга, соч. 50 (1938); «Великий гражданин» Эрмлера, рия, соч. 52 (1937); «Человек с ружьем» Юткевича, (1938); «Великий гражданин» Эрмлера, 2-я серия, соч. 55 «Сказка о глупом мышонке» Иеховского (мульт соч. 56 (1940); «Приключения Корзинкиной» К. Мин (1940)); «Зоя» («Кто она?») Ариштама, соч. 64 (1944); « люди» Козинцева и Трауберга, соч. 71 (1945); «Молод дия» С. Герасимова, соч. 75 (1947—48); «Пирогов» Коз соч. 76 (1947); «Мичурин» А. Довженко, соч. 78 (1948); ча на Эльбе» Г. Александрова, соч. 80 (1948); «Падение на» М. Чиаурели, соч. 82 (1949); «Белинский» Коз

85 (1950); «Незабываемый 1919-й» Чиаурели, соч. 89 (1951); «Песня великих рек» («Единство») Й. Ивенса, соч. 95 (1954); «Овод» А. Файнциммера, соч. 97 (1955); «Первый эшелон» его же, соч. 99 (1955—56); «Пять дней — пять ночей» Арнштама, соч. 111 (1960); «Гамлет» Козинцева, соч. 116 (1964); «Год как жизнь» («Карл Маркс») Г. Рошаля, соч. 120 (1965); «Софья Перовская» Арнштама, соч. 132 (1967); «Король Лир» Козинцева, соч. 137 (1970).

Муз. к спект.: «Клоп» Маяковского, соч. 19 (1929, Москва); «Выстрел» А. Безыменского, соч. 24 (1929, Ленинград); «Целина» А. Горбенко и Н. Львова, соч. 25 (1930, там же, партитура уничтожена); «Правь, Британия» А. Пиотровского, соч. 28 (1931, там же); «Условно убитый» В. Воеводина и Е. Рысса, соч. 31 (1931, там же); «Гамлет» Шекспира, соч. 32 (1932, Москва); «Человеческая комедия» П. Сухотина по Бальзаку, соч. 37 (1934, там же); «Салют, Испания» А. Афиногенова, соч. 44 (1936, Ленинград); «Король Лир» Шекспира, соч. 58а (1941, там же); «Отчизна» («Родной Ленинград»), соч. 63 (1942, Москва); «Русская река», соч. 66 (1944, там же); «Весна победная», соч. 72, 2 песни на сл. М. Светлова (1946, там же).

Симфонии: № 1 соч. 10 f (1925); № 2 соч. 14 H «Октябрю» с заключительным хором на сл. А. Безыменского, 1927); № 3 соч. 20 Es «Первомайская» (с заключительным хором на сл. С. Кирсанова, 1929); № 4 соч. 43 c (1935—36); № 5 соч. 47 d (1937); № 6 соч. 54 h (1939); № 7 соч. 60 C «Посвящается городу Ленинграду» (1941); № 8 соч. 65 c (1943); № 9 соч. 70 Es (1945); № 10 соч. 93 e (1953); № 11 соч. 103 g «1905 год» (1957); № 12 соч. 112 d «1917 год» (памяти Ленина, 1961); № 13 для баса, хора басов и орк. соч. 113 b, сл. Е. Евтушенко (1962); № 14 для сопр., баса, стр. и уд. соч. 135, сл. Ф. Гарсиа Лорки, Г. Аполлинера, В. Кюхельбекера и Р. М. Рильке (1969); № 15 соч. 141 A (1971).

Концерты с орк.: для фп. № 1 (Концерт для фп., трубы и стр. орк.) соч. 35 c (1933); для скр. № 1 соч. 77 a (1948); для фп. № 2 соч. 102 F (1957); для влч. № 1 соч. 107 Es (1959); для влч. № 2 соч. 126 g (1966); для скр. № 2 соч. 129 cis (1967).

Др. произв. для орк.: Скерцо соч. 1 fis (1919); Тема с вариациями соч. 3 B (1922); Скерцо соч. 7 Es (1924); Увертюра и финал к опере Эрвина Дресселя (Dressel, 1909—1972) «Бедный Колумб» (Der arme Columbus) соч. 23 (1929); 1-я сюита для джаз-орк. (1934); «Пять фрагментов» соч. 42 (1935); 2-я сюита для джаз-орк. (1938); «Торжественный походный марш» для орк. Des (1941); 4 балетные сюиты (1949—1953, составлены Л. Атовмяном); «Праздничная увертюра» соч. 96 (1954[?]); «Новороссийские куранты (Огонь вечной славы)» (1960); «Увертюра на русские и киргизские народные темы» соч. 115 (1963); «Траурно-триумфальная прелюдия памяти героев Сталинградской битвы» соч. 130 (1967); «Октябрь», симф. поэма соч. 131 (1967); «Марш советской милиции» для дух. орк. соч. 139 (1970); сюиты из муз. к фильмам и спект. (составлены Дм. Л. Атовмяном).

Вок. муз.: «Две басни Крылова» для м.-сопр., хора к.-а. и орк. соч. 4 (1922); сюита из оперы «Нос» для тен., бар. и орк. соч. 15а (1928); 6 романсов для тен. с орк. соч. 21, сл. япон. поэтов (1928—32); 4 романса для баса с фп. соч. 46, сл. Пушкина (1936—37); «Сюита на финские темы» для сопр., тен. и кам. орк., сл. нар. в рус. пер. (1939); 6 романсов для баса с фп. соч. 62, сл. У. Рэли, Р. Бёрнса и Шекспира в пер. Б. Пастернака и С. Маршака (1942, ред. с орк. соч. 62а, 1943, ред. с кам. орк. соч. 140, 1971); «Поэма о Родине» (на материале песен времен революции, гражданской войны, 1930—40-х годов) для м.-сопр., 2 бар., баса, хора и орк. (1947); «Из еврейской народной поэзии», вок. цикл для сопр., к.-а., тен. и фп. соч. 79 (1948, ред. с орк. соч. 79а, 1948—64[?]); «Песнь о лесах», оратория для тен., баса, дет. и смеш. хоров и орк. соч. 81, сл. Е. Долматовского (1949); 2 романса для гол. с фп. соч. 84, сл. Лермонтова (1950); 4 песни для гол. с фп. соч. 86, сл. Долматовского (1951); 10 поэм для хора a cappella соч. 88, сл. рус. революционных поэтов (1951); «Над Родиной нашей солнце сияет», кантата для дет. и смеш. хоров с орк. соч. 90, сл. Долматовского (1952); 4 монолога для баса с фп. соч. 91, сл. Пушкина (1952); 4 греч. песни, обр. для гол. с фп. (1953); «Песни о днях», 5 романсов для баса с фп. соч. 98, сл. Долматовского (1954); «Были поцелуи», романс для гол. с фп., сл. его же (1954); 6 исп. песен, обр. для м.-сопр. с фп. соч. 100 (1956); «Антиформалистический раёк» для чтеца, 4 басов, хора и фп., сл. Л. Лебединского и Ш.[?] (1956[?]—69[?]); 2 рус. нар. песни, обр. для хора a cappella соч. 104 (1957); «Сатиры» («Картинки прошлого»), 5 романсов для сопр. с фп. соч. 109, сл. Саши Черного (1960); сюита из оперы «Катерина Измайлова» для сопр. с орк. соч. 114а (1962); «Казнь Степана Разина», поэма для баса, хора и орк. соч. 119, сл. Е. Евтушенко (1964); 5 романсов для баса с фп. соч. 121, сл. из журнала «Крокодил» (1965); «Предисловие к полному собранию моих сочинений и краткое размышление по поводу этого предисловия» для баса с фп. соч. 123, сл. Пушкина и Ш. (1966); «Семь стихотворений Александра Блока» соч. 127 для сопр. и фп. трио (1967); «Весна, весна...», романс для баса с фп. соч. 128, сл. Пушкина (1967); «Верность», 8 баллад для муж. хора a cappella соч. 136, сл. Долматовского (1970); «Шесть стихотворений Марины Цветаевой» для к.-а. с фп. соч. 143 (1973, ред. с кам. орк. соч. 143а, 1974); Сюита для баса с фп. соч. 145, сл. Микеланджело в пер. А. Эфроса (1974, ред. с орк. соч. 145а, 1975); «Четыре стихотворения капитана Лебядкина» для баса с фп. соч. 146, сл. Достоевского из «Бесов» (1974); массовые патриотические песни.

Стр. квартеты: № 1 соч. 49 C (1938); № 2 соч. 68 A (1944); № 3 соч. 73 F (1946); № 4 соч. 83 D (1949); № 5 соч. 92 B (1952); № 6 соч. 101 G (1956); № 7 соч. 108 fis (1960); № 8 соч. 110 c «Памяти жертв фашизма и войны» (1960); № 9 соч. 117 Es (1964); № 10 соч. 118 As (1964); № 11 соч. 122 f (1966); № 12 соч. 133 Des (1968); № 13 соч. 138 b (1970); № 14 соч. 142 Fis (1973); № 15 соч. 144 es (1974).

Др. кам.-инстр. произв.: Фп. трио соч. 8 c (1923); 2 пьесы (Прелюдия d и Скерцо g) для стр. октета соч. 11 (1924—25); Соната для влч. и фп. соч. 40 d (1934); Фп. квинтет соч. 57 g (1940); Фп. трио соч. 67 e (1944); Соната для скр. и фп. соч. 134 G (1968); Соната для альта и фп. соч. 147 C (1975).

Для фп.: 8 прелюдий соч. 2 (1918—20); «Три фантастических танца» соч. 5 (1922); Сюита соч. 6 fis, 2 фп. (1922); 1-я соната соч. 12 (1926); «Афоризмы», 10 пьес соч. 13 (1927); 24 прелюдии соч. 34 (1933); 2-я соната соч. 61 h (1943); «Детская тетрадь», 7 пьес соч. 69 (1945); «Танцы кукол», 7 пьес, частично на материале балетов (1945); 24 прелюдии и фуги соч. 87 (1950—51); Концертино соч. 94 a, 2 фп. (1954); др. пьесы.

Оркестровки и ред. произв. др. комп., в т. ч. фокстрота Винсента Юманса (Youmans, 1898—1946) Tea for Two, соч. 16 (1927), оперы Мусоргского «Борис Годунов», соч. 58 (1940), неоконч. оперы Вениамина Флейшмана (1913—1941) «Скрипка Ротшильда» по Чехову (1944), оперы Мусоргского «Хованщина» (1958), «Песен и плясок смерти» Мусоргского (1962), двух хоров Александра Давиденко (1899—1934), соч. 124 (1963), Концерта для влч. с орк. Шумана, соч. 125 (1963), 1-го концерта для влч. с орк. Тищенко (1969).

Лит.: Г. Орлов. Симфонии Шостаковича (Л., 1961); Черты стиля Шостаковича, сб. ст. (М., 1962); Дмитрий Шостакович, сб. ст. (М., 1967); М. Сабинина. Шостакович-симфонист (М., 1976); S. Volkov, ed. Testimony: the Memoirs of Dmitri Shostakovich (London and New York, 1979); Ch. Norris, ed. Shostakovich: the Man and his Music (Boston and London, 1982); Л. Мазель. Этюды о Шостаковиче (М., 1986); I. MacDonald. The New Shostakovich (London, 1990); Письма к другу. Дмитрий Шостакович — Исааку Гликману (М.—СПб., 1993); E. Wilson. Shostakovich: a Life Remembered (London, 1994, 2/2006, рус. пер.: Э. Уилсон. Жизнь Шостаковича, рассказанная его современниками [СПб., 2006]); D. Fanning, ed. Shostakovich Studies (Cambridge, 1995); С. Хентова. Шостакович. Жизнь и творчество, в 2 томах (Л., 1985—86, 2/М., 1996); Л. Ковнацкая, ред. Д. Д. Шостакович. Сб. ст. к 90-летию со дня рождения (СПб., 1996); М. Арановский. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век (М., 1997); Муз. академия, 1997, 4 (спец. вып. журнала); К. *Мейер*. Дмитрий Шостакович (СПб., 1998); L. E. Fay. Shostakovich: A Life (New York, 1999); Л. Ковнацкая, ред. Шостакович: между мгновением и вечностью, сб. ст. (СПб., 2000); Дмитрий Шостакович в письмах и документах (М., 2000); R. Bartlett, ed. Shostakovich in Context (Oxford, 2000); Л. Акопян. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества (СПб., 2004); L. Fay, ed. Shostakovich and his World (Princeton and Oxford, 2004); J. Riley. Dmitri Shostakovich: a Life in Film (London, 2005); Муз. академия, 2006, 3 (спец. вып. журнала, включает статью: И. Соколов. По направлению к альтовой сонате); М. Рахманова, ред. Шостакович — Urtext (М., 2006).

Шоу (Shaw), Роберт (Лоусон) (30.4.1916, Ред-Блафф, Калифорния, — 25.1.1999, Нью-Хейвен, Коннектикут). Американский дирижер. В 1934—38 учился в Помона-колледже (Клермонт, Калифорния). Свою профессиональную карьеру начинал руководителем клуба любителей застольной хоровой песни. В 1941 основал в Нью-Йорке любительский хоровой коллектив Collegiate Chorale, с которым выступал до 1954. В 1946 дебютировал как симфонический дирижер, позднее совершенствовался в искусстве дирижирования у *Монтё* и *Родзинского*. В 1948—65 возглавлял хор своего имени (Robert Shaw Chorale), с которым гастролировал по всему миру, исполняя обширный репертуар от Баха до спиричуэлов. Хор Ш., не имевший себе равных в США по виртуозности, гибкости и мощи звучания, участвовал в концертных исполнениях опер, ораторий, месс п/у крупнейших дирижеров, в т. ч. *Тосканини*, *Кусевицкого*, *Стоковского* и *Райнера*. В 1956—67 Ш. работал также вторым дирижером *Кливлендского оркестра* под руководством *Сэлла*, основал хор при оркестре. В 1967—88 возглавлял Атлантский СО. В обширной дискографии Ш. преобладает хоровая классика, но представлена и новая музыка вплоть до произведений *Гласса* и *Адамса*. Среди произведений, написанных по заказу Ш. и впервые исполненных под его управлением, — «Когда во дворе перед домом цвела этой весною сирень» *Хиндемита* (1946). Еще одна исторически значимая премьера, осуществленная Ш., — «Тримониша» *Джоплина* (1972).

Шрайер (Schreier), Петер (р. 29.7.1935, Майсен). Немецкий певец (тенор) и дирижер. Учился пению и хоровому дирижированию в Дрездене, в 1961 дебютировал на сцене *Дрезденской гос. оперы*. Вскоре поступил в труп*мецкой гос. оперы* (Восточный Берлин). С сер 1960-х гастролирует по всему миру. До преклонн сохранил легкий, подвижный голос по-юношес ковато тембра, способный на необычайно ч нежное piano. Еще на заре своей карьеры приобр путацию образцового в своем роде моцартовско ра; с неподражаемым изяществом, безупречным и точной дикцией исполнял партии Бельмонте, До тавио, Ферранло, Тамино и др. Оперный репертуа включал также роли Макса («Вольный стрелок»), Миме («Кольцо нибелунга»), Давида («Майстер ры»), Палестрины (*«Палестрина»* Пфицнера), («*Царь Эдип*») и некоторые другие. Еще одно важн амплуа Ш. — теноровые партии в крупных во оркестровых произведениях, прежде всего в Стр кантатах Баха. Его интерпретациям Lieder иног достает силы и драматизма, но они неизменно э ны и стильны. В 2000, будучи все еще в хорошей ной форме, объявил о завершении оперной ка С 1970 выступает также как дирижер, мастерски няя музыку XVIII в. Репертуар Ш. весьма полно жен в его дискографии; среди ее самых ярких ций — оперы Моцарта п/у *Бёма*, «Вольный ст п/у К. *Клайбера*, «Майстерзингеры» п/у *Караяна*, Эдип» п/у *Озавы*, песни Гайдна, Моцарта, Бет Шуберта (в т. ч. «Зимний путь» со С. *Рихтером*), дельсона, Шумана, *Штрауса*, многочисленные ка Баха с К. *Рихтером*, его же Месса h-moll, Страсти ские кантаты, где Ш. выступает в двойном качес рижера и солиста.

Автобиогр. Aus meiner Sicht (3/Berlin, 1983, рус. пе позиция [М., 1990]).

Лит.: G. Schmiedel. Peter Schreier (5/Berlin, 1990); W. Lewinski. Peter Schreier (Mainz, 1992).

Шрекер (Schreker), Франц (Август Юлиус) (23. Монако, — 21.3.1934, Берлин). Австрийский ко тор, дирижер, педагог. В 1892—1900 учился в Ве консерватории, в т. ч. композиции у авторитет берта Фукса (Fuchs, 1847—1927) — друга Брамса теля Вольфа, *Малера*, *Сибелиуса* и *Цемлинского*. Б близкие ему по возрасту и происхождению Цемл и *Шёнберг*. Ш. быстро прошел путь от ученическ ражаний Брамсу до густого, насыщенного хром ми и эллипсисами письма, развивающего гар ские новации Листа, Вагнера и *Штрауса*. Оно сл Ш. для воплощения тем, весьма характерных д ской духовной жизни рубежа веков, — таких, к лектика красоты и уродства, чистоты и разврата, символика повседневных событий, непреодолим ственная эротическому соблазну, власть искусст вый большой успех ему принесла пантомима по Оскара Уайлда «День рождения инфанты», со для популярной танцовщицы Грете Визенталь (W thal, 1885—1970). Следующая крупная работа Ш. «Дальний звон» — о композиторе, одержимом воссоздать некий «дальний звон» и умирающем ках возлюбленной в момент, когда эта цель оказы совсем близка, — сделала его знаменитым. Отно ретто к своим операм Ш. писал сам. Все они выш

в духе претенциозного, часто не вполне внятного символизма и свидетельствуют об увлечении Ш. фрейдовским психоанализом и философией «пола и характера» Отто Вайнингера. Литературная основа оставляет желать много лучшего даже в самых значительных операх Ш. — «Отмеченных» и «Кладоискателе» (либретто «Отмеченных», трактующее о драме урода, влюбленного в красавицу, Ш. писал для Цемлинского, но затем воспользовался им сам, тогда как Цемлинский сочинил на ту же тему оперу «Карлик» по упомянутой сказке Уайльда; в центре «Кладоискателя» — роковая женщина, не сумевшая устоять перед чарами трубадура и в конце концов вынужденная отдаться шуту). Однако было бы несправедливо утверждать, что музыка «Дальнего звона», «Отмеченных» и «Кладоискателя» — такой же *китч*, как и их сюжеты. Все три оперы, выполненные по модели вагнеровской музыкальной драмы с лейтмотивами и «бесконечными мелодиями», а также с экскурсами в танцевальную и песенную сферы, инструментованы пышно и вместе с тем изысканно, почти со штраусовской виртуозностью, выигрышны для певцов и содержат многообразный, качественный, рельефный, мастерски разработанный музыкальный материал. В Германии и Австрии 1910—20-х оперы Ш. ставились почти так же часто, как и оперы Штрауса; ими дирижировали такие крупные мастера, как *Шальк*, *Вальтер*, *Клемперер*, *Ф. Буш*, Э. *Клайбер*, К. *Краус*. Произведения Ш. шли и в других странах, вплоть до СССР («Дальний звон» — в 1925 в Ленинграде). Влиятельный *Беккер* сравнил Ш. с Вагнером.

В год премьеры «Дальнего звона» (1912) Ш. стал профессором контрапункта, гармонии и композиции Венской академии музыки, а вскоре после премьеры «Кладоискателя» (1920) переехал в Берлин, чтобы по предложению социал-демократического правительства «веймарской» Германии занять почетную, политически значимую должность директора ВМШ. За 12 лет работы в этом качестве Ш. модернизировал учебные планы и привлек к преподаванию ряд выдающихся музыкантов, в т. ч. *Шнабеля*, *Флеша*, *Фойермана*, Э. *Фишера* и *Хиндемита*. Среди учеников Ш. в Вене и Берлине — *Родзинский*, *Хаба*, *Колиш*, *Хоренштейн*, *Крженек*, *Вольпе*. Оперы Ш., написанные в Берлине, не снискали особого успеха. К началу 1930-х его положение одного из лидеров немецкой музыкальной жизни оказалось под серьезной угрозой из-за активизации правых и юдофобских кругов. Он был вынужден отменить запланированную во Фрайбурге премьеру посвященной Шёнбергу оперы «Христофор» — своего единственного (и стилистически достаточно пестрого) опыта в модном жанре «злободневной оперы» (Zeitoper). Летом 1932 Ш. ушел в отставку с поста директора ВМШ и возглавил класс высшего композиторского мастерства Прусской академии искусств, откуда был уволен по распоряжению нацистов в мае 1933 одновременно с Шёнбергом. Его последний оперный замысел, «Мемнон», остался неосуществленным.

Самое значительное из произведений Ш., не имеющих отношения к театру. Камерная симфония, смоделирована по образцу одноименного опуса Шёнберга (1906): она также предназначена для ансамбля солистов, формально одночастна, но по объему и расположению разделов аналогична полноценному четырехчастному циклу. Вершинное достижение Ш. в области вокальной музыки концертных жанров — диптих «О вечной жизни» на слова Уолта Уитмена.

Ш. был известен также как дирижер. В 1908 он основал и до 1920 возглавлял Венский филармонический хор, с которым исполнил ряд новых произведений, в т. ч. *«Песни Гурре»* Шёнберга (1913). В 1923—33 записал с *Берлинским ФО* сюиты Бизе и Грига и ряд отрывков из собственных произведений с участием своей жены, сопрано Марии Ш. (1892—1979).

Оперы на собств. либр.: «Дальний звон» (Der ferne Klang), в 3 актах (1903—10, пост. 1912, Франкфурт-на-Майне); «Игрушка и принцесса» (Das Spielwerk und die Prinzessin), в 2 актах с прологом (1908—12, пост. 1913, Франкфурт и Вена, 2/1915, пост. 1920, Мюнхен, как одноакт. мистерия «Игрушка» [Das Spielwerk]); «Отмеченные» (Die Gezeichneten), в 3 актах (1913—15, пост. 1918, Франкфурт); «Кладоискатель» (Der Schatzgräber), в 4 актах с прологом и эпилогом (1915—18, пост. 1920, Франкфурт); «Блуждающий огонь» (Irrelohe), в 3 актах (1919—22, пост. 1924, Кёльн); «Поющий дьявол» (Der singende Teufel), в 4 актах (1924—28, пост. 1928, Берлин); «Христофор, или Видение оперы» (Christophorus, oder Die Vision einer Oper), в 2 актах с прологом и эпилогом (1925—29, пост. 1978, Фрайбург); «Кузнец из Гента», большая волшебная опера по Ш. де Костеру (1929—32, пост. 1932, Берлин).

Балеты на собств. либр.: «День рождения инфанты» (Der Geburtstag der Infantin), пантомима, стр. орк. (1908, Вена, 2/1927, Берлин, под назв. «Испанский праздник» [Spanisches Fest]); «Рококо» (Rokoko), танц. пьеса, орк. (1908).

Др. произв. для муз. театра: «Пламя» (Flammen), одноакт. опера, либр. Д. Леен (1902, Вена, конц. исполнение); «Ветер» (Der Wind), танц. аллегория, клар., влт. и фп. трио, либр. Г. Визенталь (1908, пост. 1910, Вена).

Орк. муз.: Симфония a (1899); Скерцо (1899); Скерцо, стр. (1900); Интермеццо, стр. (1900, вошло в «Романтическую сюиту», 1903); «Эккехард» (Ekkehard), симф. увертюра по В. фон Шеффелю, орг. и орк. (1903); «Романтическая сюита» (1903); «Фантастическая увертюра» (Phantastische Ouvertüre, 1904); «Ноктюрн» (Nachtstück), на осн. интермеццо из оперы «Дальний звон» (1907); «Праздничный вальс и вальс-интермеццо» (Festwalzer und Walzerintermezzo, 1908); «Медленный вальс» (Valse lente, 1908); «Вступление к драме» (Vorspiel zu einem Drama, 1913, расширенный конц. вариант вступления к опере «Отмеченные»); Камерная симфония, 23 инстр. (1916); сюита из балета «День рождения инфанты», симф. орк. (1923); «Маленькая сюита» (Kleine Suite), кам. орк. (1928); «Четыре маленькие пьесы» (Fier kleine Stücke, 1929—30); «Жена Интаферна» (Das Weib des Intaphernes), с чтецом, сл. Э. Штукена; «Вступление к большой опере» (Vorspiel zu einer grossen Oper, для задуманной оперы «Мемнон» [Memnon], 1933).

Хор. муз.: ранние произв. (ок. 1898—99); Псалом 116, жен. хор, орг., орк. (1900); «Лебединая песнь» (Schwanengesang), хор и орк., сл. Д. Леен (1902); «Песнь бедняков зимой» (Gesang der Armen im Winter), a cappella, сл. Ф. фон Заара (1902); «Прошедшее» (Vergangenheit), a cappella, сл. Н. Ленау (1906).

Для гол. с фп.: ок. 50 песен (1894—23), в т. ч. 5 песен для к.-а., сл. из «1001 ночи» (1) и Э. Роншпергер (4) (1909, ред. с орк. 1922), «Две лирические песни» (Zwei lyrische Gesänge) для сопр., сл. У. Уитмена (1923, ред. с орк. под назв. «О вечной жизни» [Vom ewigen Leben] 1927).

Др. произв.: пьесы для фп. (1895—1901); Соната для скр. и фп. (1898); оркестровки произв. Вольфа и Листа.

Лит.: P. Bekker. Franz Schreker: Studie zur Kritik der modernen Oper (Berlin, 1919, 2/1983); O. Kolleritsch. Franz Schreker. Am Beginn der Neuen Musik (Graz, 1978); H. Schreker-Bures. Spaziergang durch ein Leben (Buenos Aires, 1981); M. Haas, C. Hailey, Hrsg. Musik des Aufbruchs. Franz Schreker. Grenzgänge — Grenzklänge (Wien, 2004).

Штайер (Staier), Андреас (р. 13.9.1955, Гёттинген). Немецкий пианист и клавесинист. Учился в Ганновере, совершенствовался под руководством *Леонхардта*, *Арнонкура* и *Копмана*. В 1983—86 был клавесинистом ансамбля *Musica Antiqua Köln*, затем начал сольную карьеру как исполнитель на клавесине и на исторических («аутентичных») фп. В репертуаре Ш. — произведения мастеров барокко, классицизма (Ш. фактически возродил к концертной жизни ряд опусов таких представителей раннего классицизма, как Антонио Солер, Сальери, Боккерини, Й. А. Штеффан) и романтизма вплоть до Шуберта, Мендельсона и Шумана. Выступает также как ансамблист и аккомпаниатор: среди партнеров — виолончелист Аннер Билсма (Bylsma, p. 1934), *Любимов*, *Прегардьен*, певица (сопрано) Барбара Шлик (Schlick, p. 1943), *Якобс*. В 1987—96 преподавал в базельском центре старинной музыки Schola cantorum.

Штаркер (Старкер, Starker), Янош (р. 5.7.1924, Будапешт). Американский виолончелист венгерского происхождения. В 1939 окончил Будапештскую академию музыки. После войны играл в оркестре Будапештской оперы, но уже в 1946 уехал из Венгрии и 2 года спустя обосновался в США, где возглавлял группы виолончелей Далласского СО п/у *Дорати* (1948—49), оркестра *Метрополитен-опера* (1949—53) и *Чикагского СО* п/у *Райнера* (1953—58). С 1958 сосредоточился на сольной концертной деятельности и тогда же начал преподавать игру на виолончели в Университете шт. Индиана (Блумингтон). Артистическая репутация Ш. исключительно высока. Обладая блестящей техникой и редким по красоте тоном, Ш. избегает внешних эффектов и экспрессивных преувеличений; важнейшие достоинства его искусства — ясность фразировки и чистота стиля. В репертуаре Ш. представлена вся виолончельная классика, а из музыки XX в. — преимущественно композиторы «умеренного» направления, в т. ч. *Кодай* (Ш. способствовал популяризации его сольной Сонаты), *Мартину*, *Хиндемит*. Среди его ансамблевых партнеров — Х. *Шеринг* и венгерский пианист Дьёрдь Шебёк (Sebök, 1922—1999), с которым Ш. записал, в частности, сонаты Бетховена, Мендельсона, Шопена и Брамса. Документы выдающейся ценности — сольные сюиты Баха в интерпретации Ш. (не менее 5 полных записей, 1951—97).

Штефан (Stephan), Руди (29.7.1887, Вормс, — 29.9.1915, близ Тарнополя). Немецкий композитор. Учился во Франкфурте-на-Майне у известного композитора и педагога Бернарда Зеклеса (Sekles, 1872—1934) и в Мюнхене у видного теоретика Рудольфа Луи (Louis, 1870—1914). К 1913 приобрел известность как один из самых многообещающих композиторов Германии, но 2 года спустя ушел добровольцем на фронт и погиб. Осно[в]ную часть наследия Ш. составляют вокальная баллада «[Вол]шебство любви», опусы, озаглавленные «Музыка д[ля]» и опера «Первые люди» по одноименной «эротич[еской] мистерии» Отто Борнгребера (Borngräber, 1874—[1]9[4]) об Адаме, Еве, Каине и Авеле. Творчество Ш. — [ин]тересное ответвление позднего австро-немецкого ро[ман]тизма. Импульсивная, богатая альтерированными [гар]мониями, хроматизмами, тональными сдвигами и [мно]гими переплетениями линий музыка Ш. стилистич[ески] родственна музыке таких мастеров предыдущего по[ко]ления, как *Цемлинский*, ранний (тональный) *Шёнб[ерг]*, *Регер*; некоторые особенности его инструментовки и [по]интерес к *модальности* иногда трактуются как рез[ул]ьтат влияния французского *импрессионизма*. Своеобра[зны]е «Музыки» Ш. (одночастные для оркестра и для скр[ипки] с оркестром и двухчастная для 7 инструментов), [вы]жанные в свободных, квази-рапсодических фор[мах], озаглавленные подчеркнуто нейтрально, чтобы иск[лю]чить возможность программной интерпретации, «Музыки» свидетельствуют о том, что Ш. обладал [ис]ключительной изобретательностью в развитии тем[ати]ческих идей и точным ощущением пропорций, ко[торое] удерживало его от длиннот.

Завершенные произв.: песни для гол. с фп. (всего 18, [оп.] 14); Opus 1, орк. (1908); «Волшебство любви» (Liebes[zau]ber), баллада для бар. (первоначально тен.) с орк., сл. Ф. Г[ебб]ель (1908[?]—13[?]); «Музыка для оркестра» (Musik für Orc[hester], 1910, 2-я версия 1912); «Музыка для скрипки и ор[кестра]» (Musik für Geige und Orchester, 1910, 2-я версия 1913); «Гро[тес]к» (Groteske), скр. и фп. (1911); «Музыка для семи стр[унных] инструментов» (Musik für sieben Saiteninstrumente), стр. [кв]тет, кб., фп. и арфа (1911); «Первые люди» (Die ersten [Men]schen), опера в 2 актах, либр. О. Борнгребера (1909—14, [1]920, Франкфурт-на-Майне).

Лит.: H. Lehr. 'Musik für...': Untersuchungen zum Werk [Rud]i Stephans (Berlin, 1996).

Штидри (Stiedry), Фриц (11.10.1883, Вена, — 8.8.1968, [Цю]рих). Австрийский и американский дирижер. У[чился] Венской академии музыки, в 1907 ассистировал М[ал]еру в Венской Придворной опере, затем работал в Дре[зде], Праге и других городах, был главным дирижером бер[лин]ской Придворной оперы/Берлинской гос. оперы (1[9]23), венской Фолькспер (1924—25), Берлинской [гор]одской оперы (1928—33). После прихода к власти на[цис]тов эмигрировал в СССР, где до 1937 возглавлял СО Ле[нин]градской филармонии. С 1938 жил в США, в 1948—[49] дирижировал в *Метрополитен-опера*. После войны возо[бно]вил выступления в Европе. Последние годы провел в [Цю]рихе. Владел обширным репертуаром, пользовался [авто]ритетом как интерпретатор Бетховена, Вагнера, Ч[айков]ского, *Шёнберга* (первый исполнитель *«Счастливой руки»* и [ран]ней камерной симфонии). За годы работы в СССР ос[уще]ствил, в частности, премьеры 1-го фортепианного ко[нцер]та *Шостаковича* (с автором) и 1-й симфонии *Попова*. С[ам]ая известная запись Ш. — «Орфей и Эвридика» с *Ф[ишер]-Дискау* в роли Орфея (*Глайндбёрн*, 1947).

Stimmung (штиммунг, нем. «настроение», «настр[ой]»). Произведение *Штокхаузена* для шести вокалистов с

сопрано, меццо-сопрано, тенора, баритона и баса), снабженных микрофонами (1968). Звуковысотный материал 70—75-минутного опуса составляет нонаккорд B-f-b-d¹-as¹-c² и обертоны входящих в него тонов; каждый из 50 с лишним разделов («моделей») характеризуется конкретной звуковысотной конфигурацией в данных рамках. Исполнители поют тихо, без вибрации, иногда произнося «магические имена» (имена богов всевозможных религий) и другие слова, а также два коротких сюрреалистических стихотворения Штокхаузена с эротическим подтекстом. Заглавие трактуется в разных смыслах: с одной стороны, по ходу каждого раздела певцы «подстраиваются» друг под друга, чтобы достичь некоего единства, после чего переходят к следующему разделу; с другой стороны, речь идет о внутренней «настройке» души. Первое исполнение — 9 декабря 1968, Париж, ансамбль Collegium Vocale Köln.

Стих-Рандаль (Стич-Рэндалл, Stich-Randall), Тереза (24.12.1927, Уэст-Хартфорд, Коннектикут, — 17.7.2007, Вена). Американская певица (сопрано) с немецкими корнями. Дебютировала в 1947, исполнив одну из центральных партий в премьерном спектакле оперы *Томсона* «Наша общая мать». В 1949—50 записывалась п/у *Тосканини* (Великая жрица в «Аиде», Наннетта). С 1951 выступала на европейских сценах (Женева, Флоренция, Базель, Вена, Зальцбург, Экс-ан-Прованс и др.). В 1955 дебютировала в Чикаго (Джильда), в 1961 — в *Метрополитен-опера* (Фьордилиджи). В 1971 оставила исполнительскую деятельность. В пении Ш.-Р. некоторая флегматичность или холодность искупалась отточенным мастерством звуковедения и неотразимой красотой тембра. В оперном репертуаре Ш.-Р. доминировали лирико-колоратурные моцартовские и штраусовские партии; ее Констанца, Графиня, Фьордилиджи, Донна Анна увековечены в широко известных записях 1950-х со спектаклей *Экс-ан-Прованского фестиваля* (дирижер *Розбауд*), а ее Софи — в записи *«Кавалера розы»* п/у *Караяна* (1956). Другие амплуа Ш.-Р. — сольные партии в кантатах, ораториях, мессах и реквиемах (Бах и другие мастера барокко, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Брамс) и Lieder (Шуберт, Шуман).

Штойерман (Steuermann), Эдвард (18.6.1892, Самбор, — 11.11.1964, Нью-Йорк). Американский пианист и композитор родом из Австро-Венгрии. Учился у *Бузони* и *Шёнберга*. Участвовал в премьере *«Лунного Пьеро»* (1912, Берлин), долгие годы был связан с *Новой венской школой* (в т. ч. как ведущий пианист *Общества закрытых музыкальных исполнений*). В 1938 эмигрировал в США, где продолжал пропагандировать творчество Шёнберга и его учеников (в частности, первым исполнил Фортепианный концерт Шёнберга и парт. фп. в его *«Оде Наполеону»* [1944]), но бо́льшую известность приобрел как интерпретатор Бетховена. Преподавал в нью-йоркской Джульярдской школе (с 1952), Зальцбургском Моцартеуме, *Дармштадте* и др.; среди его учеников — *Брендель*. До конца жизни сочинял камерно-инструментальную, вокальную и оркестровую музыку в свободно-атональной манере и в *серийной технике*.

Штокхаузен (Stockhausen), Карлхайнц (22.8.1928, Мёдрат, близ Кёльна, — 5.12.2007, Кюртен). Немецкий композитор. Личность Ш. сформировалась под влиянием трагических переживаний отрочества: его отец погиб на Восточном фронте, душевнобольная мать стала жертвой гитлеровской программы «эвтаназии». Если верить Ш., его нелюбовь к размеренным ритмам и другим атрибутам добропорядочной «правильной» музыки — частное проявление зародившейся в те годы реакции против всего, что так или иначе ассоциировалось с гитлеровским режимом.

В 1947—51 Ш. учился в Кёльнской ВМШ, в т. ч. у *Мартена*. Творческие поиски Ш. стимулировало знакомство с *Мессианом* и его пьесой «Лад длительностей и интенсивностей» в *Дармштадте* (1951). Под влиянием Мессиана, а также *Гуйваартса*, он предпринял опыты по созданию крупных ансамблевых партитур методами *сериализма* и *пуантилизма* («Перекрестная игра», *«Контра-пункты»*). Много лет спустя Ш. объявил их первенцами эры «создания новых звуковых миров». Едва ли не с первых шагов на композиторском поприще творчество Ш. было одушевлено стремлением к новизне — будь то новизна композиционного решения, абстрактной идеи, способа письменной фиксации партитуры или электронных средств, используемых для ее реализации, — и к конструированию миров, т. е. бесконечно глубоких, внутренне органичных и грандиозных (несмотря на возможную краткость) сущностей. Ш. рассматривал свое творчество как строго последовательное решение все новых и новых композиционных задач; каждое следующее произведение с необходимостью проистекает из предыдущих.

В 1952—53 Ш. продолжил общение с Мессианом, занимаясь под его руководством в Парижской консерватории; тогда же посещал занятия в классе *Мийо* (которые не произвели на него особого впечатления), познакомился с *Булезом* и П. *Шеффером* и испытал силы в *конкретной музыке*. По возвращении в ФРГ (1953) изучал фонетику и теорию коммуникации у Вернера Майера-Эпплера (Meyer-Eppler) в Боннском университете и развернул работу в Студии *электронной музыки* Западногерманского радио (Кёльн) под руководством *Аймерта*. Созданная в этой студии *«Песнь отроков»* для детского голоса, преобразованного электронным способом, принесла ему широкую известность; она заслуженно считается одним из первых (наряду с *«Электронной поэмой»* Вареза) и немногих образцов электронной музыки, наделенных художественной ценностью. Параллельно Ш. разрабатывал различные модификации *серийной техники* в своих пьесах для фп. (Klavierstücke), «Мерах времени» для духового квинтета и *«Группах»* для 3 оркестров. Ткань этих произведений не столько складывается из отдельных «точек» (как в пуантилистических композициях), сколько является результатом взаимодействия звуковых конгломератов различного масштаба — от малых и разреженных до относительно крупных и плотных. В большой (продолжительностью около получаса), виртуозной, изобилующей *кластерами* 10-й пьесе для фп. (Klavierstück X) и «Группах» это взаимодействие приобретает захватывающе драматические формы; на фоне остального творчества Ш. эти два

опуса выглядят наиболее близкими европейской «нарративной» симфонической традиции. С другой стороны, написанная в тот же период 11-я пьеса для фп. (Klavierstück XI) стала первым в европейской музыке образцом мобильной или открытой формы (см. *Алеаторика*).

С 1953 Ш. преподавал в Дармштадте, позднее также в Кёльне, Базеле и других центрах. У Ш. учились композиторы *Кардью, Лахенман, Этвёш, Синополи, Рим* и многие другие; влияние Ш. распространилось на европейских композиторов разных поколений, в т. ч. на его старших современников Булеза (главного соперника Ш. в гонке за лидерство в *авангарде*) и *Берио*. Многочисленные печатные и устные выступления Ш. отражают его интерес к органическим процессам и абстрактным пропорциям, к устройству и взаимосвязям макро- и микромира, к проблеме внутреннего единства различных параметров звука, к разнообразным аспектам музыкального пространства и времени.

Примерно с 1958 (года первого визита Ш. в США) его музыка становится менее насыщенной как по плотности событий, так и по степени детализации нотной записи («Каре» для 4 хоров и 4 оркестров, «Контакты» для фп., ударных и магнитофона, «Моменты» для сопрано, хора и инструментов). Этот сдвиг произошел под влиянием *Кейджа* и благодаря опыту работы в области электронной музыки. Звуковое событие («момент») перестает быть для Ш. всего лишь элементом более крупной структуры и становится самодовлеющей сущностью, распознаваемой благодаря индивидуальному и неповторимому набору признаков. Одним из таких признаков служит длительность момента, которая может быть сколь угодно велика или мала; интенсивное переживание настоящего момента, безотносительно к прошлому и будущему, должно, по мысли Ш., создать у слушателя ощущение вечности. Характерно, что к этому времени Ш. отдалился от католицизма (который исповедовал с первых послевоенных лет) и начал увлекаться восточными философскими и космогоническими учениями.

Очередной этап эволюции Ш. был отмечен несколькими произведениями в жанре *живой электроники* («Микрофония-1», «Процессия», «Короткие волны» и др.), созданными для сформированного в 1964 ансамбля, во главе которого Ш. совершил ряд гастрольных поездок — в частности, 6 месяцев ежедневно по нескольку часов подряд выступал на Всемирной выставке «Экспо-1970» в Осаке (сферическую аудиторию павильона ФРГ на этой выставке Ш. считал идеальным местом для исполнения своей музыки). В цикле *«Из семи дней»* Ш. приходит к чисто словесной «нотации»: музыкальный текст в собственном смысле заменяется короткими стихотворениями в прозе, призванными поощрить интуицию исполнителей. На основе магнитофонных записей, сделанных в разных странах мира, скомпонованы два крупных опуса 2-й половины 1960-х — «Телемузыка» (сочинялась в Японии) и *«Гимны»*; в них Ш. реализует идею «всемирной музыки» (Weltmusik), вбирающей в себя все музыкальные цивилизации мира. Склонность Ш. к медитации в квази-восточном духе достигает крайнего выражения в самом грандиозном из музыкальных «моментов» Ш. — *Stimmung*. Звуковысотный материал этой без малого 75-минутной вокальной пьесы ограничивается одним нонаккордом с обертонами.

К середине 1960-х Ш. широко воспринимался в западном мире не столько как академический композитор-авангардист, сколько как деятель молодой антиистеблишментской контркультуры, бросивший смелый вызов стенелому укладу музыкальной жизни, преодолевший догмы европоцентризма и освободивший музыку от гнета всяческих «систем»; о тогдашней популярности Ш. среди молодых поп-конформистов свидетельствует включение его фотографии в ряд изображений на обложке знаменитой пластинки группы *Битлз* Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967). Однако сам Ш. ни в то время, ни позднее не допускал в свое творчество элементы *поп-музыки*. Напротив, он критиковал рок-музыкантов за то, что они лишены воображения, повторяются, не развивают свои идеи и к тому же слишком зависят от электронной аппаратуры. Академические музыканты вызывали его недовольство своим «реакционным» отношением к тем возможностям, которые открывает перед музыкой технический прогресс.

В «Мантре» для 2 фп. с электронным преобразованием Ш. отошел от «момент-формы». Произведение длится около часа, записано обычной нотацией и основано на преобразованиях одной мелодической формулы — «мантры», — «выращенной» из 13-звучной серии a-h-gis-e-f-d-g-es-des-c-b-ges-a. В рамках формульной мелодии звуку серии придается определенный набор параметров (длительность, динамический оттенок, способ артикуляции, количество повторений), между звуками или комплексами вводятся паузы, отдельные звуки могут украшаться мелизмами. Иными словами, формула — это своего рода «тематизированная» серия (соответственно «Мантра» в целом по форме аналогична серийным вариациям). Подобного рода формулы, как правило, присутствуют и в последующих произведениях, генерируя их структуру на всех композиционных уровнях. Ш. по-прежнему предпочитает гетерофонию, двухголосие (или даже одноголосие), но теперь нередко встречаются простые мелодии, складывающиеся из небольшого числа звуков (в цикле индийских песен «Я странствую по небу...», цикле 12 мини-опер «Зодиак», цикле «Сириус», 4 части которого символизируют 4 времени года). Переход к «формульной» технике тогда сопровождался у Ш. усилением метафизической составляющей его творчества. С определенного момента Ш. утвердился во мнении, что носители высшего разума с других галактик направляют в сторону Земли некие музыкальные вибрации, которые он, Ш., способен уловить и воспроизвести для тех, кто, подобно самому Ш., обладает чувствительностью к этому внеземному языку; по мере расширения круга «людей нового типа», охваченных музыкой Ш., человечество будет двигаться к духовному совершенству. Духовное общение с космическим разумом Ш. воплощает в театрализованных формах. Так, при исполнении «Транса» оркестр должен находиться за полупрозрачным покровом и освещаться фиолетовым светом; в исполнении Inori («Поклонений») участвуют два мима, священнодействующие синхронно с оркестром; «Сириус» разыгрывается как ритуал для 2 певцов и 2 инструменталистов в костюмах

синтезатора. Вместе с тем Ш. допускал распространение всех названных опусов в виде аудиозаписей, т. е., по существу, не считал внешнее оформление их неотъемлемым компонентом.

С 1977 по 2003 Ш. работал над циклом музыкально-театральных представлений *«Свет: семь дней недели»*, части которого названы по дням недели (параллель с семью днями Творения). Это «совокупное произведение искусства» общей продолжительностью свыше суток иногда сравнивают с «Кольцом нибелунга». Все звуковые структуры гепталогии выводятся из одной «суперформулы». До 1996 были поставлены 5 частей «Света»; отдельные фрагменты, сцены и целые акты могут исполняться как самостоятельные произведения. Попытки найти театр для постановки последних двух частей пока безрезультатны, что, вероятно, обусловлено не только исключительной дороговизной предприятия. Партитуры «Света» высокотехнологичны, зрелищны, насыщены многозначными символами, но их музыкальный материал, при всей несомненной тембровой изобретательности Ш., на больших временны́х пространствах однообразен, мало дифференцирован, местами иллюстративен и едва ли способен надолго удержать внимание аудитории (с этой точки зрения сравнение с Вагнером — явно не в пользу Ш.). Завершив «Свет», Ш. приступил к сочинению цикла «Звук», части которого соответствуют часам суток.

Несомненно выдающийся музыкант, генератор новаторских идей, легенда 1950—60-х годов, Ш. со временем превратился в своего рода пророка или гуру небольшой группы истовых приверженцев, обеспечивающих единственно «аутентичное» истолкование его музыки. «Меккой» для них служит дом Ш. в Кюртене близ Кёльна, где функционируют электронная студия, Фонд Ш. и издательство Stockhausen-Verlag. На склоне лет Ш. остальной мир вспоминал о нем преимущественно либо в связи с его экстравагантными акциями (наподобие «Вертолетного струнного квартета» из «Среды», исполненного в 1995 в Амстердаме с участием четырех вертолетов, в каждом из которых играло по одному музыканту), либо в связи с его не менее экстравагантными высказываниями (террористическую атаку на Нью-Йорк 11 сентября 2001 года он объявил «величайшим произведением искусства»).

Его сын Маркус Ш. (р. 2.5.1957, Кёльн) — академический и джазовый трубач и композитор. Наряду с сестрами Майеллой (р. 7.6.1961, Кёльн) и братом Симоном (р. 5.7.1967, Бенсберг) — постоянный участник исполнений музыки Ш.

Театр (тексты Ш.): «Дыхание дает жизнь» (Atmen gibt das Leben), хор. опера с орк., вариант одноим. хор. произв. (1977); цикл опер «Свет: семь дней недели» (Licht: Die Sieben Tage der Woche): «Четверг» (Donnerstag), в 3 актах с приветствием и прощанием (1978—81, пост. 1981, Милан), «Суббота» (Samstag), в 4 актах с приветствием (1981—83, пост. 1984, там же), «Понедельник» (Montag), в 3 актах с приветствием и прощанием (1984—88, пост. 1988, там же), «Вторник» (Dienstag), в 2 актах с приветствием (1977—92, пост. 1993, Лейпциг), «Пятница» (Freitag), в 2 актах с приветствием и прощанием (1991—94, пост. 1996, Лейпциг); «Среда» (Mittwoch), в 4 сценах с приветствием и прощанием (1993—98); «Воскресенье» (Sonntag), в 4 сценах с приветствием и прощанием (1998—2003).

Цикл «Звук» (Klang): 1-й час «Вознесение» (Himmelfahrt), орг. или синт., сопр. и тен. (2004—05); 2-й час «Радость» (Freude), 2 арфы (2005); 3-й час «Естественные длительности 1—24» (Natürliche Dauern 1—24), фп. (2005—06); 4-й час «Небесная дверь» (Himmels-Tür), ударник и маленькая девочка (2005); 5-й час «Гармонии» (Harmonien), фл., бас-клар. и труба (2006); 13-й час «Космические пульсации» (Cosmic Pulses), электр. (2007).

Др. вок. муз.: «Хоры для Дорис» (Chöre für Doris), a cappella, сл. П. Верлена (1950); 3 песни, гол. и инстр. анс., сл. Ш. Бодлера и анон. (1950); «Хорал» (Choral), хор a cappella, сл. Ш. (1950); «Каре» (Carré), 4 хора и 4 орк., без сл. (1960); «Моменты» (Momente), сопр., 4 хор. группы, 4 трубы, 4 трбн., 2 эл.-орг., 3 ударника, сл. из Библии и др. (1962, 2/1964, 3/1972); «Микрофония-2» (Mikrophonie II), 6 сопр., 6 басов, орган Хаммонда, электр. (1965); Stimmung («Настроение» или «Настройка»), 6 гол. с микрофонами (1968); «Я странствую по небу...» («Индейские песни») (Am Himmel wandre ich... [Indianerlieder]), сопр. и бар., сл. нар. (1972); «Дыхание дает жизнь» (Atmen gibt das Leben), хор a cappella, текст Ш. (1974); «Сириус» (Sirius), сопр., бас, труба, бас-клар., электр. (1977); фрагменты опер цикла «Свет», в т. ч. «Времена года» (Jahreslauf) из «Вторника», тен., бас, орк. (с электр. усилением), магн. (1977), «Сон Люцифера» (Luzifers Traum) из «Субботы», бас и фп. (1981), «Всемирный парламент» (Welt-Parlament) из «Среды», хор (1995).

Для орк. и больших инстр. анс.: «Формула» (Formel), 28 инстр. (1951); «Игра» (Spiel, 1952, 2/1973); «Пункты» (Punkte, 1952, 2/1962, последняя ред. 1966); «Группы» (Gruppen), 3 орк. (1957); «Микстура» (Mixtur), 5 орк. групп и электр. (1964, 2/1967); «Стоп» (Stop), 6 орк. групп (1965, ред. для 19 инстр. 1969); «Гимны» (Hymnen), версии для инстр. анс. и орк. с магн. (1967, 1969); «Фреско» (Fresco), настенная муз. для медитации, 4 орк. групп (1969); «Звучание звезды» (Sternklang), парковая музыка для 5 групп (1971); «Транс» (Trans), орк. и магн. (1971); «Илем» (Ylem), 19 исполн. (1972); Inori («Поклонения»), орк., с пантомимой (1974); «Юбилей» (Jubiläum, 1977); фрагменты опер цикла «Свет», в т. ч. «Путешествие Михаила вокруг Земли» (Michaels Reise um die Erde) из «Четверга», труба и орк. (1978).

Для 2—10 инструменталистов: Сонатина для скр. и фп. (1951); «Перекрестная игра» (Kreuzspiel), гоб., бас-клар., фп., 4 уд. (1951); Квартет для ударников (Schlagquartett), фп. и 6 литавр (3 исполн.) (1952); «Контра-пункты» (Kontra-Punkte), 10 инстр., на осн. «Пунктов» для орк. (1952); «Меры времени» (Zeitmasze), 5 дер. дух. (1956); «Рефрен» (Refrain), фп. (+вудблоки), чел. (+кроталы), вибр. (+колокольчики) (1959); «Контакты» (Kontakte), фп., уд. и магн. (1960); «Микрофония-1» (Mikrophonie I), тамтам (2 исполн.) и электр. (1964); «Прощай» (Adieu), дух. квинтет (1966); «Процессия» (Prozession), тамтам, альт, фп., электр. (1967); «Короткие волны» (Kurzwellen), 4 инстр., электр., радиоприемники (1968); «Д-р К.» (Dr K.), 6 инстр. (1969); «Полюс» (Pole), 2 инстр., 2 радиоприемника (1970); «Экспо» (Expo), 3 инстр., 3 радиоприемника (1970); «Мантра» (Mantra), 2 фп.+вудблок+кроталы, электр. (1970); «Осенняя музыка» (Herbstmusik), 4 исполн. (1974); «Музыка в брюхе» (Musik im Bauch), 6 ударников (1975); фрагменты опер цикла «Свет», в т. ч. «Вертолетный струнный квартет» (Helikopter-Streichquartett) из «Среды», с 4 вертолетами, ТВ и радиооборудованием (1993).

Для 1 исполн.: пьесы для фп. (Klavierstücke) № 1—4 (1953), 5—10 (1955, 2-я ред. пьес 9 и 10 1961), 11 (1956); «Цикл» (Zyklus), уд. (1959); «Соло» (Solo), мелодич. инстр. и магн. (1966);

«Спираль» (Spiral), 1 инстр., радиоприемник (1969); «Арлекин» (Harlekin), клар. (1975); «Амур» (Amour), 5 пьес, клар. или фл. (1976); «В дружбе» (In Freundschaft), дух. или стр. инстр. (1977); фрагменты опер цикла «Свет», в т. ч. Klavierstück XIII из «Субботы» (1981) и «Флаутина» (Flautina) для фл. из «Понедельника» (1986).

Электр. муз. (без живых исполн.): «Конкретный этюд» (Konkrete Etüde, 1952); «Электронный этюд № 1» (Elektronische Studie I, 1953); «Электронный этюд № 2» (Elektronische Studie II, 1954); «Песнь отроков» (Gesang der Jünglinge), с записью дет. гол., сл. из Дан. (1956); «Контакты» (Kontakte), версия без инстр. (1960); «Телемузыка» (Telemusik, 1966); «Гимны» (Hymnen, 1967, есть тж. версии с инстр. анс. и с орк.); «Сириус» (Sirius), 4 электр. версии произв. 1977 года; фрагменты опер цикла «Свет», в т. ч. «Октофония» (Oktophonie) из «Вторника» (1990—91).

Для неопред. составов: «Плюс-минус» (Plus-Minus, 1963); «Из семи дней» (Aus den sieben Tagen), 15 текстовых пьес (1968); «Грядущим временам» (Für kommende Zeiten), 17 текстовых пьес (1968—70); «Алфавит для Льежа» (Alphabet für Liège), 13 муз. сцен для солистов и дуэтов, включает «Я странствую по небу...» (1972); «Зодиак» (Tierkreis), 12 мелодий, 1 или 2 исполн. (1975, есть и более поздние версии отд. пьес, в т. ч. с электроникой); фрагменты опер цикла «Свет».

Ст. и эссе, в т. ч. в сб. Texte («Тексты», 10 томов, 1963—98); R. Maconie, ed. Stockhausen on Music: Lectures and Interviews («Штокхаузен о музыке: статьи и интервью») (London, 1989); T. Nevill, ed. Towards a Cosmic Music («К космической музыке») (Shaftesbury, 1989).

Лит.: S. Heikinheimo. The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen (Helsinki, 1972); J. Cott. Stockhausen: Conversations with the Composer (New York, 1973); J. Harvey. The Music of Stockhausen (London, 1975); R. Maconie. The Works of Karlheinz Stockhausen (London, 1976, 2/Oxford, 1990); Karlheinz Stockhausen. ...wie die Zeit verging... // Musik-Konzepte, 19 (1981); M. Kurtz. Stockhausen: eine Biographie (Kassel, 1988); C. von Blumröder. Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens (Stuttgart, 1993); С. Савенко. Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. Вып. 1 (М., 1995) (с приложением интервью Ш.); М. Просняков. Штокхаузен // Лексикон нонклассики (М., 2003); R. Maconie. Other Planets: the Music of Karlheinz Stockhausen (Lanham, 2005); R. Toop. Six Lectures from the Stockhausen Courses Kürten 2002 (Kürten, 2005).

Штраус (Strauss), Рихард (Георг) (11.6.1864, Мюнхен, — 8.9.1949, Гармиш-Партенкирхен). Немецкий композитор, дирижер. Его отец Франц Ш. (1822—1905), известный валторнист (1-я валторна баварского придворного оркестра) и широко образованный музыкант с консервативными вкусами, воспитывал сына на музыке венских классиков и ранних романтиков. Ш. начал сочинять в возрасте 6 лет, с 11 до 15 лет занимался теорией и композицией под руководством Фридриха Вильгельма Майера (Meyer) и к 17 годам уже имел в своем активе несколько произведений, публично исполненных в Мюнхене (среди них — Симфония d-moll). В 1882 его Серенада для духовых прозвучала в Дрездене, а Концерт для скрипки с оркестром — в Вене. В год 20-летия Ш. в Нью-Йорке состоялась премьера его Симфонии f-moll. В 1884 он дебютировал как дирижер с Придворным оркестром в Майнингене, исполнив свою Сюиту для духовых, а в 1885 стал ассистентом руководителя этого оркестра знаменитого Ганса фон Бюлова (Bülow, 1830—189[illegible] впоследствии Ш. называл Бюлова своим учителем искусстве интерпретации». Бюлов внушил Ш. любо[illegible] музыке Брамса, а другой майнингенский знакомый[illegible] композитор и скрипач, свойственник Вагнера Ал[illegible] сандр Риттер (Ritter, 1833—1896), — симпатии к пр[illegible] ципам т. н. новой немецкой школы (представители[illegible] го «передового» крыла немецкой музыки середи[illegible] 2-й половины XIX в. продолжали дело Листа, Вагне[illegible] Берлиоза по расширению рамок музыкальной вы[illegible] тельности и развитию программной симфоническо[illegible] зыки). Благодаря Риттеру Ш. также углубил свое п[illegible] мание философии Артура Шопенгауэра. В 1886 Ш.[illegible] тавил работу в Майнингене, чтобы на 3 года занять[illegible] третьего дирижера мюнхенской Придворной опер[illegible] возвращения в Мюнхен он несколько недель путе[illegible] вал по Италии. Смена творческих ориентиров — венских классиков и Брамса к Листу и Вагнеру (т.[illegible] более хроматизированной гармонии, более густой и[illegible] кой фактуре, более яркой, блестящей инструменто[illegible] наметилась в симфонической фантазии «Из Итал[illegible]

В течение 2-й половины 1880-х из-под пера Ш.[illegible] шли три программные симфонические поэмы — «[illegible] бет», «Дон Жуан» и «Смерть и просветление». Особ[illegible] удачна поэма «Дон Жуан» (по стихотворению ро[illegible] ка Николауса Ленау). В ней Ш. продемонстриров[illegible] укротимый темперамент, мощный мелодический[illegible] совершенное владение крупной симфонической[illegible] мой и феноменальную способность извлекать из[illegible] стра сколь угодно многообразные нюансы, изощре[illegible] комбинации тембров, впечатляющие изобразите[illegible] эффекты. «Дон Жуан» впервые прозвучал в 1889 в[illegible] маре (где Ш. занял должность дирижера оперного[illegible] ра); эта премьера утвердила репутацию Ш. как вед[illegible] немецкого композитора «прогрессивного» направ[illegible] духовного наследника Листа и Вагнера. В 1891—[illegible] серьезно болел, что не помешало ему написать[illegible] «Гунтрам», отмеченную сильным влиянием Ваг[illegible] Веймаре (1894) опера прошла без особого ус[illegible] позднее в Мюнхене провалилась. Между тем к[illegible] Ш.-дирижера развивалась весьма активно: он ис[illegible] Вагнера в *Байройте*, дирижировал в театрах и ко[illegible] ных залах других городов, в 1894 стал преемник[illegible] лова в качестве главного дирижера мюнхенской[illegible] дворной оперы, а в 1898 подписал контракт с бе[illegible] ской Придворной оперой.

Следующие четыре симфонические поэмы Ш.[illegible] рованы серединой и 2-й половиной 1890-х. Все о[illegible] вивают виртуозный оркестровый стиль «Дон Ж[illegible] построены на основе техники лейтмотивов, у[illegible] ванной от Вагнера; Ш. по существу первым пр[illegible] ее для создания крупных инструментальных фор[illegible] селые проделки Тиля Уленшпигеля» (по мотив[illegible] невековой немецкой легенды о бессмертном плу[illegible] дательствуют о великолепном мастерстве и из[illegible] тельности Ш.-юмориста. Поэма «Так говорил За[illegible] ра» отразила увлеченность Ш. творчеством Ф[illegible] Ницше, чей «дионисийский» культ жизни оказа[illegible] же зрелому Ш., чем возвышенная метафизика Ш[illegible] гауэра. К высшим достижениям Ш. приналлеж[illegible] («фантастические вариации на тему рыцарского

тра») «Дон Кихот», где яркая, рельефная, местами гротескная изобразительность сочетается с проникновенным лиризмом; развитая партия виолончели олицетворяет главного героя поэмы и с исключительной психологической достоверностью передает оттенки его переживаний. Своеобразна поэма «Жизнь героя» — звуковая автобиография композитора с цитатами из его опусов, содержащая музыкальные портреты его любимой женщины и врагов. Автобиографична и примыкающая к симфоническим поэмам *«Домашняя симфония»*, рисующая различные аспекты семейной жизни ее автора.

Начиная с 1-го десятилетия XX в. основным жанром творчества Ш. становится опера. В 1904 он начал писать *«Саломею»* на немецкий перевод пьесы Оскара Уайлда (1893), кощунственный эротизм которой в свое время принес драматургу скандальную славу. Год спустя «Саломея» Ш. была поставлена в Дрездене; несмотря на противодействие цензуры, через 2 года она шла уже на многих европейских сценах. Найденный в «Саломее» взвинченный, экзальтированный тип выразительности преобладает и в опере *«Электра»* на сюжет античного мифа (этой оперой началось многолетнее сотрудничество Ш. с либреттистом *Гофмансталем*). В центре как «Саломеи», так и «Электры» — женщина, охваченная безумной, разрушительной страстью. Исполнение центральных партий в обеих операх требует от певицы не только разносторонних вокальных данных, но и огромной физической выносливости; вместе с тем Ш. то и дело вознаграждает своих исполнительниц (а также слушателей) широкими кантиленными мелодиями, тем самым отчасти нейтрализуя содержащийся в музыке опер элемент *экспрессионизма*. В каждой из опер действует развитая система лейтмотивов.

В последующих операх Ш. сохранил лейтмотивный принцип, однако отказался от экспрессионистских крайностей. Действие *«Кавалера розы»* (второй оперы Ш. на либретто Гофмансталя) происходит в Вене середины XVIII в. Коллизии оперы разыгрываются в среде высшей аристократии и буржуазии: партитура, воссоздающая великосветскую атмосферу «галантного века», до предела насыщена изящными, пикантными мелодиями, в т. ч. мастерски выполненными стилизациями венского вальса. Роли первого плана (Маршальша, Софи и Октавиан) вновь поручены женским голосам, однако здесь подчеркиваются прежде всего их мягкость, теплота, чувственное обаяние. Премьера «Кавалера розы» (1911, Дрезден) прошла с огромным успехом, и за короткое время опера обошла сцены большинства ведущих театров Европы. Еще более прозрачной, экономной и изысканной манерой письма характеризуется *«Ариадна на Наксосе»*. Поначалу задуманная как «дивертисмент» к комедии Мольера, она была впоследствии переработана в двухчастный спектакль, состоящий из пролога (его действие происходит за кулисами придворного театра) и одноактной собственно оперы, где классическая драма непринужденно сочетается с элементами итальянской комедии масок. В «Ариадне...» композитор также всячески подчеркивает самодовлеющую красоту сольного и ансамблевого пения женских голосов, фоном для которого здесь служит деликатный аккомпанемент камерного оркестра.

С начала 1900-х Ш. много занимался музыкально-общественной деятельностью (в 1903 он возглавил первое немецкое общество по защите авторских прав композиторов) и широко гастролировал как дирижер, исполняя, в частности, музыку современных композиторов, в т. ч. *Малера*. В 1908 он сменил *Вайнгартнера* на посту дирижера королевских концертов оркестровой музыки в Берлине, а сразу после 1-й мировой войны стал музыкальным содиректором *Венской гос. оперы*, где вскоре была представлена его очередная опера по Гофмансталю — *«Женщина без тени»*. Это величественное произведение, насыщенное многозначной символикой и психологическими нюансами, оркестрованное пышно и в то же время изысканно, сам Ш. считал своей последней «романтической оперой». Отныне романтические, напряженные формы выразительности надолго уходят в его музыке на дальний план, уступая первенство стилизации, легкой иронии и уравновешенной лирике с откровенно «бюргерским» или пасторальным оттенком.

В качестве руководителя Венской оперы Ш. содействовал обновлению репертуара и принял активное участие в организации первых *Зальцбургских фестивалей*. В 1920-х он гастролировал как дирижер в большинстве стран Европы, а также в Северной и Южной Америке и сочинил еще две оперы для постановки в Дрездене: автобиографическую «бюргерскую комедию» «Интермеццо» и мифологическую «Елену Египетскую». Последняя опера Ш. на либретто Гофмансталя, *«Арабелла»*, стилистически родственна «Кавалеру розы», но уступает ему по мелодической привлекательности. Из более поздних опер Ш. относительно удачна *«Каприччо»*; ее центральная коллизия — спор поэта и музыканта о сущности оперного искусства — разыгрывается в декорациях XVIII в. и положена на музыку, местами не лишенную изящества и остроумия.

После прихода Гитлера к власти (1933) далекий от политики Ш. принял назначение на пост председателя Имперской музыкальной палаты (Reichsmusikkammer) и некоторое время активно занимался реформированием немецкой музыкальной жизни согласно нацистским директивам. Разочарование в режиме наступило в 1935, когда власти не позволили Ш. продолжить сотрудничество с либреттистом оперы «Молчаливая женщина», писателем еврейского происхождения Стефаном Цвейгом. Будучи вынужден уйти с руководящей должности, Ш. все равно оставался привилегированным композитором Третьего рейха. На открытии Берлинской олимпиады 1936 года он дирижировал своим «Олимпийским гимном» (Olympische Hymne), в 1938 его опера «День мира» на сюжет из истории Тридцатилетней войны XVII в. была официально признана «первой подлинно нацистской оперой» (впрочем, вскоре она была снята с репертуара, т. к. ее пацифистский сюжет перестал соответствовать потребностям режима), а в 1940, выполняя заказ союзника Германии, он сочинил «Праздничную музыку» к 2600-летию японского императорского дома. Годы 2-й мировой войны Ш. провел главным образом в Вене, где между ним и властью установился режим взаимной терпимости (в итоге Ш. сумел уберечь от репрессий жену своего сына, еврейку, и своих внуков). На разгром Германии Ш. откликнулся элегическими *«Мета-*

морфозами» для струнного оркестра: в них варьируется мотив траурного марша из «Героической симфонии» Бетховена. По окончании войны ему пришлось пройти процедуру денацификации, однако еще до ее официального окончания он был фактически «прощен» союзниками и в октябре 1947 смог выехать в Лондон на организованный *Бичемом* фестиваль своей музыки. Среди произведений Ш. последних лет выделяются элегантный Концерт для гобоя с оркестром и ностальгические *«Четыре последние песни»* для сопрано с оркестром.

Несмотря на легкие успехи и славу, Ш. сохранял достаточно трезвое отношение к себе, своему творчеству и своим историческим заслугам. На склоне лет он иронически назвал себя «первоклассным композитором второго ряда», и значительная часть его творчества, хотя и отмеченного блестящим мастерством, но отнюдь не свободного от рутины, легковесности, многословия, ложного глубокомыслия и *китча*, подтверждает эту самооценку. Вместе с тем лучшие страницы музыки Ш. «Дон Кихот», сцена преподнесения серебряной розы из 2-го акта «Кавалера розы», «Сентябрь» и «На закате» из «Четырех последних песен», а также «Дон Жуан», «Тиль Уленшпигель», «Домашняя симфония», отдельные сцены из «Саломеи», «Электры» и «Ариадны на Наксосе» — обеспечивают Ш. почетное место в пантеоне классиков «первого ряда».

Ш.-дирижер пользовался непререкаемым авторитетом среди оркестровых музыкантов благодаря своему совершенному слуху и доскональному знанию оркестра; он дирижировал в бесстрастной манере, пользуясь необычайно скупыми жестами. Наиболее ценная часть дирижерской дискографии Ш. — записи его основных симфонических опусов, осуществленные в 1-й половине 1940-х с *Венским ФО*. П/у Ш. были записаны также три последние симфонии Моцарта, 5-я и 7-я симфонии Бетховена, вступления к операм Вагнера и др.

Жена Ш. Паулине, урожд. де Ана (de Ahna, 1863—1950), — певица (сопрано), первая исполнительница ряда его песен.

Для театра: «Гунтрам» (Guntram), опера в 3 актах соч. 25, либр. Ш. (1892—93, пост. 1894, Веймар); «Погасшие огни» (Feuersnot), одноакт. поэма для пения соч. 50, либр. Э. фон Вольцогена (1901, Дрезден); «Саломея» (Salome), одноакт. муз. драма соч. 54, текст О. Уайлда в нем. пер. (1905, Дрезден); «Электра» (Elektra), одноакт. трагедия соч. 58, текст Гофмансталя (1906—08, пост. 1909, Дрезден); «Кавалер розы» (Der Rosenkavalier), комедия для музыки в 3 актах соч. 59, либр. его же (1911, Дрезден); «Ариадна на Наксосе», одноакт. опера соч. 60, либр. его же (1912, Штутгарт, 2[с прологом]/1916, Вена); «Мещанин во дворянстве» (Der Bürger als Edelmann), музыка к спект. по Мольеру в адаптации Гофмансталя соч. 60 (вошла в 1-ю ред. «Ариадны на Наксосе», 1912); «Легенда об Иосифе» (Josephslegende), одноакт. балет соч. 63, либр. Гофмансталя и Г. Кеслера (1914, Париж); «Женщина без тени» (Die Frau ohne Schatten), опера в 3 актах соч. 65, либр. Гофмансталя (1914—17, пост. 1919, Вена); «Взбитые сливки» (Schlagobers), веселый венский балет в 2 актах соч. 70, либр. Ш. (1924, Вена); «Интермеццо» (Intermezzo), бюргерская комедия с симф. интерлюдиями в 2 актах соч. 72, либр. Ш. (1924, Дрезден); «Елена Египетская» (Die ägyptische Helena), опера в 2 актах соч. 75, либр. Гофмансталя (1928, Дрезден); «Арабелла» (Arabella), дирич. комедия в 3 актах соч. 79, либр. его же (193[3], Дрезден); «Молчаливая женщина» (Die schweigsame Frau), [ко]мич. опера в 3 актах соч. 80, либр. С. Цвейга (1935, Дрезден); «День мира» (Friedenstag), одноакт. опера соч. 81, либр. Й. Г[ре]гора (1936, пост. 1938, Мюнхен); «Дафна» (Daphne), одноакт. буколическая трагедия соч. 82, либр. его же (1937, пост. 19[38], Дрезден); «Любовь Данаи» (Die Liebe der Danae), веселая [ми]фология в 3 актах соч. 83, либр. его же по Гофманстал[ю] (19[40], пост. 1952, Зальцбург); «Каприччо» (Capriccio), одноакт. [ра]говорная пьеса для музыки соч. 85, либр. К. *Крауса* и Ш. (19[41], Мюнхен).

Орк. муз.: Симфония d (1880); Серенада для 13 дух. соч. [12] (1881); Концерт для скр. с орк. соч. 8 d (1882); Концерт для [вл.] с орк. № 1 соч. 11 Es (1883) Симфония f (1884); Сюита [для] 13 дух. соч. 4 B (1884); «Бурлеска» (Burleske) для фп. с орк. (1886); «Из Италии» (Aus Italien), симф. фантазия соч. 16 (1[886]); «Дон Жуан» (Don Juan), симф. поэма соч. 20 по Н. Ленау (1[888]); «Макбет» (Macbeth), симф. поэма соч. 23 по Шекспиру (1[887], 2/1891); «Смерть и просветление» (Tod und Verklärung), [си]поэма соч. 24 (1889); «Веселые проделки Тиля Уленшпи[геля]» (Till Eulenspiegels lustige Streiche), симф. поэма соч. 28 (1[894]); «Так говорил Заратустра» (Also sprach Zarathustra), симф. [по]эма соч. 30 по Ф. Ницше (1896); «Дон Кихот» (Don Quix[от]), фантастические вариации на тему рыцарского характера [для] влч. и орк. соч. 35 по Сервантесу (1897); «Жизнь героя» (Ein Heldenleben), симф. поэма соч. 40 (1898); «Домашняя сим[фо]ния» (Symphonia domestica) соч. 53 (1903); «Альпийская [сим]фония» (Eine Alpensinfonie) соч. 64 (1915); «Мещанин во [дво]рянстве», сюита для мал. орк. соч. 60 на осн. музыки к одн[ои]спект. по Мольеру (1918); «Дополнение к „Домашней сим[фо]нии"» (Parergon zur Symphonia Domestica) для фп. (левой р[ук]и) с орк. соч. 73 (1925); «Панафинейское шествие» (Panathe[näen]zug), симф. этюды в форме пассакальи для фп. (левой ру[ки] с орк. соч. 74 (1927); «Праздничная музыка» (Festmusik) к 2600-[ле]тию япон. императорской династии (1940); Концерт для [вл.] и орк. № 2 Es (1942); Сонатина «Из мастерской инвалида» (Aus der Werkstatt eines Invaliden) для 16 дух. F (1943); Симф[ония] «Веселая мастерская» (Fröhliche Werkstatt) для 16 дух. (19[44]); «Метаморфозы» (Metamorphosen) для 23 стр. (1945); Ко[нцерт] для гоб. с орк. D (1945); Дуэт-концертино для клар., фаг[.], орк. и арфы (1947); ок. 40 др. произв., в т. ч. сюиты из опер[ных] летов.

Др. инстр. муз.: ок. 15 произв., в т. ч. Соната для влч. [и] соч. 6 F (1883), Соната для скр. и фп. соч. 18 Es (1[887]); ок. 30 произв. для фп.

Др. вок. муз.: 8 произв. для хора и орк.; ок. 30 произв. [хо]ра a cappella; мелодрамы; ок. 200 песен, в т. ч. «З[автра]» (Morgen!) для гол. с фп. из соч. 27, сл. Дж. Г. Маккея (1[894]); «Зеркало торгаша» (Krämerspiegel), вок. цикл для гол. [и] соч. 66, сл. А. Керра (1918), 3 песни Офелии для гол. с фп. соч. 67, сл. Шекспира в нем. пер. (1918), «Нен[астье]» (Schlechtes Wetter) для гол. с фп. из соч. 69, сл. Гейне (1[918]); «Четыре последние песни» (Vier letzte Lieder) для сопр. и [ор]ел. Г. Гессе (№ 1—3) и Й. фон Эйхендорфа (№ 4) (1948).

Лит.: W. Schuh, Hrsg. Richard Strauss: Betrachtung[en] Erinnerungen (Zürich, 1949, 2/1957, сокр. рус. пер.: Р. Ш[траус]. Размышления и воспоминания // Исполнительское иск[усство] зарубежных стран, 7 [М., 1975]); F. Trenner. Richard S[trauss]. Dokumente seines Lebens und Schaffens (München, 1954); E. K[rau]se. Richard Strauss: Gestalt und Werk (Leipzig, 1955, рус. [пер.]: Э. Краузе. Рихард Штраус. Образ и творчество [М., 1[964]].

M. Del Mar. Richard Strauss (London, 1962, 2/1978); W. Panofsky. Richard Strauss: Partitur eines Lebens (München, 1965); Г. Краукис. Симфонические поэмы Р. Штрауса (М., 1970); B. Gilliam, ed. Richard Strauss and his World (Princeton, 1992); F. Messmer. Richard Strauss: Biographie eines Klangzauberers (Zürich, 1994); B. Gilliam. The Life of Richard Strauss (Cambridge, 1999); H. Krellmann. Wer war Richard Strauss? (Frankfurt, 1999); M. Kennedy. Richard Strauss: Man, Musician, Enigma (Cambridge, 1999); M. Boyden. Richard Strauss (London, 1999); M. Walter. Richard Strauss und seine Zeit (Laaber, 2000); Ch. Youmans. Richard Strauss's Orchestral Music and the German Intellectual Tradition (Bloomington, 2005); Richard Strauss. Der griechische Germane // Musik-Konzepte, 129—130 (2005).

Штробель (Strobel), Генрих (31.5.1898, Регенсбург, — 18.8.1970, Баден-Баден). Немецкий музыкальный критик, музыкально-общественный и административный деятель. Получил музыковедческое образование в Мюнхенском университете. Писал для берлинских газет (1927—38), редактировал журналы Melos и Neues Musikblatt (1933—39). В 1939 эмигрировал во Францию. После войны возглавил отдел музыкальных передач Юго-Западного радио (SWF) в Баден-Бадене и развернул активную деятельность, направленную на развитие новейших течений: ориентировал оркестр радио на исполнение новой музыки (при Ш. оркестр возглавляли такие выдающиеся специалисты в этой области, как *Розбауд* и *Шер*, для оркестра по заказам радио писали, в частности, *Кортнер*, Б. А. *Циммерман*, *Ноно*, *Булез*, *Пендерецкий*), возродил журнал Melos, который под руководством Ш. стал рупором молодого *авангарда*, и *Донауэшингенский фестиваль современной музыки*. В 1956—69 возглавлял *ИСМ*. Автор трудов о *Хиндемите* (был одним из первых пропагандистов его творчества), *Дебюсси*, *Стравинском*, *Веберне* и др., а также оперных либретто для *Либермана*.

Соч.: Paul Hindemith (Mainz, 1928, неоднокр. перизд.); Claude Debussy (Zürich, 1940); Igor Strawinsky (Zürich u. Freiburg, 1956) и др.; статьи о новой муз.

Штукеншмидт (Штуккеншмидт, Stuckenschmidt), Ганс Хайнц (1.11.1901, Страсбург, — 15.8.1988, Западный Берлин). Немецкий музыкальный критик и музыковед. Учился у частных педагогов; теорию и историю музыки осваивал самостоятельно. В молодости занимался композицией и выступал в печати разных городов Германии, а также Вены, Парижа и Праги, со статьями о новой музыке. В 1931—33 посещал занятия *Шёнберга* в Прусской академии искусств (Берлин). При нацистском режиме работы Ш. не публиковались. После войны он обосновался в Западном Берлине, где в 1946 возглавил студию новой музыки радиостанции RIAS, в 1947 стал музыкальным критиком газеты Neue Zeitung, с 1948 по 1967 преподавал историю музыки в Техническом университете. Работал берлинским музыкальным корреспондентом ряда периодических изданий. Знаток и пропагандист музыки XX в., написал фундаментальную, переведенную на многие языки, неоднократно переизданную и дополненную биографию Шёнберга, книги о *Веберне*, *Бузони*, *Стравинском* и др., обзоры современных музыкальных течений.

Осн. труды о муз. XX в.: Arnold Schönberg (Zürich u. Freiburg, 1951, 2/1957, англ. пер. Arnold Schoenberg [Westport, CT, 1979]); Strawinsky und sein Jahrhundert (Berlin, 1957); Boris Blacher (Berlin, 1963, 2/1985); Maurice Ravel: Variationen über Person und Werk (Frankfurt, 1966); Ferruccio Busoni: Zeittafel eines Europäers (Zürich, 1967); Twentieth Century Music (London and New York, 1969); Schönberg: Leben, Umwelt, Werk (Zürich, 1974); Die Musik eines halben Jahrhunderts 1925—1975 (München, 1976); Neue Musik (Frankfurt, 1981).

Шуллер (Шаллер, Schuller), Гантер (р. 22.11.1925, Нью-Йорк). Американский композитор, дирижер, валторнист, педагог, музыковед, музыкальный издатель и редактор, популяризатор музыки. Сын музыканта немецкого происхождения, скрипача *Нью-Йоркского ФО*. В 1938—42 учился в нью-йоркской хоровой школе св. Фомы (St Thomas Choir School). Свою профессиональную деятельность начал в 16 лет как валторнист: участвовал в американской премьере *«Ленинградской симфонии»* Шостаковича п/у *Тосканини* (1942), играл в известных американских СО, в т. ч. в оркестре *Метрополитен-опера* (1945—59). Первой значительной работой Ш.-композитора был концерт для валторны с оркестром (1942—44). До конца 1950-х выступал и как джазовый музыкант, играл с Диззи *Гиллеспи*, Майлзом *Дэвисом*, ансамблем *Modern Jazz Quartet* и др. Преподавал в Манхеттенской школе музыки (1950—63), *Тэнглвуде* (1963—84), Йельском университете (1964—67) и др. В 1967—77 был президентом Новоанглийской консерватории в Бостоне; на этом посту проявил себя как энергичный руководитель-новатор. Среди учеников Ш. — ряд заметных фигур американской и британской музыки, в т. ч. американский композитор Барбара Колб (Kolb, p. 1939), английские композиторы Саймон Бейнбридж (Bainbridge, p. 1952), *Нассен* и *Тёрнейдж*. В 1975 Ш. основал два музыкальных издательства и фирму по производству пластинок. Концертировал во многих странах как дирижер, исполняя преимущественно новую и необычную музыку; осуществил премьеры опусов *Картера*, *Бэббитта*, *Фелдмана* и др. Автор и ведущий популярных радиопередач о новой музыке, организатор музыкальных фестивалей. Композиторская индивидуальность Ш. складывалась под влиянием *Шёнберга* и его школы, *Стравинского*, Бэббитта и джаза. Его наследие включает свыше 180 стилистически и жанрово разнородных партитур. Многие из них выполнены в русле т. н. *третьего направления* (термин Ш.); таковы, в частности, одноактный балет «Варианты» (Variants) для джаз-квартета и симфонического оркестра (пост. в хореографии Джорджа Баланчина, 1961, Нью-Йорк) и опера «Наказание» (англ. The Visitation, нем. Heimsuchung) по мотивам романа Ф. Кафки «Процесс», переосмысленного в антирасистском духе (пост. 1966, Гамбург). Относительной популярностью пользовался его оркестровый цикл «Семь этюдов на темы Пауля Клее» (Seven Studies on Themes of Paul Klee, 1959). Несомненной педагогической ценностью обладают его многочисленные концерты и концертные пьесы для всевозможных оркестровых инструментов (вплоть до контрафагота) и инструментальных групп с оркестром; они достаточно сложны по музыкальному языку и вместе с тем весьма удоб-

ны и выигрышны для исполнителей. По заказу всемирно известных коллективов Ш. создал три концерта для оркестра: Gala Music (для *Чикагского СО*, 1966), 2-й концерт (для Нац. СО в Вашингтоне, 1976) и Farbenspiel («Игра красок», для *Берлинского ФО*, 1985). В 1994 Ш. удостоился Пулитцеровской *премии* за масштабный симфонический опус «О воспоминаниях и размышлениях» (Of Reminiscences and Reflections), посвященный памяти жены. Еще одна важная сфера деятельности Ш. — аранжировка всевозможной музыки, от произведений Таллиса и Монтеверди до *рэгтаймов Джоплина* и джазовых композиций. Ш. опубликовал несколько ценных книг: руководство по игре на валторне, фундаментальные исследования о джазе и обзор истории, теории и эстетики дирижирования, содержащий детальные дирижерские анализы нескольких классических партитур и критику интерпретаций дирижеров-«звезд»; в качестве альтернативы Ш. предлагает запись собственных, во многих отношениях интересных трактовок симфоний Бетховена и Брамса.

Кн.: Horn Technique («Техника валторны») (London and New York, 1962, 2/1992); Early Jazz: its Roots and Development («Ранний джаз: истоки и эволюция») (London and New York, 1968); Musings: the Musical Worlds of Gunther Schuller («Размышления: музыкальные миры Г. Шуллера»), сб. эссе (New York and Oxford, 1986); The Swing Era: the Development of Jazz 1930—1945 («Эпоха *суинга*: джаз в 1930—1945») (New York and Oxford, 1989); The Compleat Conductor («Совершенный дирижер») (New York, 1997, 2/1999).

Шульгоф (Шульхоф, Schulhoff), Эрвин (8.6.1894, Прага, — 18.8.1942, Вюльцбург). Чешский композитор и пианист. Внучатый племянник пианиста и композитора Юлиуса Ш. (1825—1898). Был вундеркиндом; в 1904 по рекомендации Дворжака поступил в Пражскую консерваторию, в 1906—08 учился в Вене, а в 1908—10 — у *Регера* в Лейпцигской консерватории. В 1910—11 совершил свое первое концертное турне по Германии, затем продолжил учебу в Кёльнской консерватории у Фрица Штайнбаха (Steinbach, 1855—1916). Важнейшими источниками влияния на юного Ш. были Дворжак, Григ, *Штраус*, в Лейпциге он увлекся музыкой *Скрябина*, а в Кёльне — *Дебюсси*; к моменту окончания консерватории (1914) в совершенстве владел премудростями академической композиции, успел снискать репутацию одного из самых многообещающих музыкантов и получить две престижные премии. С началом 1-й мировой войны был призван в австрийскую армию, бо́льшую часть войны провел на восточном фронте, где проникся социалистическими идеями. Свои первые послевоенные опусы, пятичастные вокальные симфонии «Ландшафты» и «Человечество», посвятил памяти убитого лидера немецких левых Карла Либкнехта. В 1919 обосновался в Дрездене, где участвовал в создании конконформистской художественной группы Мастерская времени (Werkstatt der Zeit; ее самый известный представитель — художник-экспрессионист Отто Дикс [Dix, 1891—1969]) и организовал цикл концертов с целью пропаганды творчества мастеров *Новой венской школы; атональность* и *экспрессионизм* были восприняты им как жизнеспособная альтернатива романтическому мышлению, утратившему актуальность в результате военной катастрофы. Примерно тогда же сблизился с берлинской группой дадаистов во главе с художником Георгом Гросом (Grosz, 1893—1959); последний познакомил Ш. с входившим в моду американским джазом. Некоторое время Ш. работал попеременно в атонально-экспрессионистской манере (фортепианные пьесы соч. 30 и 31, вариации соч. 36, «Музыка для фп. в 4 частях») и в дадаистском пародийном ключе, используя обороты, заимствованные из джаза и другой легкой музыки (5 пиццикатных пьес и «Рэг-музыка» для фп., «Иронии» для 2 фп., джазовая Сюита для камерного оркестра, впоследствии переработанная в одноактный гротескный балет «Сомнамбула»). Ш. не остался равнодушен еще к одному модному течению — *неоклассицизму*; если 1-я часть Струнного секстета (1920) отмечена влиянием *Шёнберга* т. н. свободно-атонального периода, то остальные 3 части, созданные 4 года спустя, ориентированы скорее на *Стравинского*.

В 1923 Ш. вернулся в Прагу и до начала 1930-х годов продолжал сочинять музыку с более или менее ярко выраженными элементами джаза (наиболее масштабные «джазовые» работы Ш. — «Горячая соната» для альта и саксофона и фп. и оратория «Фрегат его величества „Королевский дуб"»). Однако самые значительные партитуры Ш. этого периода — 1-й струнный квартет, 1-я симфония, сонаты для фп., Двойной концерт для флейты, фп., струнных и валторн, Концерт для струнного оркестра и духовых — имеют мало общего с джазом и тяготеют к бодрой, свободной от психологизма «новой вещественности» (нем. neue Sachlichkeit), характерной для немецкой музыки периода т. н. Веймарской республики; в ряде произведений звучат интонации, заимствованные из чешского, моравского и словацкого фольклора, ставшего для Ш. новым источником вдохновения. В те же годы Ш. активно концертировал в Чехословакии, Германии и других европейских странах как пианист, исполняя новую музыку, в т. ч. четвертитоновые произведения *Хабы* (на специально сконструированном инструменте) и джаз. В 1920-х из-под пера Ш. вышли две крупные работы для музыкального театра — балет «Огелала» по старинной индейской легенде и опера (музыкальная трагикомедия) «Пламя» на сюжет о Дон Жуане; ни одна из них не имела успеха и не удержалась в репертуаре.

В 1932 Ш. решил радикально упростить свой язык, отказаться от джазовых мотивов и сосредоточиться на сочинении музыки, отражающей идеологию революционного пролетариата. Новый период творчества Ш. открылся кантатой на слова из «Коммунистического манифеста» Маркса и Энгельса. В 1933, посетив стал. СССР, Ш. стал горячим приверженцем *социалистического реализма*; в духе этой доктрины выполнены его симфонии № 3—7 (4-я посвящена бойцам интернациональных бригад, сражавшихся в Испании, 5-я — Красной Армии), массовые песни, фольклорные обработки и др. Коммунистические симпатии привели к общественной изоляции Ш.; с 1933 он зарабатывал на жизнь преимущественно как джазовый пианист. После оккупации Чехословакии нацистами (1938—39) пытался эмигрировать вначале на Запад, затем в СССР.

но 23 июня 1941 был арестован немецкими властями и отправлен в концлагерь, где через год с небольшим умер от туберкулеза, успев записать в эскизах 7-ю симфонию («Героическую») и бо́льшую часть 8-й.

Для театра: «Отелала» (Ogelala), балетная мистерия соч. 53, либр. К. Й. Бенеша (1925, Дессау); «Сомнамбула» (Die Mondsüchtige), танц. гротеск соч. 54, либр. В. Незвала (1925, пост. 1931, Оксфорд); муз. к «Мещанину во дворянстве» Мольера соч. 56 (1926); «Пламя» (Plameny), опера в 2 актах соч. 68, либр. Бенеша (1929, пост. 1932, Брно).

Симфонии: «Ландшафты» (Landschaften) соч. 26, м.-сопр. и орк., сл. И. Т. Кулемана (1919); «Человечество» (Menschheit) соч. 28, к.-а. и орк., сл. Т. Дойблера (1919); № 1 соч. 50 (1925); № 2 соч. 81 (1932); № 3 соч. 85 (1935); № 4 соч. 88 (1937); № 5 соч. 89 (1938); № 6 соч. 94 «Симфония свободы» (Symfonie svobody), с хором (1940—41); № 7 соч. 98 «Героическая» (Eroica, 1941, неоконч.); № 8 соч. 99 (1942, неоконч.).

Др. орк. муз. (осн. произв.): «Веселая увертюра» (Lustige Ouvertüre) соч. 8 (1913); Фп. концерт соч. 11 (1914); Серенада соч. 18 (1914); 32 вариации на собственную восьмитактовую тему (32 Variationen über ein achttaktiges eigenes Thema) соч. 33 (1919); Сюита соч. 37, кам. орк. (1921); 2-й концерт для фп. с кам. орк. соч. 43 (1923); Двойной концерт для фл., фп., стр. орк. и 2 влт. соч. 63 (1927); «Праздничный прелюд» (Slavnostní předehra, 1929); Концерт для стр. квартета и дух. орк. соч. 97 (1930).

Хор. муз. (осн. произв.): «Фрегат его величества „Королевский дуб"» (HMS Royal Oak), джаз. оратория соч. 71, чтец, джаз. певец, хор и джаз-бэнд (1930); «Коммунистический манифест» (Das Kommunistische Manifest), кантата соч. 82, 4 гол., двойной смеш. и дет. хоры, орк., сл. Маркса и Энгельса (1932); политич. песни.

Для гол. с фп.: песни (Lieder) на нем. тексты (до 1919); «1917», вок. цикл, сл. П. Безруча (1933); «Тешинские народные песни и танцы» (Národní písně a tance z Těšínska, 1936); политич. песни.

Др. вок. муз. (осн. произв.): 4 песни соч. 2, сопр. и орк., сл. Ф. Штайгера (1911); «Три настроения» (Drei Stimmungsbilder) соч. 12, сопр., скр. и фп., сл. его же (1913); Sonata erotica, гол. (1919); Symphonia Germanica, гол. с любым сопров. (1919); «Облачный насос» (Die Wolkenpumpe), серьезные песни соч. 40, сопр., 4 дух. и уд., сл. Г. Арпа (1922); «Колыбельная» (Ukolébavka), м.-сопр., фл., альт и влч., сл. И. Хоржейши (1936); «Зебрак» (Žebrák) соч. 100, чтец, фл., альт и влч., сл. Й. Хоры (1936).

Для фп. (осн. произв.): Соната соч. 5 (1912); Вариации и фуга на собственную дорийскую тему соч. 10 (1913); 5 впечатлений соч. 12 (1914); 10 вариаций на песню Ah, vous dirai-je, Maman и фуга соч. 16 (1914); 3 прелюдии и 3 фуги соч. 19 (1915); 5 гротесков соч. 21 (1917); Соната соч. 22 (1918); 5 буресок соч. 23 (1918); 3 вальса соч. 24 (1918); 5 арабесок соч. 29 (1919); 5 юморесок соч. 27 (1919); 10 пьес соч. 30 (1919); 5 питтореск соч. 31 (1919); «Иронии» (Ironies), 6 пьес соч. 34, 2 фп. (1920); «Музыка для фп. в 4 частях» (Musik für Klavier in 4 Teilen) соч. 35 (1920); 11 инвенций соч. 36 (1921); Партита (1922); «Рэг-музыка» (Rag-Music) соч. 41 (1922); 1-я соната (1924); 2-я сюита (1924); «Остинато. Шесть знакомых вопросов» (Ostinato. Sechs familiäre Angelegenheiten, 1925); 5 джазовых этюдов соч. 58 (1926); 2-я соната (1926); 3-я сюита, левая рука (1926); «Джазовые эскизы» (Esquisses de jazz) соч. 64 (1927); 3-я соната (1927); «Горячая музыка» (Hot Music), 10 этюдов в синкопах соч. 67 (1928); «Джазовая танцевальная сюита» (Suite dansante en jazz) соч. 74 (1931).

Др. инстр. муз. (осн. произв.): 1-я соната для скр. и фп. соч. 7 (1913); Дивертисмент соч. 14 для стр. квартета (1914); Соната для влч. и фп. соч. 17 (1914); Стр. квартет соч. 25 (1918); «Басовый соловей» (Bassnachtigall), 3 конц. пьесы для к.-фаг. соч. 38 (1922); 5 пьес для стр. квартета (1923); Стр. секстет соч. 45 (1920—24); 1-й стр. квартет (1924); Концертино для фл., альта и кб. (1925); Дуэт для скр. и влч. (1925); 2-й стр. квартет (1925); Дивертисмент для гоб., клар. и фаг. (1927); Соната для фл. и фп. соч. 61 (1927); 2-я соната для скр. и фп. соч. 60 (1927); Соната для скр. соло (1927); «Горячая соната» (Hot Sonata) соч. 70, альт-сакс. и фп. (1930); «Провода» (Dráty), стр. трио (1936).

Лит.: O. Pukl. Konstanty, dominanty a varianty Schulhoffova skladebného stylu (Praha, 1986); J. Bek. Erwin Schulhoff: Leben und Werk (Hamburg, 1994).

Шуман (Schumann), Элизабет (13.6.1888, Мерзебург, — 23.4.1952, Нью-Йорк). Немецкая певица (сопрано). Дебютировала в 1909 в Гамбурге, где пела до 1919 (в сезоне 1914/15 выступала также в *Метрополитен-опера*), затем по предложению *Штрауса* была принята в труппу *Венской гос. оперы*. Штраус считал Ш. — обаятельную актрису и певицу с безукоризненно отшлифованным высоким голосом — идеальной исполнительницей роли Софи. В 1921 Ш. дала в США несколько концертов из песен Штрауса с композитором в качестве аккомпаниатора. В Вене Ш. пела до своей эмиграции в США (1938); помимо Софи в ее репертуаре значились моцартовские субретки (Блондхен, Сюзанна, Деспина, Церлина), Ева, Аделе из «Летучей мыши». С 1924 Ш. регулярно выступала также в *Ковент-Гарден*. После войны продолжила карьеру концертной певицы, преимущественно в США и Великобритании, где пользовалась значительной популярностью как интерпретатор вокальной лирики Моцарта, Шуберта, Шумана, Брамса, Вольфа; ее благородная, открытая манера повлияла на камерных певиц следующих поколений. Ядро дискографии Ш. составляют многочисленные песни названных композиторов, записанные во 2-й половине 1930-х и в 1945—49 с *Муром* и другими пианистами.

Шумен (Шуман, Schuman), Уильям (Хоуард) (4.8.1910, Нью-Йорк, — 15.2.1992, там же). Американский композитор. С 16 лет сочинял эстрадные песни и играл в джаз-бэндах. Учился в Колумбийском университете (1933—37) и у *Харриса*, сперва в Джульярдской школе (1936), затем частным образом (до 1938). Подобно Харрису, до конца жизни сохранил верность тональному письму и трезвучным вертикалям, эпизодически «оживляя» диатоническую основу гармонии острыми хроматическими сдвигами и политональными наложениями, а в партитурах, созданных после 1960, — также последованиями из 12 неповторяющихся тонов. Центральное место в наследии Ш. занимают 10 симфоний (1935—75); все они изобилуют бодрыми, энергичными ритмами, яркими оркестровыми красками, мелодиями широкого дыхания, в них широко использованы полифонические приемы изложения и развития тем. Среди симфоний Ш. наибольшей популярностью пользовалась 3-я (1941), впервые исполненная п/у *Кусевицкого*; по распростра-

нешнему мнению, лучшей, самой интересной по музыкальному материалу и совершенной по форме симфонией Ш. является 6-я (1948). Симфонии и другие произведения Ш., в т. ч. балеты для известной труппы Марты Грэм (Graham), 2 одноактные оперы на спортивную тему, оркестровые пьесы меньшего масштаба (популярен «Новоанглийский триптих» [New England Triptych] на темы духовных гимнов музыканта XVIII в. Уильяма Биллингса [Billings], 1956), светские и духовные хоры и кантаты выражают демократический, позитивный, «почвенный» дух *американизма.* Иногда в них затрагивается и более серьезная и глубокая нота («Кэролы смерти» [Carols of Death], 3 хора a cappella на слова У. Уитмена [1958], «Песня Орфея» [A Song of Orpheus] для виолончели с оркестром [1961], триптих «Разговоры» [Colloquies] для валторны и оркестра [1979] и др.).

На протяжении нескольких десятилетий Ш. оставался одной из самых влиятельных фигур в американской музыке. В 1935—45 он преподавал в Колледже Сары Лоренс (Sarah Lawrence College), затем занял пост президента Джульярдской школы, которую существенно реорганизовал: оптимизировал ее структуру, возобновил деятельность школьного оперного театра, расширил и обновил учебные планы, основал *Джульярдский квартет.* В 1962—69 возглавлял нью-йоркский Центр исполнительских искусств им. А. Линкольна (Линкольн-центр, Lincoln Center for the Performing Arts) — комплекс, включающий театр *Метрополитен-опера,* концертный зал Эвери-Фишер-холл (Avery Fisher Hall, место выступлений *Нью-Йоркского ФО*), Джульярдскую школу и ряд других заведений; на этом посту также проявил себя как энергичный деятель с новаторскими идеями. Удостоился множества почестей и наград, в т. ч. первой Пулитцеровской *премии* по композиции (1943, за кантату «Свободная песня» [A Free Song] на слова Уитмена).

Лит.: C. Rouse. William Schuman: Documentary (New York, 1980).

Шурихт (Schuricht), Карл (3.7.1880, Данциг, ныне Гданьск, — 7.1.1967, Веве). Немецкий дирижер. Учился в Берлине и Лейпциге, в т. ч. композиции у *Регера.* В 1911 стал городским музикдиректором в Висбадене, где прослужил свыше 30 лет, активно пропагандируя новую музыку, в т. ч. *Шёнберга* и *Стравинского.* В 1942—44 (до своей эмиграции в Швейцарию) возглавлял Дрезденский ФО. Позднее выступал как приглашенный дирижер, преимущественно в традиционном немецком репертуаре. Его интерпретации Бетховена и Брукнера, записанные с различными оркестрами Германии, Австрии и других стран, характеризуются серьезностью, взвешенностью и вместе с тем большой ритмической свободой; в исполнении оркестровой музыки Баха Ш. заметно сдержаннее и стилистически строже других крупных немецких дирижеров старой школы (показательна поздняя швейцарская запись «Бранденбургских концертов»).

«Шут» («Сказка про шута, семерых шутов перешутившего»). Балет *Прокофьева* в 6 картинах, соч. 21, либретто композитора по мотивам русских сказок из собрания Александра Афанасьева (опубл. 1856—64): деревенск… Шут одурачивает семерых односельчан, продав им пл… ку, будто бы способную воскрешать мертвых, а зат… переодевшись в женское платье, нанимается к н… стряпухой; в «стряпуху» влюбляется Купец, котор… Шут в первую брачную ночь подсовывает вместо себ… козу; пытаясь превратить козу обратно в жену, Куп… конце концов убивает ее, после чего Шут, уже в св… обычном обличье, является к нему с солдатами и выт… ет деньги за якобы пропавшую сестру. Первая редак… балета была сочинена в 1915 по заказу *Дягилева,* жел… шего получить от молодого Прокофьева нечто нац… нально-русское. Ее постановке не была осуществ… ввиду обстоятельств военного времени. Восстанов… 1920 контакт с Дягилевым, Прокофьев по его прос… вернулся к «Ш.» и переработал партитуру. Прем… этой редакции (в один вечер с *«Жар-птицей»* Стра… ского) в постановке Тадеуша Славинского и Мих… Ларионова, с декорациями и костюмами Ларионо… под музыкальным управлением автора состоялась 17… 1921 на сцене парижского театра Gaîté lyrique; дальн… шими спектаклями дирижировал *Ансерме.* Продол… тельность балета — около часа.

Шьяррино (Шаррино, Шнаррино, Sciarrino), Сал… ре (р. 4.4.1947, Палермо). Итальянский композитор… но обнаружил оригинальный дар живописца и му… канта, начал сочинять в 1959, с 1962 его произве… звучат на солидных фестивалях современной музы… фигурируют в репертуаре ведущих исполнителей — … специалистов по *авангарду,* так и «звезд» более широ… го профиля, в т. ч. *Аббадо, Поллини, Аккардо* и *Ш…* Официального систематического музыкального об… зования не получил; в 1969 изучал основы электрон… музыки под руководством римского композитора Ф… ко Эванджелисти (Evangelisti, 1926—1980). В 1977—… преподавал в Миланской консерватории, в 1978—… был художественным руководителем болонского Т… ро Комунале, преподавал также во Флоренции, Па… мо и других городах Италии. В 1982 обосновался в … та-ди-Кастелло (Умбрия) и с 1996 сосредоточил… ключительно на композиции. Смолоду работает в с… ре, пограничной между звуком и тишиной, где … предельно обостряется, и душа с готовностью вос… нимает любые звучания — как если бы мы слыша… впервые». В музыке Ш. существенную функцию вы… няют такие звучания, которые с точки зрения «об… ной» музыки выглядят скорее побочными продук… процесса музицирования: звук трения смычка по с… не, звук вдувания воздуха в духовые инструменты… хий стук, получаемый при нажатии клапанов, и т… Широко используются флажолеты, *мультифоники,* за подставкой и т. п., а также тремоло, трели и gliss… т. ч. на *микрохроматические интервалы.* В вока… произведениях текст в значительной степени дез… рирован, «распылен»; соответственно смысл слов … вообще не доходит до слушателя, либо то и дело ус… зает от него. Весь этот комплекс средств направ… создание эффекта неуловимости, эфемерности, ра… тости контуров и форм. Интонационно осмыслен… единицами, останавливающими на себе слушател…

внимание, часто выступают своего рода призраки или тени знакомых мелодий, в т. ч. заимствованных из популярного песенного репертуара (Ш. испытывает особое пристрастие к американской легкой музыке 1920–30-х); по словам Ш., такие почти неузнаваемые «фрагменты утраченных целостностей» служат «сырым материалом» его музыки и источником многих, нередко причудливых, названий, которые он дает своим опусам. Один из «привилегированных» инструментов Ш. — флейта, по своей природе особенно подходящая для реализации его излюбленной поэтики длительного пребывания в пространстве между «дыханием» и «формой»: под «дыханием» подразумевается почти беззвучная, но полная внутренней жизни, интенсивно пульсирующая стихия, под «формой» — интонационно структурированный материал. Среди самых известных произведений Ш. — серия относительно крупных (продолжительностью ок. 10 минут каждая) пьес для флейты соло, созданных в 1977—89 для известного виртуоза Роберто Фаббричани (Fabbriciani, p. 1949). Музыке Ш. не чужды и более «материальные» звучания, для реализации которых он охотно прибегает к другому своему любимому инструменту — фп. Его сонаты для фп. изобилуют стремительными пассажами по всей клавиатуре, в них встречаются мощные «многоэтажные» аккорды и *кластеры*, напористые «токкатные» ритмы. Значительная часть фортепианной музыки Ш. (как сольной, так и ансамблевой) также создавалась для одного исполнителя — пианиста Массимилиано Дамерини (Damerini, p. 1951).

Одна из центральных и наиболее показательных работ Ш. озаглавлена «Образ Гарпократа» — по имени античного божества (вариант египетского Гора), которое изображалось в виде мальчика, держащего палец у рта в знак молчания. Эта сорокаминутная партитура для большого оркестра, фп. и хора, сотканная, по обычному для Ш. принципу, из «дыхания» и спонтанных звуковых «всплесков», включает (в партии хора, по большей части едва слышного и выступающего на первый план лишь на несколько мгновений в кульминационной зоне, ближе к концу) знаменитый афоризм Людвига Витгенштейна, завершающий его «Логико-философский трактат»: «О чем невозможно говорить, о том следует молчать». Основополагающая для всего творчества Ш. диалектика молчания (артикулируемого «дыханием») и звуковой формы дала название одному из его более поздних крупных опусов — «Дыхание и форма»; к ней же опосредованно отсылает заглавие более сжатой, сравнительно часто исполняемой оркестровой пьесы «Автопортрет в ночи» (рождение мимолетного оформленного образа в «дышащей» ночной стихии). Особая область деятельности Ш. — обработка самой разнообразной чужой музыки; в одних случаях Ш. аранжирует ее, соблюдая верность авторскому тексту, в других позволяет себе достаточно радикальное творческое вмешательство. Результаты работы Ш. с музыкой прошлого нередко находят место в его оригинальных партитурах, в т. ч. предназначенных для музыкального театра. Так, в опере «Асперн» (по «Письмам Асперна» Генри Джеймса) использованы старинные песни венецианских гондольеров, в сюрреалистической камерной опере «Перепела в саркофагах» (название изысканного блюда) — мотивы из популярных американских песен, балет «Смерть в Венеции» основан на музыке Баха, а камерная опера «Свет моих очей коварный» (по пьесе комедиографа XVII в. Джачинто Андреа Чиконьини о семейной драме Джезуальдо ди Веноза) включает элегию Клода Ле Жёна (конец XVI в.). В творческом процессе Ш. значительную роль играют масштабные диаграммы, предшествующие собственно сочинению музыки. Они выглядят как произведения абстрактного искусства и демонстрируются на художественных выставках. Перу Ш. принадлежат эссе о музыке и музыкально-исторический трактат.

Для театра: «Амур и Психея» (Amore e Psyche), одноакт. опера, с кам. орк., либр. А. Песа (1972, Милан); «Асперн» (Aspern), зингшпиль в 2 актах, с инстр. анс., либр. Дж. Марини и Ш. (со сл. Л. Да Понте) по Г. Джеймсу (1978, Флоренция); «Перепела в саркофагах (акты для музея навязчивых идей)» (Cailles en sarcophage [atti per un museo delle ossessioni]), опера в 3 частях, с инстр. анс., либр. Марини на осн. текстов разл. авт. (1979, Венеция); «Суета» (Vanitas), одноакт. натюрморт для гол., влч. и фп., тексты из Дж. Л. Семпронио, Дж. Б. Марино, М. Опица и др. (1981, Милан); «Лоэнгрин» (Lohengrin), невидимое действо для солистки, инструментов (с электр. усилением) и голосов, либр. Ш. по Ж. Лафоргу (1983, Милан); «Персей и Андромеда» (Perseo e Andromeda), одноакт. опера для певцов и электр., либр. Ш. по Лафоргу (1991, Штуттгарт); «Смерть в Венеции» (Morte a Venezia), балет в 2 актах на осн. музыки Баха, для симф. орк., по Т. *Манну* (1991, Верона); «Свет моих очей коварный» (Luci mie traditrici), опера в 2 актах, с кам. орк., либр. Ш. по Дж. А. Чиконьини (1998, Шветцинген); «Бесконечное черное» (Infinito nero), одноактный экстаз для гол. и 8 инстр., либр. Ш. по св. Марии Маддалене деи Пацци (1998, Витген); «Страшная и ужасная история князя Веносского и прекрасной Марии» (Terribile e spaventosa storia del Principe di Venosa e della bella Maria), муз. для кукольной оперы, жен. гол., 4 сакс. и уд., тексты анон. и Ш. (1999, Сиена); «Макбет» (Macbeth), 3 акта без назв., с 2 кам. орк., либр. Ш. по Шекспиру (2002, Шветцинген); «От зимы к зиме» (Da gelo a gelo), 100 сцен и 65 стихотворений, с кам. орк., либр. Ш. по Идзуми Сикибу (XI в.) (2007, Париж); «На реках» (Super flumina), одноакт. опера (2008, Мангейм); «Врата закона» (La porta della legge), одноакт. опера (2008, Вупперталь); муз. к спект. драм. театра.

Для орк., в т. ч. с инстр. соло и с пением: «Колыбельная» (Berceuse, 1968, расширенная ред. 1977 под назв. Berceuse variata); Da a da da (1970); «Большая камерная соната» (Grande sonata da camera, 1971); «Рондо» (Rondò), фл. и кам. орк. (1972); «Романс» (Romanza), виоль д'амур и орк. (1973); «Вариации» (Variazioni), влч. и орк. (1974); «Лунный свет» (Clair de lune), фп. и орк. (1976); «Страна без рассвета» (Il paese senz'alba, 1977); «Страна без заката» (Il paese senza tramonto), сопр. и орк., сл. Дж. Б. Марино (1977); «Песня об умерших детях» (Kindertotenlied), сопр., тен. (эхо) и кам. орк., сл. Ф. Рюккерта (1978); «Образ Гарпократа» (Un immagine di Arpocrate), хор, фп. и орк., сл. Гёте и Л. Витгенштейна (1974—79); «Что знаешь, страж, о ночи?» (Che sai guardiano, della notte?), клар. и кам. орк. (1979); «Эфеб с радио» (Efebo con radio), гол. и орк., сл. Ш. (1981); «Цвет цветов, или Превращения звуковой материи» (Flos florum, ovvero Le trasformazioni della materia sonora), хор и орк., сл. из египетской «Книги мертвых», Библии, Лао Цзы, Анаксимена и Марино (1981); «Автопортрет в ночи» (Autoritratto nella notte), мал. орк. (1985); «Аллегория ночи» (Allegoria della notte), скр. и орк. (1985); «На концентрические стихи»

(Sui poemi concentrici), I (влч. и орк.), II (фл., клар., влч. и орк.) и III (фл., скр., виоль д'амур и орк.) (1987); «Смерть Борромини» (Morte di Borromini), орк. и чтец (1988); «Чтение издалека» (Lettura da lontano), кб. и орк. (1989); «Каденцарий» (Cadenzario), фп., фл., гоб., скр. и орк., на осн. каденций к концертам Моцарта (1982—91); «Фрагмент и адажио» (Frammento e adagio), фл. и орк. (1986—92); «Обретение прозрачности» (L'invenzione della trasparenza), фл., скр., виоль д'амур и орк. (1993); «Темный алфавит» (Alfabeto oscuro), кам. орк. (1993); «Примечания» (Postille), фл., скр., альт и орк. (1993); «Дыхание и форма» (Soffio e forma, 1995); «Воображение — самому себе» (L'immaginazione a se stessa), хор и орк., сл. Э. Монтале (1996); «Огни по ту сторону разума» (I fuochi oltre la ragione, 1992—97); «Темный речитатив» (Recitativo oscuro), фп. и орк. (1999); «Климат после Гарри *Парча*» (Il clima dopo Harry Partch), фп. и орк. (2000); «Дневник некрополя» (Il giornale della necropoli), фисгармония и орк. (2000); «Другие осколки песни» (Altre schegge di canto), клар. и орк. (2002); «Истории о других историях» (Storie di altre storie), акрд. и орк. (2004); «Звук и молчание» (Il suono e il tacere, 2004); «Тень звука» (Shadow of Sound, 2005).

Для фп. соло: 1-я соната (1976); 2-я соната (1983); 3-я соната (1987); «Вариация на искривленное пространство» (Variazione su uno spazio ricurvo, 1990); «Потерянный в городе вод» (Perduto in una città d'aque, 1991); 4-я соната (1992); 5-я соната (1994, 2/1995); «Ноктюрны» (Notturni), 4 пьесы (1998); «Жестокие ноктюрны» (Notturni crudeli), 2 пьесы (2001); др. миниатюры.

Для фл. соло: «В отдаленном дуновении» (All'aure in una lontananza), альт. фл. (1977); «Гермес» (Hermes, 1984); «Как творятся волшебства?» (Come vengono prodotti gli incantesimi?, 1985); «Благодарственная канцона» (Canzona di ringraziamento, 1985); «Венера, которую украшают цветами Грации» (Venere che le Grazie la fioriscono, 1989); «Светлый горизонт Афона» (L'orizzonte luminoso di Aton, 1989); «Из текстов, посвященных облакам» (Fra i testi dedicati alle nubi, 1989); «Прощайте, дома ветра» (Addio case del vento, 1993); «Часы Бергсона» (L'orologio di Bergson, 1999); Morte Tamburo (1999); «Образ Финикия» (Immagine Fenicia), с электр. усилением (2000); «Письмо от антиподов, принесенное ветром» (Lettera degli antipodi portata dal vento, 2000).

Др. инстр. муз.: Соната для 2 фп. (1966); «...из Дивертисмента» (...da un Divertimento), 10 инстр. (1970); De o de do, клав. (1970); Sonata da camera, 16 инстр. (1971); «Арабеска» (Arabesque), 2 перк. орг. (1971); Сонатина для скр. и фп. (1974); 2 этюда, влч. (1974); «Блестящие ноктюрны» (Notturni brillanti), 3 пьесы, альт (1975); «Танец» (Danse), 2 скр. и альт (1975); Фп. трио (1975); Siciliano, фл. и клав. (1975); Токката, клав. (1975); 6 каприсов, скр. (1976); «О Зефире и Пане» (Di Zefiro e Pan), 10 дух. (1976); Quintettino I, клар. и стр. (1976); Quintettino II, 5 дух. (1977); «Сквозь решетки» (Attraverso i cancelli), 14 инстр. (1977); «У границ ночи» (Ai limiti della notte), альт или влч. (1979); «Прощание с Трахином» (L'addio a Trachis), арфа (1980, обр. для гит. 1989); «О фавне» (D'un faune), альт. фл. и фп. (1980); «Фавн, свистящий дрозду» (Fauno che fischia a un merlo), фл. и арфа (1980); «Меланхолия» (La malinconia), скр. и альт (1981); «Меланхолия-I» (Melencolia I), влч. и фп. (1981); «Введение в темноту» (Introduzione all'oscuro), 12 инстр. (1981); «Ночь у Орфея» (Nox apud Orpheum), 2 орг., 12 дух. и уд. (1982); «Дайте мне умереть, пока я не проснулся» (Let me die before I wake), клар. (1982); «Пурпурный кодекс» (Codex purpureus), стр. трио (1983); «Пурпурный кодекс-2» (Codex purpureus II), фп. квинтет (1984); «Морской кентавр» (Centauro ma… клар., фп. и стр. трио (1984); «Изобразить Нарцисса у род… (Raffigurar Narciso al fonte), 2 фл., 2 клар. и фп. (1984); «О… ное пространство» (Lo spazio inverso), фл., клар., чел., ск… влч. (1985); «Время с обелиском» (Il tempo con l'obeli… 6 инстр. (1985); «Приложение к совершенству» (Appendic… perfezione), 14 колоколов (1986); «Исследование белого» (E… razione del bianco), I (кб.), II (фл., бас-клар., гит. и скр.) … (джазовая ударная установка) (1986); «Резоны раковин… ragioni delle conchiglie), фп. квинтет (1986); «Мотив стек… ных объектов» (Il motivo degli oggetti di vetro), 2 фл. и фп. (… 2-е фп. трио (1987); «Молчание оракулов» (Il silenzio … oracoli), дух. квинтет (1989); «Шесть коротких квартето… quartetti brevi), стр. квартет (1967—92); «Уста, ноги, звук… bocca, i piedi, il suono), 4 альт-сакс. соло и 100 сакс. (… «Круг, скроенный из звуков» (Il cerchio tagliato dei suoni), … соло и 100 фл. (1997); «Стена горизонта» (Muro d'oriz… альт. фл., англ. рожок и бас-клар. (1997); «Памяти Бу… (Omaggio a Burri), скр., альт. фл. и бас-клар. (1998); Vag… blu, акрд. (1998); «Шорох длиной в 30 лет» (Un fruscio … trent'anni), 4 уд. (1967—99); «Седьмой квартет» (Settimo … tetto), стр. квартет (1999); «Этюды к интонации моря» … per l'intonazione del mare), к.-а., 4 фл. и 4 сакс. соло, уд., … и 100 сакс., сл. Ш. (2000); «Во имя имени» (In nomine no… 8 инстр. (2001); «Каватина и крики» (Cavatina e i gridi), стр. … стет (2002); «Дерево и слово» (Il legno e la parola), мар. … кола (2004); «Ветер тени» (Vento d'ombra), 14 инстр. … «Археология телефона» (Archeologia del telefono), 13 … (2005); «Искусственные сезоны» (Le stagioni artificiali), … инстр. анс. (2006); разл. миниатюры.

Др. вок. муз.: Aka Aka to I, II, III, сопр. и 12 инстр., … (1968); «Две мелодии» (Due melodie), сопр. и фп., сл. Дж. … рино (1978); «Асперн-сюита» (Aspern Suite), сопр. и 6 … сл. Л. Да Понте (1979, из оперы «Асперн»); «Трахинянк… donne di Trachis), 3 жен. гол. и жен. хор, сл. Софокла … «Песнь зеркал» (Canto degli specchi), гол. и фп., сл. Ар… (1981); «Две новые мелодии» (Due nuove melodie), бар. … сл. Боба Дилана и П. П. Пазолини (1979—82); «Совер… утонченного духа» (La perfezione di uno spirito sottile), гол., … уд. (1985); «Все миражи вод» (Tutti i miragi delle acque), … Ш. (1987); «Алиби слова» (L'alibi della parola), 4 муж. го… А. де Кампоса и Петрарки (1994); «Коллекция облаков» (… lario), гол., фл., труба, уд. и 2 альта, сл. Ибн-Хамдиса … пер. (1995); «Два пробуждения и встер» (Due risvegli e il … сопр., 2 клар. и стр. трио, сл. Г. Гейне и Ф. Гёльдерлина … «В ожидании ветра» (Waiting for the Wind), гол. и яванск… мелан, сл. Х. Люк (1998); «Пение с тишиной» (Can… silenzio), 6 гол., фл., уд. и электр., сл. Ш., М. Серра, Э. Г… и И. Стенгерс (1999); «Посвящение Луиджи *Ноно*» (Ded… Luigi Nono), респонсорий Темной утрени, 6 гол. (2001); … вой дневник» (Quaderno di strada), 12 песен и пословиц… инстр. анс., сл. Р. М. Рильке, К. Кавафиса, *Брехта* и др. (…

Электр. муз.: «Голос ада» (La voce dell'Inferno) по … (1981); «Названия песен» (Noms des airs, 1994) и др.

Обр. муз. XIII—XX вв., в т. ч. произв. Машо, Джезуал… Д. Скарлатти, Баха, Моцарта, Россини, Дюка *Эллингто*… цианских песен XVIII в., популярных амер. песен XIX—X…

Кн.: Le figure della musica: da Beethoven a oggi («Фигу… зыки: от Бетховена до наших дней») (Milano, 1998); C… suono («Звуковые документы»), сб. работ 1981—2001 (P… 2002).

Щ

Щедрин, Родион Константинович (р. 16.12.1932, Москва). Русский композитор. В 1955 окончил Московскую консерваторию по классам *Шапорина* (композиция) и Якова Флиера (1912—1977) (фп.). С первых же шагов на композиторском поприще проявил себя как незаурядный юморист, изобретательный мастер оркестрового письма и в то же время приверженец простонародного русского колорита в духе *«Петрушки»* Стравинского и *«Шута»* Прокофьева. Эти стороны индивидуальности Щ. нашли свое воплощение в таких произведениях, как 1-й концерт для фп. с оркестром, балет «Конек-Горбунок» (по сказке Петра Ершова), опера «Не только любовь», одночастный десятиминутный «концерт для оркестра» «Озорные частушки». В некоторых позднейших партитурах Щ. фигурируют партии для необработанных голосов народных певиц; характерны «Поэтория» (концерт для поэта, голоса, хора и оркестра на слова Андрея Вознесенского), оратория «Ленин в сердце народном» и опера *«Мертвые души»*. Вместе с тем у зрелого Щ. есть немало произведений, вдохновленных более высокими архетипами русской традиции. Среди них — второй одночастный концерт для оркестра «Звоны», «Фрески Дионисия» для 9 инструментов, «Стихира» для оркестра (на 1000-летие Крещения Руси, на основе песнопения авторства Ивана Грозного), концерт для хора *«Запечатленный ангел»*. Недавно эту линию творчества Щ. продолжили две монументальные оперы, не предназначенные для театральной постановки и по форме и концепции тяготеющие к жанру пассиона, — «Очарованный странник» и «Боярыня Морозова». В ряде работ Щ. выразил свой пиетет к Баху (огромное по объему, не делящееся на части «Музыкальное приношение» для органа и 9 духовых, «Эхо-соната» для скрипки соло, «Музыка для города Кётена» для камерного оркестра и др.).

Щ. смолоду живо интересовался новейшими западными техниками композиции и уже в 1-й половине 1960-х снискал репутацию умеренного (по тогдашним советским меркам) модерниста. В отличие от своих сверстников-авангардистов более крайнего толка (*Денисова, Волконского, Губайдулиной, Шнитке*), Щ. пользовался покровительственным отношением со стороны руководства *Союза композиторов* и других инстанций, ответственных за культуру в СССР, и никогда не подвергался организованным критическим атакам в советской печати. Это позволило ему достаточно смело экспериментировать с такими методами организации музыкального материала, как *додекафония, сонористика, алеаторика;* использовав некоторые из них в ортодоксальной по своей идеологической направленности оратории «Ленин в сердце народном», Щ. способствовал окончательной «легализации» современного западного влияния на советскую музыку.

Мастерски владея множеством музыкальных стилей, Щ. охотно сочетает разнородные идиомы в рамках одного произведения. Так, во 2-м концерте для фп. с оркестром суховатая линеарная полифония в духе *Шёнберга* и его школы перемежается алеаторикой в манере *Лютославского* и джазовыми пассажами; в цикле 24 прелюдий и фуг и «Полифонической тетради» (25 прелюдий) для фп. композитор отдает дань не только Баху и *Шостаковичу,* но и додекафонии, а также своей обычной склонности к пародии; «Торжественная увертюра» к 60-летию образования СССР включает стилизацию традиционной казахской инструментальной музыки и т. д. Способность Щ. придумывать и разрешать запутанные композиционные задачи особенно ярко проявилась в его операх и балетах, бóльшая часть которых основана на выдающихся произведениях литературы. При переводе литературных первоисточников на язык музыкального театра Щ. стремится по возможности сохранить богатство заключенных в них смыслов, проявляя при этом незаурядную изобретательность, в т. ч. в использовании музыки прошлого, которая всякий раз служит ему для создания характерного колорита (показательны цитаты из Чайковского в балете «Анна Каренина»). Все балеты Щ., за исключением раннего «Конька-Горбунка», написаны для его жены Майи Плисецкой (р. 1925), ведущей балерины *Большого театра.*

Опыт Щ. как театрального композитора и мастера стилистической мимикрии проявился и в его лучших оркестровых партитурах; помимо «Озорных частушек» и «Звонов» это 2-я симфония («25 прелюдий»), 3-й концерт для фп. с оркестром («Вариации и тема»), ироничный «Автопортрет», концерты для оркестра «Старинная музыка российских цирков» и «Хороводы». В некоторых его поздних опусах заметна тенденция к более глубокой и интенсивной выразительности (Концерт для виолончели с оркестром, Concerto cantabile для скрипки и струнных).

Щ. удостоен всех высших советских и ряда иностранных наград, в 1973—90 возглавлял Союз композиторов РСФСР, в 1989—91 был депутатом Верховного Совета СССР. С 1992 живет преимущественно в Мюнхене.

Балеты, пост. в Москве: «Конек-горбунок», в 3 актах, по П. Ершову (1956, пост. 1960); «Кармен-сюита», свободная обр. фрагм. оперы Бизе «Кармен» для стр. и уд. (1967); «Анна Каренина», лирич. сцены в 3 актах по Толстому (1971, пост. 1972); «Чайка», в 2 актах, по Чехову (1980); «Дама с собачкой», одноакт., по Чехову (1985).

Оперы: «Не только любовь», в 3 актах, либр. В. Катаняна по С. Антонову (1961, Новосибирск, 2[с кам. орк.]/1972, Москва); «Мертвые души», оперные сцены в 3 актах, либр. Щ. по Гоголю (1966—76, пост. 1977, Москва); «Нина и 12 месяцев», мюзикл по сказке С. Маршака, на япон. текст (1988); «Лолита», в 3 актах, либр. Щ. по В. Набокову (1994, Стокгольм); «Очарованный странник», опера для концертного исполнения по Лескову (2002, Нью-Йорк); «Боярыня Морозова», хор. опера в 2 частях, либр. Щ. по житиям протопопа Аввакума и боярыни Морозовой (2006, Москва).

Для хора, в т. ч. с солистами и орк.: «Бюрократиада», курортная кантата для солистов, хора и орк. на текст инструкции для отдыхающих в санатории (1963); «Поэтория», концерт для поэта, жен. гол., хора и орк., сл. А. Вознесенского (1968); 4 хора a cappella, сл. А. Твардовского (1968); «Ленин в сердце народном», оратория для сопр., к.-а., баса, хора и орк., сл. нар. (1969); 4 хора a cappella, сл. Вознесенского (1971); «Русские деревни», a cappella, сл. А. Харабарова (1973); «Стирала женщина белье», a cappella, сл. И. Ляпина (1975); «Казнь Пугачева» и «Строфы из „Евгения Онегина“», a cappella, сл. Пушкина (1981); Концертино для хора a cappella, без сл. (1982); «Запечатленный ангел», хор. музыка по Лескову для хора и фл. (свирели) на старообрядческие литургич. тексты (1988); «Многая лета», хор. фп. и уд. (1991); «Моление», хор и орк., сл. *Менухина* (1991); «Алый парус», дет. хор, сл. А. Грина (1997).

Для гол. с сопров.: «Три сольфеджио», соната для сопр. и фп. (1965); «Страдания», 2 песни, м.-сопр. и фп., сл. В. Бокова (1965); «Таня — Катя», жен. гол. и скр., без слов (2002); «Век мой, зверь мой», вок. цикл, тен., чтец и фп., сл. Мандельштама (2003).

Орк. муз.: 1-й концерт для фп. с орк. (1954, 2/1974); 1-я симфония (1958); «Камерная сюита», 20 скр., арфа, акрд., 2 кб. (1961); «Озорные частушки», концерт для орк. № 1 (1963); 2-я симфония («25 прелюдий», 1962—65); 2-й концерт для фп. с орк. (1966); «Симфонические фанфары» к 50-летию Октябрьской революции (1967); «Звоны», концерт для орк. № 2 (1968); 3-й концерт для фп. с орк. («Вариации и тема», 1973); «Торжественная увертюра» к 60-летию СССР (1982); «Музыка для города Кётена», кам. орк. (1984); «Автопортрет» (1984); «Геометрия звука», кам. орк. (1987); «Стихира на 1000-летие Крещения Руси» (1987); «Старинная музыка российских [illegible]ков», концерт для орк. № 3 (1989); «Хороводы», концерт [illegible] орк. № 4 (1989); «Флажолеты для Тору *Такэмицу*» (19[illegible] 4-й концерт для фп. с орк. («Диезные тональности», 19[illegible] Концерт для трубы с орк. (1993); Концерт для влч. с орк. So[illegible] voce (1994); «Хрустальные гусли» (1994); «Русские фото[illegible] фии», стр. орк. (1994); «Вологодские свирели», гоб., анга[illegible] жок, влт. и стр. орк. (1995); «Величание», стр. орк. (1995); «С[illegible] ва. Слава» (1997); Concerto dolce, альт, стр. орк. и арфа (19[illegible] Concerto cantabile, скр. и стр. орк. (1997); «Четыре русски[illegible] ни», концерт для орк. № 5 (1997); 5-й концерт для фп. с [illegible] (1999); Прелюдия к 9-й симфонии Бетховена (1999); 3-я с[illegible] фония «Сцены из русских сказок» (2000); Parabola Concer[illegible] («Концертная притча»), влч., стр. орк. и литавры (2001); «[illegible] люги с Шостаковичем», симф. этюды (2001); Concerto lor[illegible] 6-й концерт для фп. со стр. орк. (2003); Concerto parlando, с[illegible] труба и стр. орк. (2004); «Симфонический диптих» по о[illegible] «Очарованный странник» (2008); симф. сюиты из опер и б[illegible] тов.

Для фп.: ранние пьесы, в т. ч. «Юмореска» (1957), «По[illegible] жание *Альбенису*» (1959), «Тройка» (1959); 1-я соната (19[illegible] 24 прелюдии и фуги (1-я тетрадь 1964, 2-я тетрадь 1970); «[illegible] лифоническая тетрадь», 25 прелюдий (1972); «Тетрад[illegible] юношества», 15 пьес (1981); Hommage à Chopin («В честь [illegible] пена»), 4 фп. (1983, 2/2005); 2-я соната (1996); «Дне[illegible] 7 пьес (2002); «Вопросы», 11 пьес (2003); Sonatine concer[illegible] (2005); À la pizzicato (2005).

Для др. инстр. соло: «Эхо-соната», скр. (1984); «Телег[illegible] ма», орг. (1986); «Русские наигрыши», влч. (1990); «Ле[illegible] дом», мар. (1995); «Балалайка», скр. (1997); «Вариации и те[illegible] скр. (1998); «Дуэт», скр. (2000).

Для 2—10 инстр.: Квинтет для фп. и стр. (1952); «Фре[illegible] Дионисия», 9 инстр. (1981); «Музыкальное приноше[illegible] орг., 3 фл., 3 фаг., 3 трбн. (1983); «Три пастушка», фл., [illegible] клар. (1988); «Эхо на cantus firmus Орландо ди Лассо», ор[illegible] сопранино-блокфл. (1994); Piano terzetto, скр., влч., фп. (1[illegible] «Музыка издалека», 2 пьесы для 2 бас. блокфл. (1996); Со[illegible] для влч. и фп. (1996); «Пастораль», клар. и фп. (1997); «Тр[illegible] селые пьесы», фп. трио (1997, обр. фп. пьес); «Менухин-с[illegible] га», скр. и фп. (1999).

Для др. составов: «Баллада Гамлета», любое число влч., [illegible] нос 4 (2005).

Муз. к фильмам и театр. постановкам; транскрипции.

Кн.: Монологи разных лет (М., 2002); Автобиографич[illegible] записи (М., 2008).

Лит.: В. Комиссинский. О драматургических прин[illegible] творчества Родиона Щедрина (М., 1978); М. Тараканов. Т[illegible] чество Родиона Щедрина (М., 1980); В. Холопова. Пут[illegible] центру. Композитор Родион Щедрин (М., 2000); Е. Вл[illegible] ред. Родион Щедрин. Материалы к творческой биог[illegible] (М., 2007).

Щербачев, Владимир Владимирович (25.1.1889, Вар[illegible] ва, — 5.3.1952, Ленинград, ныне Санкт-Петербург). Р[illegible] ский советский композитор. Учился в Санкт-Пет[illegible] бургском университете (1906—10) и Санкт-Петерб[illegible] ской консерватории (1908—14), в т. ч. у *Лядова*, М[illegible] милиана Штейнберга (1883—1946) и Николая *Чер[illegible] на;* сезон 1911/12 провел в Западной Европе в каче[illegible] пианиста-концертмейстера *«Русских балетов»* Дяг[illegible] ва. В творчестве Щ. предреволюционных и первых

слереволюционных лет отразилось его увлечение творчеством художников-«мирискусников» и поэтов-символистов; гармонический язык его произведений 1910-х отмечен влиянием Грига, *Дебюсси* и *Скрябина* (характерен популярный в свое время одночастный Нонет, предназначенный для сценического исполнения). В 1920-х Щ. работал в структурах Наркомпроса, был одним из лидеров ленинградской *АСМ*. С 1923 преподавал композицию в Петроградской/Ленинградской консерватории, проявил себя выдающимся педагогом-новатором; среди учеников Щ. — видный музыкальный критик и композитор Валериан Богданов-Березовский (1903—1971), *Мравинский, Попов,* Борис Арапов (1905—1992). В 1926 Щ. завершил свою самую значительную работу — пятичастную 2-ю симфонию для сопрано, тенора, хора и оркестра на стихи Блока, насыщенные пессимистическими и апокалиптическими мотивами. В следующей симфонии Щ., «Симфонии-сюите», преобладает суховатое линеарно-полифоническое письмо с гротескными штрихами в манере *Прокофьева* и *Хиндемита*. В 1930, под давлением Всесоюзной ассоциации пролетарских музыкантов, Щ. был вынужден уйти из консерватории. До 1933 он работал в Тифлисе (ныне Тбилиси). По возвращении в Ленинград написал громоздкую хоровую симфонию (на текст, посвященный истории Ижорского машиностроительного завода), музыку к ряду спектаклей и фильмов, оперетту на исторический сюжет. В 1944 вернулся к работе в консерватории, однако во время *ждановщины* (1948) вновь был изгнан. Свой творческий путь завершил 5-й симфонией, выдержанной в традиционном русском эпическом духе. Определенную популярность снискала оперетта Щ. «Табачный капитан» на сюжет из времен Петра I.

Орк. муз. (осн. произв.): «Вега» (1910); «Шествие» (1912); «Сказка» (1912); 1-я симфония (1913); 2-я симфония «Блоковская», с сопр., тен. и хором. сл. Блока (1922—26); 3-я симфония «Симфония-сюита» (1926—31); 4-я симфония «Ижорская», с м.-сопр., тен., басом и хором, сл. П. Далецкого (1932—35); 5-я симфония «Русская» (1940—48, 2/1950); сюиты из муз. к фильмам.

Для 1—9 исполн. (осн. произв.): романсы для гол. с фп., в т. ч. на сл. К. Бальмонта, Тютчева и Блока (1908—24); 1-я соната для фп. (1911); «Печальная радость», сюита для фп. по мотивам поэзии Блока (1913); 2-я соната для фп. (1914); Нонет, сопр. (без слов), фл., арфа, фп., стр. квартет и танцовщица (1919); «Выдумки», сюита для фп. (1921).

Др. осн. произв.: «Табачный капитан», оперетта, либр. Н. Адуева (пост. 1942, Новокузнецк); муз. к фильмам «Гроза» (1934), «Петр Первый» (1937–39), «Композитор Глинка» (1950—52, партитура завершена *Шебалиным*) и др.; муз. к драм. спект.

Лит.: Г. Орлов. Владимир Владимирович Щербачев (Л., 1959); М. Чулаки. О В. Щербачеве и его школе // Сов. муз., 1959, 10; А. Крюков, ред. В. В. Щербачев. Статьи, материалы, письма (Л., 1985); Р. Слонимская. Чувство пути. Композитор Владимир Щербачев (СПб., 2006); И. Воробьев, А. Синайская. Композиторы русского авангарда (СПб., 2007).

Э

«Эбеновый концерт» — см. *«Черный концерт»*.

Эванс — см. *Ивенс*.

Эгк (Egk), наст. фам. Майер (Mayer), Вернер (Йозеф) (17.5.1901, Аухсесхайм, близ Донаувёрта, — 10.7.1983, Иннинг, близ Мюнхена). Немецкий композитор. В начале 1920-х брал уроки композиции и дирижирования у *Орфа* в Мюнхене, тогда же начал работать в театре, выполняя функции ассистента режиссера, ассистента дирижера, художника-декоратора. Тесную связь с театром сохранял на протяжении большей части своей творческой жизни. Подобно Орфу, а также *Стравинскому*, чья музыка была для Э. важнейшим стилистическим прототипом, предпочитал четко акцентированную ритмику и диатонику, охотно прибегал к стилизации в фольклорном духе, а иногда и к прямым заимствованиям из народной музыки. Его сказочная опера «Волшебная скрипка» (1935) и «Олимпийская праздничная музыка» (к Олимпийским играм в Берлине, 1936) были высоко оценены нацистскими инстанциями и обеспечили ему солидные позиции в официальной культурной иерархии Третьего рейха. В 1936—40 Э. работал дирижером Берлинской гос. оперы, где провел премьеры двух своих самых значительных сценических произведений — оперы «Пер Гюнт» (удостоилась одобрительной оценки Гитлера) и балета с пением «Жуан Сарисский». В 1941 Геббельс назначил Э. главой секции композиторов Имперской музыкальной палаты. Поскольку Э. не состоял в нацистской партии и не сочинял политически и идеологически ангажированную музыку, после войны ему удалось сравнительно легко пройти процедуру денацификации, и начиная с 1947 он смог продолжить свою деятельность плодовитого оперного и балетного композитора, а также функционера западногерманских объединений композиторов и музыкантов. В 1950—53 он возглавлял Берлинскую ВМШ, в 1951—74 сотрудничал с *Баварской гос. оперой*. Иронический склад дарования Э. и его мастерство стилизатора проявились в опере «Ревизор», ряде балетов, вокальной поэме «Искушение святого Антония» (по французс[ким] песням XVIII в.), оркестровых и поздних камерно-[инструментальных] партитурах.

Оперы (либр. Э.): «Колумб: рассказ и портрет» (Col[umbus] Bericht und Bildnis), в 3 актах (1933, Баварское радио, 2-[я ред.] Франкфурт-на-Майне, 3/1951, Зап. Берлин); «**Вол[шебная]** скрипка» (Die Zaubergeige), в 3 актах, либр. совмес[тно] Л. Штрекером по Ф. Поччи (1935, Франкфурт-на-М[айне], 2/1954, Штутгарт); «Пер Гюнт» (Peer Gynt), в 3 актах по Г. [Ибсену] (1938, Берлин); «Цирцея» (Circe), в 3 актах по П. К[орнелю] (1945, пост. 1948, Берлин, 2/1965, Штутгарт, по[сл. ред.]); «17 дней и 4 минуты» [Siebzehn Tage und vier Minuten]; [ирландская легенда» (Irische Legende), в 5 карт. по У. Б. Й[ейтсу] (1955, Зальцбург, 2/1975, Аугсбург); «Ревизор» (Der Revi[sor]), 5 актах по Гоголю (1957, Шветцинген); «Обручение в С[ан-]Доминго» (Die Verlobung in San Domingo), в 2 актах с прол[огом], интерлюдией по Г. фон Клейсту (1963, Мюнхен).

Балеты (либр. Э.): «Жуан Сарисский» (Joan von Z[arissa]), драм. танц. поэма в 4 карт., с хором (или сопр. и бар.) и [ad lib.] (1940, Берлин); «Абраксас» (Abraxas), фаустианск[ая] лет в 5 карт. по Гейне (1946, пост. 1948, Мюнхен); «Л[етний] день» (Ein Sommertag) на осн. муз. Клементи и Кулау [Зап. Берлин); «Китайский соловей» (Die chinesische N[achti]gall), в 4 карт. по Х. К. Андерсену (1953, Мюнхен); «Каз[анова] Лондоне» (Casanova in London), в 10 карт. (1969, там же).

Муз. к драм. спект. и радиопередачам, зингшпили [и] 2 дет., 1931—32).

Для орк.: Пассакалья, стр. (1923); «Музыка для малого [оркестра» (Musik für kleines Orchester, 1926); «Маленькая [симфония» (Kleine Symphonie, 1926); Adagio misterioso (1927); [концерт для скр. с орк. (1928); Musica per banda, дух. (1931); [«Георгики» (Georgica), 4 крестьянские пьесы (1934); «Олимп[ийская] праздничная музыка» (Olympia-Festspiel-Musik, 1936); «[Скрипичная музыка» (Geigenmusik), скр. и орк. (1936); 1-я [сюита] (1948); «Французская сюита» (Französische Suite) по [Рамо] (1949); Allegria in 4 tempi («Веселье в 4 частях», 1952); «[Вариации на карибскую тему» (Variationen über ein karibisches [Thema], 1959); 2-я соната (1969); «Мойра» (Moira) in C (1972); «[Музыка] на тему забытого романса» (Musik über eine verschol[lene]

manze), увертюра (1980); «Зеркальное время» (Spiegelzeit, 1979); «Канцона» (Canzone) для влч. с орк. (1981); «Танец на тему XVI века» (Nachtanz über ein Thema aus dem 16. Jahrhundert, 1983); сюиты и конц. обр. отрывков из опер и балетов; ранние и неопубл. произв.

Вок. муз.: 4 канцоны, гол. и орк. (1932); «Бесстрашие и благосклонность» (Furchtlosigkeit und Wohlwollen), оратория для тен., хора и орк. (1931, 2/1959); «Моя родина» (Mein Vaterland), гимн для унисонного муж. хора с орк. или орг., сл. Ф. Г. Клопштока (1937); «Природа, любовь, смерть» (Natur—Liebe—Tod), кантата для баса с кам. орк., сл. Л. К. Г. Хёльти (1937); «Вариации на старую венскую строфическую песню» (Variationen über ein altes Wiener Strophenlied), колоратурное сопр. с орк. (1938, к спект. «Севильский цирюльник» Россини); «Искушение св. Антония» (La tentation de Saint Antoine), к.-а. и стр. квартет, по франц. песням и стихам XVIII в. (1947, ред. со стр. орк. 1952, ред. для хора и орк. 1978); «Песня и романс» (Chanson et romance), колоратурное сопр. с орк. (1953); «Послечувствие» (Nachgefühl), кантата для сопр. с орк., сл. Клабунда (1975); хоры a cappella; песни для гол. с фп.; ранние и неопубл. произв.

Кам.-инстр. и фп. муз.: Соната для фп. (1947); Дивертисмент для 10 дух. (1974); 5 пьес, дух. квинтет (1975); «Полонез, Адажио и Финал» (Polonaise, Adagio und Finale), дух. и стр. квинтеты (1976); ранние и неопубл. произв.

Обр. Концертной симфонии Моцарта Es KV 297b для 8 дух. и кб.

Сценарий «Абстрактной оперы № 1» *Блахера* (1953).

Эссе и ст. о муз.; автобиогр. Die Zeit wartet nicht («Время не ждет») (Percha, 1973).

Лит.: E. Krause, Werner Egk: Oper und Ballette (Berlin, 1971); A. Böswald, ed. Werner Egk (Tutzing, 1997).

Эдинбургский фестиваль (Шотландия). Международный фестиваль музыки и театра, учрежден в 1947 под руководством *Бинга*, проводится ежегодно в августе—сентябре. В программах представлены симфоническая и камерная музыка, опера, балет в исполнении артистов мирового класса.

«Эдип» (Oedipe). Опера (лирическая трагедия) *Энеску* в 4 актах, соч. 23, либретто Эдмона Флега (Fleg) по Софоклу, на французском языке. Создавалась с 1921[?] по 1931. В опере представлены все этапы жизни Эдипа, сына фиванского царя Лая и царицы Иокасты, героя одного из самых многозначных греческих мифов. Акты 1 и 2 соответствуют «предыстории» софокловых трагедий (рождение Эдипа и пророчество о том, что ему суждено убить отца и жениться на матери, попытка Лая избавиться от младенца, затем, много лет спустя, — убийство неузнанного Лая на перекрестке трех дорог, встреча со Сфинкс и разгадка ее загадки, избрание Эдипа фиванским царем). Акт 3 по содержанию в основном совпадает с трагедией Софокла *«Царь Эдип»*, по которой написана одноименная опера *Стравинского* (после долгих лет царствования и супружеской жизни с Иокастой Эдип выясняет правду о себе, ослепляет себя застежкой, снятой с платья повесившейся Иокасты, и изгоняется из Фив), тогда как акт 4 — с трагедией «Эдип в Колоне» (престарелый Эдип и преданная ему дочь Антигона — во владениях афинского царя Тесея; здесь Эдип завершает свои дни под утешающее пение богинь справедливости Эвменид). В соответствии с традициями жанра французской лирической трагедии (tragédie lyrique — так с XVII в. именовалась опера на серьезный мифологический или легендарный сюжет) действие разворачивается неторопливо, в вокальных партиях преобладает речитативно-ариозный склад, значительна роль хора, текст либретто стилизован в духе стихотворных классицистских драм. Ближайший стилистический прототип «Э.» — «Пенелопа» Габриэля Форе (1913); изменчивость темпоритма, экономность и изощренность в использовании ресурсов большого оркестра, наличие сквозных лейтмотивов сближают «Э.» с *«Пелеасом и Мелизандой»* Дебюсси. В мелодическом и гармоническом языке оперы отчетливо выражен модальный колорит, широко использованы архаические лады; особенно характерны пасторальные наигрыши деревянных духовых (лейтмотив пастуха — свидетеля важнейших событий жизни героя), устойчиво ассоциирующиеся во французской музыке с античностью. Премьера — 13 марта 1936, *Парижская опера*, дирижер Филипп Гобер (Gaubert, 1879—1941), с участием баритона Андре Перне (Pernet, 1894—1966) в заглавной роли. Продолжительность звучания музыки — ок. 2 часов 40 минут.

Эймерт — см. *Аймерт*.

Эйнем — см. *Айнем*.

Эйнштейн (точнее Айнштайн, Einstein), Альфред (30.12.1880, Мюнхен, — 13.2.1952, Эль-Серрито, Калифорния). Немецкий и американский музыковед, двоюродный или троюродный брат[?] физика Альберта Эйнштейна. В 1903 окончил Мюнхенский университет и вскоре приобрел известность как музыкальный критик и ученый; до 1927 писал для газеты Münchner Post, затем — для Berliner Tageblatt. В 1918—33 редактировал ведущий музыковедческий журнал Zeitschrift für Musikwissenschaft. В 1933 эмигрировал в Англию, затем в Италию, а с 1939 жил в США, где преподавал в Смит-колледже (Нортгемптон, шт. Массачусетс), Колумбийском и Принстонском университетах, Мичиганском университете (Анн-Арбор) и Харттовской школе музыки (Хартфорд, шт. Коннектикут). Один из крупнейших в XX в. историков музыки, написал первый фундаментальный труд об итальянском мадригале, монографии о Шютце, Глюке, Моцарте, Шуберте и музыке романтизма, множество работ, посвященных более частным вопросам, и несколько книг сравнительно популярного характера. Э. редактировал очередные издания «Музыкального лексикона» (Musiklexikon) Римана (1919, 1922, 1929) и каталога Кёхеля (1937, 1947), издания произведений итальянских композиторов Ренессанса и барокко, Глюка, Гайдна, Моцарта и др., публикации автобиографий и писем немецких композиторов. Литературные достоинства, фундаментальность и информативная ценность трудов Э. неоспоримы, однако в них нередко усматривается тенденция к чрезмерно субъективным оценкам и к недостаточно обоснованным выводам.

Осн. труды (указ. год 1-го изд.): Geschichte der Musik («История музыки») (Leipzig, 1917); Heinrich Schütz (Kassel, 1928); Gluck (London, 1936); A Short History of Music («Краткая исто-

рия музыки») (London, 1936); Greatness in Music («Величие в музыке») (New York, 1941); Mozart: his Character, his Work (New York, 1945, рус. пер.: Моцарт. Личность. Творчество [М., 1977, 2/2007]); Music in the Romantic Era («Музыка в эпоху романтизма») (New York, 1947); The Italian Madrigal («Итальянский мадригал») (Princeton, 1949); Schubert: a Musical Portrait («Шуберт: музыкальный портрет») (New York, 1951); Essays on Music («Эссе о музыке»), сб. (New York, 1956); Von Schütz bis Hindemith («От Шютца до Хиндемита»), сб. ст. (Zürich, 1957); Nationale und universale Musik: neue Essays («Национальное и всеобщее в музыке: новые эссе») (Zürich, 1958); C. Dower, ed. Alfred Einstein on Music («Альфред Э. о музыке»), сб. муз.-критич. ст. (New York, 1991).

«Эйнштейн на пляже» («Эйнштейн на взморье», Einstein on the Beach). Опера *Гласса* в 4 актах, первая часть его оперной трилогии о людях, «изменивших мир, в котором они жили, силой своих идей». Соавтор оперы — режиссер, драматург и сценограф Роберт Уилсон (Wilson, r. 1941), известный своими масштабными постановками, в которых основную роль играет насыщенное символами сценическое оформление, тогда как тексты строятся по принципу «потока сознания» и могут не иметь отношения к сценическому действию. Именно таковы тексты «Э. н. п.», авторами которых являются умственно отсталый юноша Кристофер Наулз (Knowles) и актеры, участники премьерного спектакля Сэмюэл М. Джонсон (Johnson) и Люсинда Чайлдс (Childs). Зрелище разворачивается вокруг трех визуальных образов: поезда, судебного процесса и поля с космическим кораблем (метафора поезда часто встречается в работах Эйнштейна, судебный процесс служит символом ответственности ученого за свое открытие, а образ космического корабля указывает на неведомые возможности, открывающиеся перед человечеством). Заглавие оперы отсылает к роману Невила Шюта (Shute) о катастрофических последствиях атомной войны On the Beach (1957) и к одноименному фильму режиссера Стэнли Креймера (Kramer; этот фильм 1959 года более известен в России под названием «На последнем берегу»). Музыка написана в обычной для Гласса технике *минимализма*, важную лейтмотивную роль играет последование VI-V-I в C-dur. Помимо актеров (две женщины, мужчина и ребенок) в исполнении оперы участвуют смешанный камерный хор, сопрано с электронным усилением, флейта I (также флейта-пикколо и бас-кларнет), флейта II (также сопрано-саксофон), тенор-саксофон (также альт-саксофон) и два синтезатора. Актер, загримированный под Эйнштейна, не поет и не говорит, но играет на скрипке. Вокальные партии бессловесны (хористы сольфеджируют или произносят цифры). Продолжительность спектакля — ок. 5 часов; публике разрешается уходить из зала и возвращаться в любое время. Премьера — 25 июля 1976, Авиньонский театральный фестиваль, постановка Уилсона, музыка в исполнении Ансамбля Ф. Гласса (Philip Glass Ensemble).

Эйслер — см. *Айслер*.

«Экваториальное» (Ecuatorial). Произведение *Вареза* для баса соло или унисонного хора басов, 4 труб, 4 тромбонов, фп., органа, 2 *волн Мартено* (в 1-й редакции — *тер-менвоксов*) и ударных (15 инструментов, 6 исполнителей) на слова из «Пополь Вух» (Popol Vuh), священной книги индейцев майя в испанском переводе миссионера XVI в. Ф. Хименеса (Jiménez). Состоит из двух [...] кальных разделов с инструментальными прелюдиями, интерлюдией и постлюдией attacca; продолжительность — ок. 10 минут. Согласно авторскому предисловию к партитуре, текст «Э.» — «молитва племени, затерявшегося в горах после того, как оно покинуло „Г[...] изобилия". Заглавие указывает [...] на широты, где [...] цветало искусство доколумбовой эпохи. Я стремился сообщить музыке суровую, стихийную напряженность, которая характеризует произведения этого столь чуждого нам первобытного искусства». Качество «суровости» присуще уже самому подбору исполнительских средств: среди ударных преобладают мембранофоны и низкие металлофоны (гонг, тамтамы), орган не использует [...] их самых мягких регистров (vox humana, vox celes[...] т. п.), фп. трактуется как ударный инструмент. Наиболее мягким, физически привлекательным тембром в ансамбле оказывается крайне высокий регистр волн Мартено: символ надежды на то, что обращенная к «творцам и зиждителям» молитва будет услышана и благосклонно принята. Этим небесным тембром (заменителем vox celesta) завершается партитура. Вокальная партия [...] образна по фактуре; значительную роль играет «[...]вое» квази-псалмодическое parlando, но встречаются сравнительно развитые мелодические обороты, в т. ч. с *микрохроматическими интервалами*, а кульминационная последняя фраза второго вокального раздела [...] фектно распета в диапазоне свыше двух октав (E—[...]). По воспоминаниям вдовы Вареза, сольная партия в [...] создавалась с мыслью о *Шаляпине*, с которым композитор общался в 1932. Партитура была завершена в [...] 1-е исполнение — 15 апреля 1934, Нью-Йорк, со[...] Чарлз Баромео (Baromeo), дирижер Н. *Слонимский*.

«Экзотические птицы» (Oiseaux exotiques). Произведение *Мессиана* для солирующего фп., духовых (2.[...] т. ч. бас-кларнет].1. — 2.1.0.0), ксилофона, колоколов и батареи ударных (5 исполнителей). Сочинено в 1955—56, продолжительность — 13—15 минут. Если материал более раннего и более объемистого *«Пробуждения птиц»* составляют голоса европейских пернатых, в «Э. п.» адаптировано пение нескольких десятков [...] из всевозможных тропических стран; возможно, [...] обусловлен общий более яркий и пестрый колорит [...] следнего опуса. Между обоими «птичьими» концер[...] есть и другое различие: если тематизм первого из [...] раничивается стилизацией птичьих голосов, то во [...] ром собственно «орнитологическому» материалу со[...] ствует контрапункт ударных, воспроизводящих [...] ционные индийские и древнегреческие ритмические фигуры; соответственно музыка «Э. п.» не столь от[...] то иллюстративна, структурирована более плотно [...] связно. Первое исполнение — 10 марта 1956, Пари[...] листка *Лорио*, ансамбль *Домен мюзикаль*, дирижер [...] дольф Альберт (Albert/Alberth).

Экс-ан-Прованский фестиваль (город Экс-ан-Про[...] [Aix-en-Provence], юго-восток Франции). Один из[...]

мых престижных (наряду с *Байройтом, Глайндбёрном* и *Зальцбургским фестивалем*) оперных фестивалей Европы, учрежден в 1948, проходит ежегодно в июле. Основным местом проведения спектаклей был внутренний двор архиепископского дворца; с 2007 функционирует новый фестивальный театр (Grand Théâtre de Provence). Центральное место в репертуаре традиционно занимает Моцарт. В рамках фестиваля проводятся также симфонические и камерные концерты.

Экспрессионизм (от лат. expressio — «выражение», «выразительность»). Направление в европейском, прежде всего австро-немецком искусстве начала XX в. Основная тенденция Э. — показ болезненных состояний души и «теневых», иррациональных сторон жизни. Подъем Э. — отражение тех процессов в центральноевропейском общественном сознании, которые привели к возникновению фрейдовского психоанализа, обнажившего власть темной, неподконтрольной разуму сферы бессознательного над психической жизнью современного цивилизованного человека. Искусству Э. свойственны крайняя напряженность, эмоциональная взвинченность, воплощенные в дисгармоничных, часто гротескных, причудливо искаженных формах. Термин «Э.» появился в 1909 как антоним *импрессионизма:* изысканной игре оттенков, характерной для импрессионизма, экспрессионисты противопоставили открытую, кричащую, иногда шокирующую выразительность.

Первоначально экспрессионистами называли художников круга Василия Кандинского, Франца Марка, Эмиля Нольде. К ним примыкал и *Шёнберг,* который был не только композитором, но и живописцем. В настоящее время к музыкальному Э. причисляются главным образом произведения Шёнберга конца 1900-х — 1910-х, когда он уже отошел от тональности, но еще не пришел к *додекафонии* (5 пьес для оркестра соч. 16, *«Ожидание», «Счастливая рука», «Лунный Пьеро»*), датируемые тем же периодом и более поздние опусы *Берга* (4 пьесы для кларнета и фп. соч. 5, 3 пьесы для оркестра соч. 6, *«Воцек», «Лулу»* и др.), в меньшей степени *Веберна* (прежде всего 6 пьес для оркестра соч. 6). Черты Э. присущи позднему творчеству *Малера,* операм *Штрауса «Саломея»* и *«Электра»*, некоторым ранним произведениям *Хиндемита.* Впрочем, термин «Э.» (равно как и «импрессионизм») применим к музыке в лучшем случае условно. Его следует воспринимать как удобное, но далеко не строгое обозначение такой музыки, которая, будучи создана в русле австро-немецкой традиции, выполнена достаточно смелым и сложным языком, но, как правило, не в *серийной* (или какой-либо иной отчетливо систематизированной) *технике* и тяготеет к интенсивному психологизму, динамическим, регистровым и темповым крайностям, разорванной ритмике и изломанным мелодическим линиям; в качестве особого приема, рассчитанного на создание психологического дискомфорта, иногда используется гротескное, в духе *китча,* «остранение» традиционных жанров серьезной и бытовой музыки. При подобном расширительном понимании элементы Э. нетрудно обнаружить в творчестве таких композиторов, как *Гартман,* Б. А. *Циммерман, Хенце, Шнитке, Райман* и *Рим.*

Лит.: М. Друскин. Австрийский экспрессионизм // он же. О западноевропейской музыке XX в. (М., 1973); S. Behr, D. Fanning, D. Jarman, eds. Expressionism Reassessed (Manchester, 1993); D. L. and J. C. Crawford. Expressionism in Twentieth-Century Music (Bloomington, 1993); A. Poirier. L'expressionnisme et la musique (Paris, 1995).

Элгар (Elgar), сэр Эдуард (Уильям) (2.6.1857, Бродхит, близ Вустера, — 23.2.1934, Вустер). Английский композитор. Брал уроки игры на скрипке в Вустере и Лондоне, но официального музыкального образования не получил. Главным наставником Э. был отец, настройщик фп., владелец музыкального магазина и церковный органист. С 16 лет Э. выступал в Вустершире как скрипач, органист, фаготист и дирижер, преподавал, много сочинял. Ранняя музыка Э. несамостоятельна; сам Э. считал достойными исполнения преимущественно те опусы, которые он создал после 40 лет. В 1889 переехал в Лондон, надеясь утвердиться там в качестве композитора и педагога, но 2 года спустя вернулся в Малверн — город в Вустершире близ места его рождения. Поскольку в английской провинции XIX в. большой популярностью пользовались хоровые фестивали, Э. сосредоточился на сочинении крупных вокально-симфонических произведений. Его «Черный рыцарь», «Свет жизни», «Сцены из саги о короле Олафе» и «Каратакус», будучи типичными образцами консервативной английской хоровой традиции XIX в., стилистически родственны ораториальному творчеству популярного в Англии Мендельсона и отмечены определенным влиянием Брамса и Вагнера. Индивидуальность Э. проявилась в обаятельном цикле оркестровых вариаций «Загадка», где каждая из 13 вариаций воссоздает портрет того или иного из близких композитору людей, а развернутый финал представляет собой его музыкальный автопортрет. Первое исполнение «Загадки» (19.6.1899, Лондон, дирижер Ганс Рихтер [Richter, 1843—1916]) ознаменовало собой долгожданное начало английского музыкального возрождения после 200 лет застоя. Год спустя появилась оратория «Сновидение Геронтия» на слова выдающегося английского католического поэта XIX в. кардинала Джона Г. Ньюмена (сам Э. также был католиком). Поэма Ньюмена о последнем странствии души благочестивого старца вдохновила Э. на создание объемистой партитуры для внушительного исполнительского состава; вагнеровское влияние запечатлелось как в относительно богатом альтерациями гармоническом языке оратории, так и в ее форме (лейтмотивы, тенденция к преодолению номерной структуры, преобладание ариозно-декламационного склада в сольных вокальных партиях).

«Загадка» и «Сновидение Геронтия» принесли Э. международную известность. *Штраус* назвал его «первым прогрессивным английским композитором»; творчеством Э. заинтересовались другие видные музыканты континентальной Европы, в т. ч. *Вайнгартнер* и *Бузони.* Свой самый шумный успех на родине Э. снискал в 1901 первым из пяти военных маршей «Блеск и торжество». Мелодия среднего раздела этой пьесы, вскоре положенная на стихи А. К. Бенсона Land of Hope and Glory («Земля надежды и славы»), стала музыкальным символом гордой и могущественной Англии начала века.

В последующие годы, живя в Вустершире, Э. продолжал писать хоровую и оркестровую музыку. Задуманный им триптих духовных ораторий остался незавершенным: Э. создал только его первые части — «Апостолы» и «Царствие». За несколькими сравнительно скромными оркестровыми опусами, среди которых выделяется насыщенный полифонией диптих «Интродукция и Allegro» для струнных, последовали две масштабные партитуры, тепло принятые британской публикой и сразу вошедшие в репертуар ведущих музыкантов многих стран, — 1-я симфония и посвященный *Крейслеру* Концерт для скрипки с оркестром; 2-я симфония (памяти Эдуарда VII) оказалась менее удачной. В 1912 Э., наконец, поселился в Лондоне. В годы 1-й мировой войны и после нее он сочинял мало, сохраняя полное безразличие к новейшим тенденциям европейской музыки; вершина его позднего творчества — Концерт для виолончели с оркестром. После смерти жены (1920) Э. почти ничего не написал. Последнее десятилетие жизни он провел главным образом в Вустере. Среди произведений, которые Э. оставил незавершенными или в набросках, — опера по комедии Бена Джонсона «Дьявол — осёл» и 3-я симфония (завершена английским композитором Энтони Пейном [Payne, p. 1936], впервые исполнена в 1998). В эти годы Э. много записывался на пластинки как дирижер — исполнитель собственных сочинений. Особенно широкую известность получила сделанная в 1932 запись Скрипичного концерта с 16-летним *Менухиным* в качестве солиста.

Не лишенное величественности искусство Э. считается характерным порождением Британской империи эпохи ее расцвета. Одна из самых изысканных поздних партитур Э., симфонический этюд «Фальстаф», обнаруживает известное родство с симфоническими поэмами Штрауса, однако бóльшая часть его музыки ближе по духу Шуману, Брамсу («Загадка» явно ассоциируется с «Симфоническими этюдами» первого и «Вариациями на тему Гайдна» второго из этих композиторов) и Франку, с которым Э. объединяют не только безусловное благородство тона и возвышенность замыслов, но и известная шаблонность приемов тематического развития и скованность мелодического и гармонического воображения. Впрочем, от этих недостатков свободна «Загадка» — несомненно лучшее произведение Э. и вершина английской симфонической классики.

Опера: «Испанская леди» (The Spanish Lady) соч. 89 по комедии Б. Джонсона «Дьявол — осёл» (The Devil is an Ass), либр. Э. и Б. Джексона, неоконч. (1929—33).

Муз. к театр. постановкам, в т. ч. к «имперской маске» Г. Гамильтона «Индийская корона» (The Crown of India) соч. 66 (1912).

Для хора (в т. ч. с солистами) и орк.: «Черный рыцарь» (The Black Knight), симфония соч. 25, сл. Л. Уланда в пер. Г. У. Лонгфелло (1893); «Свет жизни» (The Light of Life), оратория соч. 29, сл. Э. Кейпел-Кюра (1896); «Сцены из саги о короле Олафе» (Scenes from the Saga of King Olaf), кантата соч. 30, сл. Лонгфелло и Г. Э. Экуорта (1896); «Карактакус» (Caractacus), кантата соч. 35, сл. Экуорта (1898); «Сновидение Геронтия» (The Dream of Gerontius), оратория соч. 38, сл. Дж. Г. Ньюмена (1900); «Коронационная ода» соч. 44, сл. А. К. Бенсона (1902); «Апостолы» (The Apostles), оратория соч. 49, сл. Э. (1902); «Царствие» (The Kingdom), оратория соч. 51, сл. Э. (1906); «Музыканты» (The Music Makers), ода соч. 69, сл. А. О'Шонесси (1912); «Дух Англии» (The Spirit of England) соч. 80, сл. Л. Бенсона (1915—17); оды, песни и баллады, церк. гимны.

Для орк. (в т. ч. с солистами): «Фруассар» (Froissart), — увертюра соч. 19 (1890); Серенада для стр. соч. 20 e (1892); «Загадка» («Энигма»), вариации на оригинальную тему (Variations on an Original Theme 'Enigma') соч. 36 (1899); «Морские картины» (Sea Pictures) для м.-сопр. с орк. соч. 37, сл. разных поэтов (1899); «Кокейн» (Cockaigne), увертюра соч. 40 (1901); «Блестящее торжество» (Pomp and Circumstance), 5 маршей соч. 39 (1901—30); «На Юге» (In the South), конц. увертюра соч. 50 (1904); «Интродукция и Allegro» (Introduction and Allegro) для струн. квартета и стр. орк. соч. 47 (1905); «Волшебная палочка юности» (Wand of Youth), 2 сюиты соч. 1 (1907—08); 1-я симфония соч. 55 As (1904—08); Концерт для скр. с орк. соч. 61 h (1909—10); Романс для фаг. с орк. соч. 62 (1910); 2-я симфония соч. 63 Es (1911); «Фальстаф» (Falstaff), симф. этюд соч. 68 (1913); «Полония» (Polonia), симф. прелюд соч. 76 (1915); Концерт для влч. с орк. соч. 85 e (1919); «Севернская сюита» (Severn Suite) для дух. орк. соч. 87 (1930); 3-я симфония соч. 88, неок. (1932—33); сюиты из музыки к театр. постановкам; муз. пьесы.

Кам. и сольная инстр. муз.: Salut d'amour («Привет любви») для фп., для скр. и фп. и др. соч. 12 (1888); Соната для скр. и фп. соч. 28 G (1895); Chanson de nuit, Chanson de matin («Ночная песня», «Утренняя песня») для скр. и фп. соч. 15 (ок. 1899); «Концертное allegro» (Concert Allegro) для фп. соч. 46 (1901); Соната для скр. и фп. соч. 82 e (1918); Стр. квартет соч. 83 e (1918); Квинтет для фп. и стр. соч. 84 a (1919); пьесы для скр. и фп., для фп. и др.

Хоры a cappella, в т. ч. церк.

Песни для гол. с фп.

Лит.: J. N. Moore. Edward Elgar: a Creative Life (Oxford, 1984); R. Anderson. Elgar (London, 1993); M. Kennedy. The Life of Elgar (Cambridge, 2004); J. P. E. Harper-Scott. Edward Elgar, Modernist (Cambridge, 2006); D. McVeagh. Elgar the Music Maker (Woodbridge, 2008).

«Электра» (Elektra). Одноактная опера *Штрауса* соч. 58 на текст адаптированной *Гофмансталем* трагедии Софокла о дочери микенского царя Агамемнона, одержимой жаждой мести за отца, который сразу по возвращении домой с Троянской войны был убит собственной женой Клитемнестрой и ее любовником Эгисфом. Сестра Электры Хрисотемида также мечтает о мести, но по кротости характера не решается стать участницей Электры; последняя проклинает ее. Появляется их брат Орест, которого они считали погибшим. Электра вдохновляет его на убийство матери и отчима, управляет его действиями. В версии Гофмансталя (в отличие от вычеркивающей, в соответствии с духом времени, эти патологические подтексты драмы) героиня, добившись своего, от радости «затанцовывает» себя до смерти. Штраус решил написать «Э.» под впечатлением от поставленного в 1905 спектакля по трагедии Софокла — Гофмансталя в постановке крупнейшего режиссера М. Райнхардта (Reinhardt). По просьбе композитора Гофмансталь заметно сократил текст. Завершенная в 1908 инструментованная для оркестра из 111 музыкантов опера выдержана в столь же возбужденной и диссонантной манере, что и более ранняя *«Саломея»*, и при этом столь богата услаждающими слух «красивостями»...

мый развернутый эпизод «Э.», выполненный в духе традиционной оперной кантилены, — «ария» Электры, распознавшей Ореста в незнакомом пришельце; это единственный фрагмент оперы, изредка исполняемый как самостоятельный концертный номер — «Сцена узнавания». Основную часть оперы до «Сцены узнавания» занимают психологически напряженные диалоги Электры с Хрисотемидой и с Клитемнестрой. Премьера «Э.» состоялась 25 января 1909 на сцене Придворной оперы в Дрездене, дирижировал Эрнст фон Шух (Schuch, 1846—1914). В ролях Электры (драматическое сопрано — вероятно, самая сложная вокальная партия, когда-либо созданная Штраусом), Хрисотемиды (более легкое сопрано), Клитемнестры (контральто) и Ореста (бас-баритон) выступили, соответственно, Анни Круль (Krull, 1876—1947), Маргарете Зимс (Siems, 1879—1952), Эрнестине Шуман-Хайнк (Schumann-Heink, 1861—1936) и Карл Перрон (Perron, 1858—1928). Продолжительность оперы без купюр — ок. 1 часа 45 минут.

Электромузыкальные инструменты (электрофоны). Инструменты, в которых звук генерируется, преобразуется и усиливается с помощью электронной аппаратуры. Различаются электроакустические инструменты (некоторые электрические гитары, фп., смычковые и др.), электромеханические инструменты (некоторые электрические органы и др.) и электронные инструменты (от *терменвокса* до *синтезаторов*). В электроакустических инструментах колебания струн, тростей (язычков) и других традиционных источников звука преобразуются и усиливаются встроенными микрофонами или адаптерами. В электромеханических инструментах используются электростатические, электромагнитные или фотоэлектрические генераторы звука; ключевым компонентом генератора выступает вращающийся механизм, сам по себе беззвучный, но вызывающий в электрической цепи колебания, которые могут трансформироваться в звук. Наконец, в электронных инструментах процессы генерации, преобразования и усиления звука осуществляются только электронными устройствами, аналоговым или цифровым способом. К Э. и. не относятся обычные (акустические) инструменты, звучание которых усиливается («амплифицируется») аппаратурой, подсоединенной извне.

Эксперименты по использованию электричества для воспроизведения музыки делались еще в середине XVIII в., однако первых скромных успехов удалось достичь только в 1890-х, когда было сконструировано т. н. электромагнитное звуковое (фоническое) колесо. Скорость его вращения определяла высоту звука, конфигурация поверхности — тембр; продуцируемые при вращении электрические сигналы преобразовывались в звуковые волны. Набор таких колес, управляемых одним двигателем, действовал в телгармониуме (telharmonium, он же динамофон [dynamophone]) — электромеханическом клавишном инструменте американского изобретателя Тадеуса Кэйхилла (Cahill). Первая модель телгармониума была продемонстрирована в 1899, вторая — в 1906. Этот агрегат, весивший ок. 200 тонн, использовали для ежедневных музыкальных трансляций по нью-йоркской телефонной сети, но третья модель (1911), еще более громоздкая, не имела успеха и к 1914 вышла из употребления.

Следующий этап эволюции Э. и. связан с изобретением электронной лампы (1904). Вскоре появился ряд опытных образцов инструментов, созданных на основе новой технологии, позволявшей обойтись без колеблющихся и вращающихся частей. Первым Э. и., получившим сравнительно широкое применение, стал терменвокс (1920), который воспроизводил только одноголосную музыку; высота и громкость звуков регулировались движениями рук исполнителя вблизи двух антенн. Этот инструмент пользовался значительным успехом и вызвал множество подражаний (одно из них — «звучащий крест» *Обухова*). В 1928 в Париже были впервые продемонстрированы *волны Мартено*. Первоначально регулировка параметров звука на них также осуществлялась с помощью движений рук в пространстве; позднее появились волны Мартено с клавиатурой. Для волн Мартено писали, в частности, *Варез*, *Кёклен*, *Мессиан*, *Мийо* и *Онеггер*. Внимание известных композиторов изредка привлекали и другие ранние электронные инструменты, сходные с терменвоксом и волнами Мартено по своему устройству и тембровым характеристикам («подвывающий» звук явно техногенного происхождения, ассоциирующийся с чем-то таинственным или «космическим»); так, Онеггер сочинил балет для трех динафонов (dynaphone) и фп. (1928), а *Хиндемит* и *Штраус* писали для *трautониума* (производился с 1930).

Среди Э. и., запущенных в производство до 2-й мировой войны, наибольший коммерческий успех поначалу снискал орган Хаммонда, основанный на принципе электромагнитного колеса (изобретатели — Лоренс Хаммонд [Hammond] и Джон М. Ханерт [Hanert], США). Его серийное производство началось в 1935 и продолжалось до середины 1970-х. Орган Хаммонда, имевший два мануала и педальную клавиатуру, нашел широкое применение как в церковной, так и в легкой и прикладной музыке; для него спорадически писали и серьезные композиторы авангардного направления, в т. ч. *Штокхаузен*. Характерная, технологически неустранимая особенность классического органа Хаммонда и других электромеханических органов — легкий щелчок при нажатии на клавишу. В 1939 был запущен в производство орган Аллена (Allen) — первый электронный орган в полном смысле слова (т. е. инструмент, не принадлежащий к разряду электромеханических).

В 1931 в США появилась электрическая гитара — самый популярный электроакустический инструмент. Электрогитары бывают двух типов: с полым корпусом (полуакустические) и с цельным корпусом. Будучи лишена резонатора, гитара с цельным корпусом при выключенном адаптере практически беззвучна. Редуцированный или отсутствующий резонатор — общая черта большинства электроакустических инструментов: различных моделей электрического фп., электрической бас-гитары (получила распространение после 1951), электрических язычковых органов и электрических смычковых.

После 2-й мировой войны производство Э. и. приняло массовые масштабы. На послевоенном рынке Э. и. доминируют электронные органы и синтезаторы; тех-

нический прогресс в производстве как тех, так и других был обеспечен благодаря внедрению полупроводников, интегральных схем, микропроцессоров. Электромеханические органы (такие, как классический орган Хаммонда) постепенно вытеснялись электронными. Стремясь к максимально точной имитации звучания настоящего органа, производители прибегали ко все более и более сложным и тонким технологиям, вплоть до цифрового синтеза (начиная с очередной модели органа Аллена, 1971). Сфера применения таких органов весьма широка — от церквей и концертных залов до развлекательной музыки и домашнего музицирования. Электронные органы фигурируют в партитурах таких разных композиторов, как *Андриссен, Берио, Гризе, Кагель, Райх, Церха* и Штокхаузен. Производятся и другие электронные клавишные — фп., аккордеоны, клавесины.

Первые аналоговые синтезаторы, сконструированные в 1964, ознаменовали собой возврат к новаторскому духу 1920-х. Подобно терменвоксу, волнам Мартено и другим ранним электронным инструментам, они служили не столько имитации уже известных акустических инструментов, сколько радикальному обновлению тембрового инвентаря. Появление микропроцессоров позволило с середины 1970-х наладить производство цифровых синтезаторов. Современные, все более и более качественные синтезаторы эффективно выполняют задачу, ради решения которой долгие десятилетия проектировались и создавались все новые и новые Э. и.: оптимизировать изготовление музыкальной продукции массового спроса. В музыке академических жанров они, судя по всему, еще долгое время будут использоваться редко и, подобно Э. и. прежних поколений, почти всегда в контексте «живых» (акустических) звучаний. Подробнее о синтезаторах см. в специальной статье.

Лит.: A. Douglas. The Electronic Musical Instrument Manual: a Guide to Theory and Design (London, 1949, неоднокр. переизд.); S. K. Lewer. Electronic Musical Instruments (London, 1948); C. Martin. La musique électronique: de l'instrument de musique le plus simple aux orgues électroniques (Paris, 1950); И. Симонов. Новое в электромузыкальных инструментах (М., 1966); E. Zacharias. Elektronische Musikinstrumente (Trossingen, 1968); А. Володин. Электронные музыкальные инструменты (М., 1970); A. Douglas. Electronic Music Production (London, 1973, 2/1982); G. Engel. Elektromechanische und vollelektronische Musikinstrumente (Berlin, 1975); J. Chadabe. Electric Sound: the Past and Promise of Electronic Music (Upper Saddle River, NJ, 1997); M. Prendergast. The Ambient Century: From Mahler to Trance: The Evolution of Sound in the Electronic Age (New York, 2001); T. Holmes. Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition (London, 2002).

Электронная музыка. Музыка, в создании и воспроизведении которой ключевую роль играют *электромузыкальные инструменты* (электрофоны) и другая электронная (в настоящее время — компьютерная) техника. Э. м. была фактически предсказана *Бузони*, который в своем «Эскизе новой эстетики музыкального искусства» (1907), основываясь на знакомстве с одним из первых электрофонов — телгармониумом, — предложил развивать эксперименты в данном направлении, чтобы сделать новые звучания «доступными искусству». Телгармониум, *терменвокс* и другие ранние электрофоны использовались главным образом для воспроизведения популярной музыки, но уже *волны Мартено* (1928) породили достаточно богатую оригинальную литературу (среди авторов — *Варез, Онеггер, Мийо, Мессиан*). С 1928 производились опыты по варьированию скорости вращения граммофонных пластинок для получения оригинальных звуковых эффектов. Единственным существенным результатом этих опытов стал относительно поздний «Воображаемый пейзаж № 1» *Кейджа* (1939).

Технология Э. м. эволюционировала быстрее, чем эстетика, ибо композиторы, как правило, избегали работать в этой нетрадиционной области. Лишь после 2-й мировой войны, когда изобретенный в середине 1930-х магнитофон перестал быть дорогостоящей редкостью, Э. м. начала развиваться как самостоятельная ветвь композиторского творчества. Первые радикальные эксперименты (все еще на базе граммофонных пластинок) были осуществлены инженером П. *Шеффером* в студии Французского радио и ТВ (RTF). Шеффер работал с записями бытовых звуков; модифицируя их при воспроизведении, а затем монтируя фрагменты, он конструировал пьесы, целиком состоящие из шумов. Поскольку при создании композиций использовались естественные, «конкретные» источники звука, музыка этого типа получила название *конкретной музыки* (musique concrète). Первые композиции («этюды») Шеффера появились в 1948. В 1950-х он совместно с композитором *Анри* и другими сотрудниками разрабатывал теорию конкретной музыки, включая принципы ее «синтаксиса», т. е. конструирования формы из «конкретных» звуков («музыкальных объектов»). Тогда же в кёльнской студии Западногерманского радио (основана в 1951) физик Вернер Майер-Эпплер (Meyer-Eppler), инженер Роберт Байер (Beyer) и композитор *Аймерт* занимались опытами по электронному синтезу звука (именно ими был введен в обиход термин elektronische Musik). В своей работе они использовали не предварительно записанный звуковой материал, а экспериментальную аппаратуру — генераторы звуков, фильтры, модуляторы. За ранними электронными композициями Аймерта, *Гуйвоснера* и др. последовали два этюда *Штокхаузена* (1953—54), первые произведения Э. м., претендующие на самостоятельную художественную значимость. Эстетические и технологические проблемы Э. м. активно обсуждались в среде *авангарда*, в т. ч. в журнале Die Reihe и на семинарах в *Дармштадте*. Соперничество, возникшее между парижской и кёльнской школами, разрешилось благодаря произведению Штокхаузена «*Песнь отроков*» (1956), в котором объединились оба подхода — musique concrète и elektronische Musik. Э. м. и конкретная музыка ныне объединяются термином «электроакустическая музыка» (Шеффер предложил свой термин — «акусматическая музыка» [от греч. ἀκουσμα — «слушаемое»]: музыка для «чистого» слушания).

В 1950—60-х студии Э. м. возникли во многих городах Западной Европы, Северной Америки и Японии. В этот период Э. м. в Европе сочиняли Варез («*Электронная поэма*», 1958), *Мадерна, Ксенакис, Лигети, Берио, Аперги, Кагель* и др., но «чистая» Э. м., создаваемая в студи-

распространяемая только в виде записей, оставалась на периферии интересов этих и других представителей авангарда (не считая узких специалистов наподобие Анри). Электроника чаще применялась в контексте «живого» музыкального звука — для создания контраста по отношению к нему (классический пример — *«Пустыни»* Вареза с «шумовыми» интерлюдиями, 1954) или фона для него, либо как средство его преобразования и усиления (амплификации) по ходу исполнения (ср. *Живая электроника*). В последней функции электронику особенно эффективно и плодотворно использовал Штокхаузен («Микстура», две «Микрофонии», «Процессия», «Короткие волны», «Мантра» и другие работы 1960-х). Работы по совершенствованию технической базы Э. м. активно велись в университетах США, но с художественной точки зрения продукция американских университетских специалистов по Э. м. (среди самых значительных — Отто Люнинг [Luening, 1900—1996], *Бэббитт*, *Усачевский*, Марио Давидовски [Davidovsky, p. 1934]), по распространенному мнению, не выдерживала конкуренции с европейской; согласно *Булезу*, увлеченность этого композиторского сообщества технологией свидетельствовала о низком уровне их творческого воображения.

С середины 1960-х, благодаря совершенствованию ранних аналоговых *синтезаторов*, музыканты получили возможность работать вне больших студий, пользуясь портативным оборудованием. Примерно в тот же период были разработаны и усовершенствованы компьютерные программы, позволяющие осуществлять цифровой синтез звука и сохранять информацию об акустических структурах весьма высокой степени сложности (пионером в этой области выступил американский инженер Макс Мэтьюз [Mathews, p. 1926]). Студии, оборудованные компьютерами для синтеза звука, были основаны в Принстонском и Стэнфордском университетах, парижском *Институте музыкальных и акустических исследований* (IRCAM) и др. *«Респонсорий»*, завершенный главой IRCAM Булезом в 1981, — одна из тех партитур, где особенно эффективно использованы возможности компьютера модифицировать инструментальные звучания посредством их анализа и синтеза. К середине 1980-х появились цифровые синтезаторы, более компактные и мощные, чем их аналоговые предшественники, и к тому же подключаемые к домашнему компьютеру (ср. *MIDI*). Благодаря этому в распоряжении любого композитора оказались такие возможности, которые прежде были доступны только в немногих студиях, оснащенных по последнему слову техники. Так или иначе, масштабные проекты в области Э. м. все еще реализуются по преимуществу в специально оборудованных крупных центрах, художественно интересные образцы «чистой» Э. м. все еще редки; в серьезных работах крупных мастеров — таких, как поздние Булез и Штокхаузен, *Райч*, *Харви*, *Андриссен*, *Этвёш*, *Адамс*, *Шьяррино*, *Саариахо*, *Линдберг*, *Бенджамин*, — Э. м., как правило, выступает в сочетании с «живыми» звучаниями.

С начала 1970-х электроника получила чрезвычайно широкое распространение в массовой и прикладной музыке. Производство современной стандартизированной музыкальной продукции практически немыслимо без помощи новейшей цифровой аппаратуры. В этой специфической области творчества также есть свои достаточно изощренные и склонные к эксперименту мастера — например, создатель стиля эмбиент (ambient, англ. «окружающий», «обтекающий») Брайен Ино (Eno, p. 1948), творец популярных аудиовизуальных шоу Жан-Мишель Жарр (Jarre, p. 1948) и модный автор музыки к фильмам, крупным международным церемониям и т. п. Вангелис (Vangelis, собств. Евангелос Одиссеас Папатанасиу [Παπαθανασίου, Papathanassiou], p. 1943).

Лит.: A. Gentilucci. Introduzione alla musica elettronica (Milano, 1972, 2/1975); A. Strange. Electronic Music: Systems, Techniques, and Controls (Dubuque, IA, 1972, 2/1983); H. Eimert, H. U. Humpert. Das Lexikon der elektronischen Musik (Regensburg, 1973); E. Schwartz. Electronic Music: a Listener's Guide (New York, 1973); A. Douglas. Electronic Music Production (London, 1973, 2/1982); M. Nyman. Experimental Music: Cage and Beyond (New York, 1974, 2/1999); J. Appleton, R. Perera, eds. The Development and Practice of Electronic Music (Englewood Cliffs, NJ, 1975); P. Griffiths. A Guide to Electronic Music (London, 1979); F. K. Prieberg. EM: Versuch einer Bilanz der elektronischen Musik (Freudenstadt, 1980); A. Mackay. Electronic Music (Oxford, 1981); M. Chion. La musique électroacoustique (Paris, 1982); B. Schrader. Introduction to Electro-Acoustic Music (Englewood Cliffs, NJ, 1982); C. Roads, J. Strawn, eds. Foundations of Computer Music (Cambridge, MA, 1985); P. Manning. Electronic and Computer Music (Oxford, 1985, 2/1993, 3/2004); S. Emmerson, ed. The Language of Electroacoustic Music (London, 1986); W. Kotoński. Muzyka elektroniczna (Kraków, 1989); K. Stockhausen. Four Criteria of Electronic Music // Stockhausen on Music (London, 1989); J. Chadabe. Electric Sound: the Past and Promise of Electronic Music (Upper Saddle River, NJ, 1997); P. Shapiro, ed. Modulations: a History of Electronic Music (New York, 2000); M. Prendergast. The Ambient Century: From Mahler to Trance: The Evolution of Sound in the Electronic Age (New York, 2001); T. Licata, ed. Electroacoustic Music: Analytical Perspectives (Westport, CT, 2002); T. Holmes. Electronic and Experimental Music: Pioneers in Technology and Composition (London, 2002).

«Электронная поэма» (Poème électronique). Произведение *Вареза* (480 секунд электронно преобразованных звучаний разнообразного происхождения), созданное с помощью трехдорожечного магнитофона для павильона голландской корпорации Филипс (Philips) на брюссельской Всемирной выставке 1958 года. Архитекторы павильона, лидер конструктивизма Ле Корбюзье (Le Corbusier, 1887—1965) и его ассистент *Ксенакис*, разработали проект на основе математической модели, согласно которой Ксенакис еще в 1954 сочинил свой первый оркестровый опус Metastaseis. Ле Корбюзье рассматривал павильон в качестве «сосуда», содержимым которого должна была стать электронная музыка. «Э. п.» регулярно звучала на протяжении всего срока выставки, со 2 мая по октябрь 1958. Она доносилась из 425 динамиков, распределенных по внутренней поверхности павильона, и сопровождалась проекцией изображений. По меркам своего времени «сосуд» вместе с содержимым представлял высший уровень достижений техники и дизайна. По окончании выставки павильон был снесен, и с тех пор «Э. п.» существует только в виде записи.

Эллингтон (Ellington), Дюк (т. е. «Герцог»; наст. имя Эдуард Кеннеди) (29.4.1899, Вашингтон, — 24.5.1974, Нью-Йорк). Американский джазовый музыкант — пианист, композитор, многолетний руководитель одного из самых знаменитых джаз-бэндов в истории. Обучался музыке с 7 лет, профессионально дебютировал в 17 лет и вскоре сформировал небольшой ансамбль. В 1923 обосновался в Нью-Йорке и до 1927 вместе со своим ансамблем, получившим название The Washingtonians, играл в клубе Кентукки на Бродвее. С 1927 по 1932 бэнд Э., расширившийся до 12 музыкантов, выступал в легендарном гарлемском клубе Коттон. Его «фирменным» стилем был т. н. стиль джунглей (jungle style) — с «рычащими», «воющими» («уа-уа») и т. п. звукоподражательными эффектами на духовых; музыканты под руководством Э. играли и в более мягкой, блюзовой манере, известной как «стиль настроения» (mood style). Мировую известность Э. и его бэнду принесла пьеса Mood Indigo (1930). В 1931 Э. начал экспериментировать в крупных формах (ранние образцы — Creole Rhapsody [1931], сюиты Reminiscin' in Tempo [1935] и Diminuendo and Crescendo in Blue [1937]). В 1930-х бэнд Э., уже в количестве 14 человек (6 медных, 4 тростевых и 4 ударника), с огромным успехом исполнял эти и другие композиции во время своих турне по Европе (1933 и 1939) и Америке. Благодаря им Э. снискал репутацию самого значительного джазового композитора: если творчество других джазовых музыкантов сводилось в основном к импровизации, аранжировке и сочинению мелодий, то Э. стремился придать своим композициям достаточно сложную, внутренне сбалансированную форму и наделял каждую пьесу особым, присущим только ей тембровым колоритом. Экспериментируя с необычными инструментальными комбинациями, обыгрывая контрасты между импровизациями солистов и ансамблевыми tutti, ориентируясь на индивидуальные качества своих оркестрантов и побуждая их к максимально полному самовыражению, Э. добивался неслыханных в джазе звуковых эффектов. Характерно, что сам Э., будучи незаурядным пианистом, солировал редко, предпочитая задавать общую идею пьесы и ненавязчиво сопровождать своих музыкантов, среди которых были такие виртуозы, как саксофонист Джонни Ходжс (Hodges, 1907—1970, работал с Э. в 1928—51 и с 1955) и трубач Ч. М. (Кути) Уильямс (Williams, 1911—1985, работал с Э. в 1929—40 и после 1962). Помимо крупных произведений Э. продолжал сочинять короткие пьесы, часто в соавторстве; среди его известнейших работ — In a Sentimental Mood (1935), Azure, Blue Reverie, Caravan (все 1937), Prelude to a Kiss (1938), Subtle Lament (1939), Concerto for Cootie, Cotton Tail, Dusk, Harlem Air Shaft, Ko-Ko (все 1940), Moon Mist (1942). До середины 1940-х ансамбль Э. продолжал расширяться и к 1946 включал 18 участников. В 1943—52 он давал ежегодные концерты в самом престижном нью-йоркском зале Карнеги-холл; для первого из них Э. создал многочастный опус почти симфонического масштаба Black, Brown and Beige — род музыкального повествования об истории афроамериканцев. После войны Э. гастролировал со своим бэндом по всему миру (в т. ч. в СССР, 1971). Свои впечатления от поездок отразил в ряде сюит — «Дальневосточной» (Far East-Suite, 1964), «Латиноамериканской» (Latin Amer… Suite, 1968) и др. Сочинял также мюзиклы, музыку к фильмам и театральным постановкам, обрабатывал классику (джазовая сюита по «Щелкунчику» Чайковского [Nutcracker Suite], 1960). В 1965—73 написал три «духовных концерта», предназначенных для джазовых исполнителей. Общее число разнообразных по масштабу и жанру композиций Э. приближается к двум тысячам.

После смерти Э. его бэнд возглавил его сын, трубач Мерсер Э. (1919—1996).

Лит.: L. Massagli, L. Pusateri and G. M. Volonté. Duke Ellington's Story on Records (Milan, 1966—83); D. Jewell. Duke: A Portrait of Duke Ellington (London, 1977, рус. пер.: Д. Джюэлл. Герцог: портрет Дюка Эллингтона [Новосибирск, 2…]; M. Ellington and S. Dance. Duke Ellington in Person (Boston, 1978); J. L. Collier. Duke Ellington (New York, 1987); M. Tucker, ed. The Duke Ellington Reader (New York, 1993); J. E. Hasse, W. Marsalis. Beyond Category: The Life and Genius of Duke Ellington (New York, 1995); С. Тепляков. Дюк Эллингтон. Путеводитель для слушателя (М., 2004).

Элуа́ (Eloy), Жан-Клод (р. 15.6.1938, Монт-Сент-Эньян, близ Руана). Французский композитор. Учился в Парижской консерватории, в т. ч. у *Мийо*, в *Дармштадте* у *Шерхена* и *Пуссёра* и в Базельской академии музыки у *Булеза* (1961—63). Его ранние произведения (Études для оркестра [1962], Equivalences для 18 инструментов [1963] и др.) выдержаны в стиле, характерном для западного *авангарда* 1950—60-х, и отмечены влиянием Булеза и *Вареза*. Будучи преподавателем Калифорнийского университета в Беркли (1966—68), Э. увлекся буддизмом и проникся идеей преодоления западной «эго-центричности»; с тех пор творчество Э. развивается под влиянием восточных культур и философских систем. Переход к новому стилю, открытому для всевозможных ориентальных влияний, был ознаменован партитурой Faisceaux-Diffractions (франц. «Пучки—преломления» для 28 инструменталистов (1970) и Kâmakalâ (санскр. «Треугольник энергий») для 3 оркестров, 3 хоров и 5 дирижеров (1971). В 1972—73 Э. по приглашению *Штокхаузена* работал в Студии электронной музыки Западногерманского радио (Кёльн), где создал композицию Shânti (санскр. «Мир»), сочетающую электронно синтезированные звучания с *конкретной музыкой*. На аналогичном сочетании построена и четырехчасовая композиция Gaku-no-michi (япон. «Пути музыки»), реализованная в электронной студии Токийского радио (1977—78). Электроника присутствует и в большинстве других опусов Э., сочетаясь обычно с «экзотическим» пением и инструментальной игрой. По признанию Э., ему ближи японская дворцовая музыка гагаку, индонезийский гамелан, пение буддийских монахов и турецких дервишей, индийские раги, корейская военная музыка и многое другое, включая европейскую музыку от Монтеверди до Булеза. Результатом стремления Э. «суммировать» этнически и жанрово разнородные элементы и переплавить их в качественно новую целостность стали ступают медленно разворачивающиеся звуковые полотна, в которых угадываются обобщенные контуры архаических ритуальных действ. Характерен подзаголовок одной из центральных работ Э., Yo-in (япон.

звуки»): «музыка воображаемого обряда» (1980). Предназначенная для огромной батареи восточных ударных инструментов (один исполнитель) и магнитофона с записью «конкретного» звукового материала, она делится на 4 акта общей продолжительностью около 4 часов и предполагает театрализованное исполнение со световой инсталляцией. Среди других, столь же масштабных и высокотехнологичных «воображаемых ритуалов» Э. — Anâhata (санскр. «Изначальная вибрация», с участием двух японских буддийских монахов, поющих и играющих на ударных, 1984—86), Libérations (франц. «Освобождения», в 2 частях: Butsumyôe [япон. «обряд покаяния»] и Sappho hikêtis [греч. «Сафо заклинающая»], с участием двух женских голосов и ударных, слова японского автора XVII в. Ихары Сайкаку и Сафо, 1989), Erkos (индоевропейское «Песнь», с участием женского голоса и батареи ударных, тексты из Упанишад, 1990—91). Творчество Э. иногда трактуется как смелый опыт преодоления границ между цивилизациями и синтеза разнородных традиций. С иной точки зрения оно выглядит однообразной, претенциозной и в сущности довольно малосодержательной — основанной на неглубоких знаниях и утопических представлениях — игрой с элементами, оторванными от своего естественного контекста.

Лит.: I. Stoïanova. Jean-Claude Éloy: à la recherche du feu méditant: portrait du compositeur // Music and Sciences (Bochum, 1997).

Эльман (Elman), Миша (собств. Михаил Саулович) (20.1.1891, Тальное, Украина, — 5.4.1967, Нью-Йорк). Американский скрипач родом из России. Учился в Одессе, затем в Санкт-Петербургской консерватории у легендарного Леопольда Ауэра (1845—1930). Осенью 1904 сенсационно дебютировал в Берлине и очень скоро приобрел европейскую известность. В 1908 дебютировал в Нью-Йорке Концертом Чайковского. В 1911 обосновался в США. Славился насыщенным, необычайно выразительным тоном и темпераментной, эмоционально приподнятой манерой игры. Обладал обширным сольным и ансамблевым репертуаром, в 1926 основал струнный квартет, в сезоне 1936/37 дал в зале Карнеги-холл цикл концертов «Развитие скрипичной литературы», первым сыграл 2-й концерт *Мартину*. Среди опубликованных и широко известных записей Э. преобладают миниатюры, в т. ч. его собственные транскрипции. Произведения крупной формы, в т. ч. концерты Моцарта, Бетховена и Чайковского (в записях середины 1950-х), он также играл отчасти как миниатюрист, концентрируясь на экспрессивной фразировке с обильными portamento и rubato в ущерб связной драматургии.

Эльфе́р (Helffer), Клод (18.6.1922, Париж, — 27.10.2004, там же). Французский пианист. Ученик *Казадезюса* и *Дейбовица*. Дебютировал в 1948. Разносторонний мастер с безотказной техникой и памятью, был известен главным образом как интерпретатор музыки XX в. от *Дебюсси, Равеля* и *Шёнберга* (записал всю их фортепианную музыку) до послевоенного *авангарда*; в его репертуаре и дискографии фигурируют произведения *Ксенакиса, Булеза, Букурешлиева, Барраке, Штокхаузена, Ами* и др. (Э. — первый исполнитель некоторых из них).

Эмар (Aimard), Пьер-Лоран (р. 9.9.1957, Лион). Французский пианист. Учился в Парижской консерватории у *Лорио*, совершенствовался в Лондоне и у *Куртага* в Будапеште. Его международная карьера началась в 1973 с победы на конкурсе пианистов им. *Мессиана*. В 1977—94 — солист *Ансамбля Интерконтемпорен* под руководством *Булеза*. Музыкант с универсальными интересами и блестящими пианистическими данными, мастерски исполняет как новую музыку, в т. ч. Мессиана, *Булеза* и *Лигети* (записал все их произведения для фп., первым сыграл большинство этюдов Лигети), так и классику — Бетховена (примечательная запись всех концертов с *Арнонкуром*), Листа, *Дебюсси, Бартока* и др. Преподает в Парижской консерватории и Кёльнской ВМШ. С 2008 — художественный руководитель фестиваля в *Олдбро*.

Эмерсон-квартет (Emerson String Quartet), Американский струнный квартет, сформирован в 1976 выпускниками Джульярдской школы (Нью-Йорк). Первая и 2-я скрипки — попеременно Юджин Дракер (Drucker, р. 1952) и Филип Зетцер (Setzer, р. 1951). Американский дебют Э.-к. состоялся в 1979 (Нью-Йорк), международный — в 1981 (Сполето). В искусстве Э.-к. элегантность, ансамблевая дисциплина, виртуозное мастерство каждого из участников сочетаются с подлинно симфоническим масштабом концепции. Дискография квартета включает ценные записи всех квартетов Бетховена, Мендельсона, *Бартока* и *Шостаковича*, произведений Баха («Искусство фуги»), Гайдна, Моцарта, Шуберта, Сметаны, Грига, *Веберна*, американских композиторов (*Айвза, Барбера, Рорема, Шуллера* и др.).

Энгельбрект (Энгельбрехт, Inghelbrecht), Дезире-Эмиль (17.9.1880, Париж, — 14.2.1965, там же). Французский дирижер и композитор. До своего дирижерского дебюта (1908) работал оркестровым скрипачом. Дирижировал театральными и симфоническими оркестрами Парижа, в 1934 основал Нац. оркестр Французского радио (ныне Нац. оркестр Франции), в 1945—50 был музыкальным руководителем *Парижской оперы*. Пропагандировал творчество *Русселя, Шмитта, Равеля*, дирижировал премьерой балета Мийо *«Человек и его желание»* и представлением коллективного опуса *Шестерки* «Новобрачные с Эйфелевой башни» (1921), но главные достижения Э. связаны с музыкой *Дебюсси*: Э. был хормейстером постановки *«Мученичества святого Себастьяна»* (1911), провел посмертную премьеру балета «Ящик с игрушками» (1919), после войны осуществил с Нац. оркестром классические записи основных партитур Дебюсси, в т. ч. *«Пелеаса и Мелизанды»* (1962). Перу Э. принадлежат произведения для музыкального театра (выделяется опера-балет по Лафонтену «Дуб и липа» [Le chêne et le tilleul], 1960), Реквием (1941), программные и жанровые оркестровые пьесы, романсы, пьесы для фп. (в т. ч. 5 сборников под общим названием «Детская» [La nursery], 1905—11) и других инструментов, а также несколько содержательных книг.

Кн.: Comment on ne doit pas interpréter Carmen, Faust et Pelléas («Как не следует исполнять „Кармен", „Фауста" и „Пелеаса"») (Paris, 1933); Diabolus in musica («Дьявол в музыке») (Paris, 1933); Mouvement contraire. Souvenirs d'un musicien («Об-

ратное движение. Воспоминания музыканта») (Paris, 1947); Le chef d'orchestre et son équipe («Дирижер и его команда») (Paris, 1949); Claude Debussy, в соавт. с Жермен Э. (Paris, 1953); Le chef d'orchestre parle au public («Дирижер говорит с публикой») (Paris, 1957).

Лит.: G. Inghelbrecht. D. E. Inghelbrecht et son temps (Neuchâtel, 1978).

Энди́ (Indy), (Поль Мари Теодор) Венсан д' (27.3.1851, Париж, — 2.12.1931, там же). Французский композитор, педагог, дирижер, музыкальный писатель. Учился в Парижской консерватории у Сезара Франка (1873—75), был самым крупным и влиятельным представителем т. н. школы Франка. В 1894 принял активное участие в организации учебного заведения Schola cantorum («Певческая школа»), задуманного как центр пропаганды творческих принципов Франка и поддержки традиций французской духовной музыки. Был также одним из самых видных французских приверженцев Вагнера. Преподавал в Schola cantorum композицию и дирижирование, с 1904 был ее директором. Школу Э. прошли многие значительные деятели французской музыки, в т. ч. *Маньяр, Сати, Руссель*, Гийом Лекё (Lekeu, 1870—1894), Дезода́ де Севера́к (Séverac, 1872—1921), *Кантелуб*, Поль Ле Флем (Le Flem, 1881—1984), *Варез, Онеггер, Орик*, а также рял видных композиторов из других стран — *Альбенис, Турина*, финский композитор Леви Мадетоя (Madetoja, 1887—1947), шведский композитор Йёста Нюстрём (Nystroem, 1890—1966), американский композитор, автор эстрадных песен и *мюзиклов* Коул Портер (Porter, 1891—1964) и др. Музыка Э., стилистически всецело принадлежащая XIX веку, звучит редко, хотя в его наследии есть немало масштабных опусов, выполненных на исключительно высоком уровне академического мастерства; считается, что Э. развил франковскую тенденцию к объединению характерного французского мелодического стиля с основательной тематической работой, укорененной скорее в немецкой традиции. Из произведений Э. относительной известностью ныне пользуются главным образом «Симфония на тему песни французского горца» (Symphonie sur un chant montagnard français, 1886), содержащая по-листовски виртуозную сольную партию фп., и симфонический триптих «Летний день в горах» (Jour d'été à la montagne, 1905). Среди других крупных работ Э. — триптих симфонических увертюр «Валленштейн» (Wallenstein) по Шиллеру (1873—81), отмеченный особенно сильным влиянием Вагнера, оперы на собственные либретто «Песнь о колоколе» (Le chant de la cloche, по Шиллеру, 1883, пост. 1912, Брюссель), «Ферваль» (Fervaal, 1897, там же), «Чужестранец» (L'étranger, 1903, там же), «Легенда о св. Христофоре» (La légende de Saint-Christophe, 1915, пост. 1920, Париж), симфонические вариации «Иштар» (Istar, 1896, пост. как балет, 1912), симфонии № 2 (1903) и № 3 («О галльской войне» [De bello gallico], 1916—18). В более утонченной, созерцательной, местами почти импрессионистской манере выполнены поздние программные оркестровые фрески Э. «Поэма побережий» (Poème des rivages, 1919—21) и «Средиземноморский диптих» (Diptyque méditerranéen, 1926). Перу Э. принадлежат также мотеты, светские хоры, романсы, камерно-инструментальные ансамбли различных состав[ов], крупные и мелкие произведения для фп. и для орг[ана]. На протяжении нескольких десятилетий Э. выступ[ал] печати с музыкально-критическими статьями. В 189[0] он приветствовал молодых *Дебюсси* и *Дюка* и вкл[ючил] «Послеполуденный отдых фавна» и «Ученика чар[одея]» в свой дирижерский репертуар, но со временем его взг[ля]ды становились все более и более консервативны[ми]. его отношение к новым течениям в музыке — все б[олее] и более нетерпимым (по своим политическим убе[ж]дениям Э. также был реакционером и вдобавок юд[ео]бом; во время т. н. дела Дрейфуса он выступил [как] «антидрейфусаром»). Тем не менее «Курс музыка[льной] композиции» Э., опубликованный под редакцией [его] учеников и ассистентов Огюста Серьé (Sérieyx, [1]1949) и Ги де Лионкура (Lioncourt, 1885—1961), с[тал] одним из самых влиятельных руководств подоб[ного] рода во франкоязычном мире; его высоко ценил т[акой] выдающийся педагог, как *Мессиан*. Э. написал [ряд] о своих кумирах — Франке, Бетховене и Вагнере [и] одним из первых в XX в. предпринял усилия по во[зро]ждению музыки Монтеверди: осуществил «мод[ер]низированные» концертные редакции всех трех [сох]хранившихся опер (ок. 1904) и исполнял их вмест[е] своими студентами. Под редакцией Э. были изд[аны] также оперы Глюка и Рамо, произведения Жанс[ена], Вивальди, Баха и других композиторов Ренесс[анса] барокко.

Осн. лит. работы: De Bach à Beethoven («От Баха до Бет[ховена]») (Paris, 1899); Cours de composition musicale («Курс м[узы]кальной композиции») (Paris, 1903—50); César Franck ([Paris], 1906); Beethoven (Paris, 1911); Richard Wagner et son influe[nce] l'art musical français («Р. Вагнер и его влияние на франц[узское] музыкальное искусство») (Paris, 1930); многочисл. ст. в [газетах] Парижа и Брюсселя (1892—1931).

Лит.: A. Thomson. Vincent d'Indy and his World ([Oxford], 1996).

Энеску (Enescu, во франц. написании Enesco), Джо[рдже] (19.8.1881, Ливени-Вырнав, ныне Джордже-Энеск[у] — 3/4.5.1955, Париж). Румынский композитор, скр[ипач], дирижер, пианист. Рано проявил выдающиеся м[узы]кальные способности, в возрасте 7 лет поступил в [Вен]скую консерваторию, где проучился до 1894. С [1895] 1899 учился в Парижской консерватории, в т. ч. у Ж[юля] Массне и Габриэля Форе (композиция) и Мар[ка] Пьера Марсйка (Marsick, 1847—1924) (скрипка). [Пер]вые авторские концерты Э. прошли в Париже и Р[ум]нии в конце 1890-х. Дальнейшая деятельность Э. [в ос]новном связана преимущественно с Парижем, но он не пор[вал] связи с Румынией, где регулярно выступал как дир[ижер], при покровительстве королевской семьи развер[нул] активную организационную деятельность (в 1917 [основал] симфонический оркестр, в 1921 — первую в Р[умы]нии национальную оперную труппу) и часто провод[ил] ние месяцы, занимаясь композицией. Раннюю [опер] ему принесли две «Румынские рапсодии» для орке[стра], впервые исполненные в Бухаресте в 1903. Они и [сей]час звучат чаще всей остальной музыки Э., своей нес[ом]ненной популярностью подкрепляя репутацию Э. как [сво]его рода румынского Глинки, занимавшегося гл[ав]

образом «аранжировкой» народных мелодий (сюда же — самая известная из его более поздних работ, 3-я скрипичная соната «в румынском народном духе»). Между тем Э. был разносторонним композитором со склонностью к большим циклическим концепциям; он не избежал влияния своего учителя Форе, Брамса (в скрипичных сонатах и других камерно-инструментальных ансамблях, где Э. предстает изобретательным «конструктором» крупных форм на основе плотной тематической работы), Вагнера, австро-немецкого позднего романтизма (густая фактура и напряженные гармонии 2-й симфонии свидетельствуют об увлечении Э. музыкой *Штрауса*) и *импрессионизма* (симфоническая поэма Vox Maris местами явно ассоциируется с *«Морем»* и «Сиренами» *Дебюсси*), а в отдельных опусах проявил себя как приверженец *неоклассицизма* (элегантная 2-я сюита для оркестра предвосхищает *«Классическую симфонию»* Прокофьева и *«Пульчинеллу»* Стравинского). Опера *«Эдип»*, эпически монументальная по своим масштабам и вместе с тем инструментованная почти с импрессионистской утонченностью, — не только высшее достижение Э., но и самый впечатляющий образец жанра французской лирической драмы после «Арианы и Синей Бороды» *Дюка* и «Пенелопы» Форе.

В период между мировыми войнами Э. концертировал во многих странах Европы и в США как скрипач и дирижер; среди его записей этого периода выделяется Концерт для 2 скрипок Баха с оркестром п/у *Монтё* (партию 2-й скрипки исполняет любимый ученик Э. *Менухин*). В 1927 он принял участие в первом исполнении Сонаты для скрипки и фп. *Равеля*. Годы 2-й мировой войны провел в Румынии, где выступал как дирижер и в составе основанного им струнного квартета, а также осуществил несколько записей собственных опусов для скрипки и фп. в ансамбле с другим своим любимым воспитанником, *Липатти*. После войны возобновил международную исполнительскую и педагогическую карьеру, которую вынужден был прервать в 1954 по болезни. Значительной известностью пользовалась его поздняя (1948) запись сольных сонат и партит Баха. Свой творческий путь Э. завершил «космополитической» по музыкальному языку, сложной по конструктивному решению Камерной симфонией для 12 инструментов.

Опера «Эдип» (Oedipe), лирич. трагедия в 4 актах соч. 23, либр. Э. Флега по Софоклу (1921—31, пост. 1936, Париж).

Орк. муз.: ранние опыты; «Румынская поэма» (Poème roumain) с хором без слов, соч. 1 (1897); Концертная симфония для влч. с орк. соч. 8 h (1901); «Румынские рапсодии» (Rhapsodies roumaines) соч. 11 A и D (1901); 1-я сюита соч. 9 C (1903); 1-я симфония соч. 13 Es (1905); 2-я симфония соч. 17 A (1914); 2-я сюита соч. 20 C (1915); 3-я симфония с хором и фп. соч. 21 (1918); 3-я сюита «Сельская» (Villageoise) соч. 27 D (1938); Концертная увертюра «на темы в румынском нар. духе» (sur des themes dans le caractère populaire roumain) соч. 32 A (1948); Vox Maris («Голос моря»), симф. поэма с сопр., тен. и хором соч. 31, ор. Р. Вилли (ок. 1929—54).

Кам.-инстр. муз.: ранние опыты; 1-я соната для скр. и фп. соч. 2 D (1897); 1-я соната для влч. и фп. соч. 26 № 1 f (1898); 2-я соната для скр. и фп. соч. 6 f (1899); Стр. октет соч. 7 C (1900); Децимет для 8 дер. дух. и 2 влт. соч. 14 D (1906); 1-й квартет для фп. и стр. соч. 16 D (1909); Фп. трио a (1916); 1-й стр. квартет соч. 22 № 1 Es (1920); 3-я соната для скр. и фп. «в румынском нар. духе» (dans le caractère populaire roumain) соч. 25 a (1926); 2-я соната для влч. и фп. соч. 26 № 2 C (1935); «Впечатления детства» (Impressions d'enfance), сюита для скр. и фп. соч. 28 D (1940); Квинтет для фп. и стр. соч. 29 a (1940); 2-й квартет для фп. и стр. соч. 30 d (1944); 2-й стр. квартет соч. 22 № 2 G (1951); Камерная симфония для 12 инстр. соч. 33 E (1954); пьесы для разл. анс. и для инстр. с фп.

Для фп.: 1-я сюита «в старинном стиле» (dans le style ancien) соч. 3 g (1897); Вариации для 2 фп. соч. 5 As (1898); 2-я сюита соч. 10 D (1903); 3-я сюита соч. 18 «Экспромты» (Pièces impromptues, 1913—16); 1-я соната соч. 24 № 1 fis (1924); 3-я соната соч. 24 № 3 D (1935); пьесы.

Для арфы: «Концертное allegro» (Allegro de concert, 1904).

Вок. муз.: хоры, романсы.

Лит.: B. Gavoty. Yehudi Menuhin — Georges Enesco (Geneva, 1955); Дж. Энеску. Воспоминания и биографические материалы (М.—Л., 1966); Б. Котляров. Дж. Энеску (М., 1970); N. Malcolm. George Enescu: his Life and Music (London, 1990).

Эрревег — см. *Херревеге.*

Эссвуд (Эсвуд, Esswood), Пол (Лоренс Винсент) (р. 6.6.1942, Уэст-Бриджфорд). Английский певец (контратенор). Учился в лондонском Королевском музыкальном колледже (1961—71). С 1961 по 1971 служил певчим Вестминстерского аббатства. Как певец-солист дебютировал в 1965 («Мессия» Генделя п/у *Макерраса*), как оперный певец — в 1969 («Эрисмена» Кавалли [Беркли, Калифорния]). В 1971 выступил в операх Монтеверди «Возвращение Улисса на родину» (Вена), «Орфей» (Зальцбург) и «Коронация Поппеи» (Амстердам); позднее пел в знаменитых цюрихских постановках этих опер п/у *Арнонкура* в режиссуре Жана-Пьера Поннеля. Исполнил большинство сольных альтовых партий в записи полного собрания духовных кантат Баха п/у Арнонкура и *Леонхардта*. Выступает в составе основанного им вокального ансамбля старинной музыки Pro Cantione Antiqua. Помимо партий в произведениях мастеров барокко репертуар Э. включает музыку XX в.; он был первым исполнителем заглавной роли в опере Гласса *«Эхнатон»*, роли Смерти в опере Пендерецкого *«Потерянный рай»*, участвовал в премьерах 2-й симфонии и кантаты «История доктора Фауста» *Шнитке* и др. Э. обладает гибким голосом насыщенного и вместе с тем светлого, «ангельского» тембра, не столь женственного, как у другого ведущего контратенора того же поколения, *Боумана;* пение Э. — эталон чистоты тона, ровности звуковедения и отчетливости дикции. Э. преподает основы барочного вокального исполнительства в лондонской Королевской академии музыки, ведет курсы вокального мастерства в разных странах.

«Эстампы» (Estampes). Цикл фортепианных пьес *Дебюсси:* 1. «Пагоды» (Pagodes); 2. «Вечер в Гренаде» (Las soirée dans Grenade); 3. «Сады под дождем» (Jardins sous la pluie). Создан в 1903 (предварительный вариант 3-й пьесы датирован 1894 годом). Первое исполнение — 9 января 1904, Париж, *Виньес*. Продолжительность триптиха — ок. 15 минут. В «Э.» воссозданы обобщенные ми-

ниатюрные звуковые «пейзажи» трех стран: Китая, Испании и Франции (позднее Д. более масштабно реализовал сходную идею в *«Образах»* для оркестра). Воплощению китайского элемента служат пентатоника, имитации звучания гонгов и замысловатые мелодические орнаменты, испанского — жанровые признаки хабанеры, французского — мелодия народной детской песни Nous n'irons plus au bois («Мы не пойдем больше в лес»; впоследствии Дебюсси использовал ее в «Весенних хороводах» из «Образов»). Из-за «Вечера в Гренаде» испортились отношения между Дебюсси и *Равелем*, который обвинил своего старшего коллегу в плагиате (тема «Вечера в Гренаде» обнаруживает явное сходство с темой «Хабанеры» Равеля из «Слуховых пейзажей» для 2 фп., 1895).

Этвёш (Эётвёш, Eötvös), Петер (р. 2.1.1944, Секейудвархей, ныне Одорхею-Секуеск). Венгерский дирижер и композитор. Учился в Будапештской академии музыки (1958—65). В 1966 обосновался в Кёльне. Совершенствовался по композиции у Б. А. *Циммермана*, сотрудничал со *Штокхаузеном* (в 1968—76 играл на клавишных и ударных в ансамбле под его руководством), в 1971—79 работал в Студии *электронной музыки* Западногерманского радио. В 1979 по предложению *Булеза* стал художественным руководителем парижского *Ансамбля Интерконтампорен* (занимал эту должность до 1991). Работает и с другими коллективами, специализирующимися на новой музыке, дирижирует симфоническими и камерными оркестрами по всей Европе; в 1994—2005 возглавлял Камерный оркестр радио в Хилверсюме (Нидерланды). В 1991 основал международный институт своего имени и фонд для молодых дирижеров. Профессор ВМШ в Карлсруэ (1992—98 и с 2002) и Кёльне (1998—2001). Известен прежде всего как компетентный интерпретатор музыки XX в., от *Новой венской школы* и *Бартока* до работ современных композиторов разных направлений; первым исполнил ряд партитур *Картера, Мадерны, Лигети, Хубера, Букурешлиева, Куртага, Донатони, Денисова, Бёртуисла, Ами, Лахенмана, Харви, Райча, Краузе, Хёллера, Гризе, Шьяррино, Рима, Саариахо, Линдберга* и др. Как композитор, Э. декларирует отсутствие специфического интереса к проблемам музыкального языка и стремление меняться с каждым новым опусом, подчеркивает внемузыкальную природу своих творческих импульсов. Большинство произведений Э. имеет отношение к театру. Помимо ряда театральных миниатюр («Три мадригальные комедии» [Drei Madrigalkomödien] для 12 голосов, слова Джезуальдо [1963—90], «Харакири» [Harakiri] для актеров и сякухати, текст Иштвана Балинта [1973], «Радамес» [Radames] для певцов и 4 инструментов, либретто Э. по мотивам «Аиды» [1976, 2-я ред. 1997] и др.), его перу принадлежат полномасштабные оперы «Три сестры» (в 3 звеньях [séquences], по Чехову, пост. [на русском языке] 1998, Лион; главные женские партии в первоначальной версии этой оперы поручены контратенорам, трактовка чеховского сюжета отмечена влиянием японского театра Кабуки), «Балкон» (Le balcon, по пьесе Жана Жене, пост. 2002, *Экс-ан-Прованский фестиваль*), «Ангелы в Америке» (Angels in America, в 2 частях, по пьесе Тони Кушнера, пост. 2004, Париж) и «Любовь и другие демоны» (L and Other Demons, в 2 актах, по Г. Гарсиа Маркесу, 2008, *Глайндбёрн*). Элемент театрализации прису многим партитурам Э. концертных жанров. Так, сцены для струнного квартета «Переписка» (Kontr denz, 1992) задуманы как спектакль по письмам польда и Вольфганга Амадея Моцартов, где виоло выступает персонификацией отца, а альт — сына; в тиях обоих инструментов подчеркнут элемент квази чевой декламации. Театральная, драматическая по лека угадывается и в таких опусах Э., как «Психо мос» (Psychokosmos) для венгерских цимбал и орке (1993) и трехчастный двойной концерт для электро усиленных флейты и кларнета с малым оркестром « ни» (Shadows, 1996). Богатое тембровое воображени его склонность к пространственным эффектам и к единению сложного современного языка с танцев ными ритмами и мотивами фольклорного происхож ния проявились в одной из его самых известных рабо сорокаминутной трехчастной поэме «Атлантида» (A lantis) для баритона, дисканта, цимбал, трех синте ров и оркестра (с преобладанием духовых и ударны слова из поэмы Шандора Веёреша «Безмолвная м ка» (1995). Подбор тембров и размещение исполни в пространстве направлены на создание иррекв фантастической звуковой атмосферы; последняя жит воплощению утопических коннотаций миф исчезнувшем континенте и «остранению» элем фольклора.

Этертон (Атертон, Эсертон, Atherton), Дэвид (р. 3.1.1 Блэкпул). Английский дирижер. Учился в Кембр Королевской академии музыки (Лондон) и Гил лской школе музыки и драмы (там же). Один из ос телей (1968) и до 1973 музыкальный руководитель о стра *Лондон-симфониетта*. Работал в *Ковент-Г* (1968—80), с Ливерпульским королевским ФО (1 86), СО *Би-Би-Си* (1985—89) и другими коллект Великобритании и Северной Америки, возглавлял конгский ФО (1989—2000). Гастролирует по всему как приглашенный дирижер. Известен прежде все интерпретатор музыки XX в., в т. ч. мастеров *Новой ской школы, Стравинского*, представителей после ного европейского *авангарда*, современных брита композиторов; первым исполнил партитуры *Гер Нануфрика, Хенце, Бёртуисла, Тавенера* и др. В пос ние годы больше выступает в традиционном опер симфоническом репертуаре.

Et exspecto resurrectionem mortuorum («И чаю вос шения мертвых»). Произведение *Мессиана* для ду (5.4.5.4. — 6.4.4.2) и металлических ударных (6 ис телей). Написано в 1964 по заказу Министерств туры Франции в память о жертвах мировых войн. В главие вынесены слова из Никейского символа в вошедшие в Credo католической мессы. Каждая из частей (общей продолжительностью 25—30 минут) варена библейским эпиграфом: 1. «Из глубины в к Тебе, Господи: Господи, услышь голос мой» (Пс. [129]:1—2); 2. «Христос, воскреснув из мертвых, у умирает: смерть уже не имеет над Ним власти» (

6:9); 3. «Наступает время, и настало уже, когда мертвые услышат глас Сына Божия...» (Ин. 5:25); 4. «И они воскреснут в славе, с новым именем — при общем ликовании утренних звезд и под радостные восклицания сынов Неба» (из 1 Кор. 15:43, Откр. 2:17, Иов 38:7); 5. «И слышал я голос многочисленного народа...» (из Откр. 19:6). На фоне большей части творчества Мессиана эта партитура выделяется преобладанием низких тембров (особенно в нечетных частях) и сравнительно простой ритмики (весь финал выдержан в остинатном четырехдольном ритме), а также почти полным отсутствием характерных пассажей мелкими нотами, имитирующих пение певчих птиц (использовано пение только двух птиц, одна из которых — суеверно почитаемый в Бразилии крапивник уирапуру). Первое официальное исполнение (в присутствии министра культуры Франции Андре Мальро) — 7 мая 1965, Париж, базилика Сент-Шапель, дирижер Серж Бодо (Baudo, p. 1927); 2-е официальное исполнение (в присутствии президента Франции Шарля Де Голля) — 20 июня 1965, Шартрский собор, дирижер он же; 1-е публичное исполнение — 12 января 1966, Париж, концерт *Домен мюзикаль*, дирижер *Булез*.

«Эхнатон» (Akhnaten). Опера *Гласса* в 3 актах, третья часть его оперной трилогии о людях, «изменивших мир, в котором они жили, силой своих идей» (после *«Эйнштейна на пляже»* и *«Сатьяграхи»*). Герой оперы — египетский фараон, впервые в истории учредивший единобожие (культ Атона — Солнца). Либретто составлено композитором в соавторстве с Шаломом Голдманом (Goldman), Робертом Исраэлом (Israel) и Ричардом Ридделлом (Riddell) из сохранившихся фрагментов текстов середины 2-го тысячелетия до н. э. на древнеегипетском, аккадском и древнееврейском языках. По словам Гласса, опера «Э.», подобно двум другим операм трилогии, не «повествовательна», а «фрагментарна»: история возвышения, царствования и падения Эхнатона показана в ней в виде серии картин. Ведущая роль принадлежит хору, во 2-м акте фигурирует балет. Оркестр — симфонический, с синтезатором, без скрипок. Чтец, как в *«Царе Эдипе»* Стравинского, несколько раз вступает по ходу действия, пересказывая сюжет на родном языке публики. На языке, понятном аудитории, должен, по замыслу автора, звучать также центральный номер оперы, выражающий глубоко личное религиозное чувство, — гимн Эхнатона Солнцу в конце 2-го акта. В этом гимне обычная для Гласса «репетитивная» техника (см. *Минимализм*) сочетается с относительно протяженными мелодическими линиями, полифонической игрой в сопровождающих пение голосах, достаточно активным модуляционным развитием и наличием репризы, что выделяет данный отрывок из общего контекста оперы и сближает с традиционной арией da capo. Продолжительность звучания музыки оперы — ок. 2,5 часа. Премьера состоялась 24 марта 1984 на сцене Вюртембергской гос. оперы (Штутгарт), дирижер Д. Р. *Дэвис*, в заглавной роли *Эссвуд*.

Эшенбах (Eschenbach), наст. фам. Рингман (Ringmann), Кристоф (р. 20.2.1940, Бреслау, ныне Вроцлав). Немецкий пианист и дирижер. Учился в Кёльнской ВМШ и в Гамбурге. С начала 1960-х концертировал как пианист; международная известность пришла к нему в 1965 после победы на международном конкурсе им. *Хаскил* в Швейцарии. Основу репертуара Э.-пианиста (солиста и ансамблиста) составляют Моцарт, Бетховен, немецкие и австрийские романтики, а также *Хенце*. В 1967—70 Э. учился дирижированию у *Сэлла;* на становление Э.-дирижера существенно повлиял также *Караян*. В 1972 дебютировал как симфонический, в 1979 — как оперный дирижер. Возглавлял Людвигсхафенский ФО (1979—83), цюрихский оркестр Тонхалле (Tonhalle) (1982—86), Хьюстонский СО (1988—99), СО Северогерманского радио в Гамбурге (1998—2004), *Филадельфийский оркестр* (2003—08); был художественным руководителем Равния-фестиваля в Чикаго (1994—2003) и Шлезвиг-Гольштейнского фестиваля (1999—2002). Главный дирижер *Парижского оркестра* (с 2000) и Нац. СО (National Symphony Orchestra) в Вашингтоне (с 2009). Выступает как приглашенный дирижер с коллективами разных стран. Дирижерский репертуар Э. исключительно широк и охватывает как симфоническую и оперную классику (одна из его значительнейших работ последнего времени — «Кольцо нибелунга» на сцене парижского театра Шатле, 2005—06), так и новую музыку вплоть до *Берио* (в 2004 Э. провел премьеру его последнего произведения «Комнаты»), *Шнитке, Гласса, Раймана, Адамса, Рима, Саариахо, Тёрнейджа*, французских композиторов *Дюсапена* и Марка-Андре Дальбави (Dalbavie, p. 1962), немецкого композитора Маттиаса Пинчера (Pintscher, p. 1971) и др. В обоих амплуа Э. проявляет себя как ответственный, не склонный к эгоцентризму, достаточно ровный музыкант с ясными исполнительскими концепциями. В его обширной дискографии выделяются Lieder Шумана с *Фишером-Дискау*, произведения Моцарта и Шуберта для фп. и для 2 фп. (последние — с Юстусом Францем [Frantz, p. 1944]), 5-й фортепианный концерт Бетховена с Караяном, камерно-ансамблевые опусы Брамса с участниками *Амадеус-квартета* и другими партнерами, в т. ч. *Башметом* и *Гутман*, все скрипичные концерты Шнитке с *Кремером*, симфонии Шумана, Брукнера, Брамса, Чайковского, *Малера*, оркестровая и камерно-инструментальная музыка мастеров *Новой венской школы*.

Эшпай, Андрей Яковлевич (р. 15.5.1925, Козьмодемьянск). Русский композитор марийского происхождения. Сын Якова Андреевича Э. (1890—1963) — композитора и музыковеда, исследователя марийского фольклора. В 1948—56 учился в Московской консерватории у *Мясковского*, Евгения Голубева (1910—1988) и *Хачатуряна* (композиция), а также у *Софроницкого* (фп.). Плодовитый композитор эклектического склада, сочиняет оркестровую, хоровую, камерно-инструментальную и легкую музыку, пользуясь самыми разнообразными техниками, вплоть до *додекафонии, сонористики* и ограниченной *алеаторики* (в ряде опусов концертных жанров), но в целом опираясь на тональную гармонию и традиционные формы, часто интегрируя элементы джаза в симфоническую ткань и оперируя пентатоническими структурами, характерными для марийских народ-

ных песен. Мелодичная, эмоционально открытая, колоритно инструментованная, преимущественно оптимистическая по тону музыка Э. широко пропагандировалась в советское время.

Для театра: «Ангара», балет в 3 актах, либр. Ю. Григоровича и В. Соколова по пьесе А. Арбузова «Иркутская история» (пост. 1976, *Большой театр*); «Круг», балет в 2 актах, либр. И. Чернышова (пост. [под назв. «Помните!»] 1981, Куйбышев, ныне Самара); оперетты; муз. к спект. и фильмам.

Симфонии: № 1 (1959); № 2 (1962); № 3, памяти отца (1964); № 4 «Симфония-балет» (1981, на осн. муз. балета «Круг»); № 5 (1985); № 6 «Литургическая», к 1000-летию Крещения Руси, с хором и басом соло, сл. из 1 Кор. и др. (1988); № 7 (1991); № 9 «Четыре стихотворения», с хором и чтецами, сл. Цветаевой, Есенина, Лермонтова и Ф. Глинки (1999); № 8 (2001).

Концерты с орк.: 1-й для фп., памяти *Равеля* (1954); 1-й для скр. (1956); Concerto grosso для трубы, фп., вибр. и кб. (1967); 2-й для фп. (1972); 2-й для скр., памяти Мясковского (1977); для гоб. (1982); для сопр.-сакс. (1986); для альта (1987); для влч. (1989); 3-й для скр. Bartók-Concerto (1992); для фл. (1992); 4-й для скр. (1994); для клар. со стр., арфой и литаврами (1994); для трубы и трбн. (1995); для кб. (или фаг.) со стр. (1995); для влт., стр. и 4 влт. (1995); для тубы, стр. и медн. дух. (2001); для фаг. и стр. Opus singularis (2001).

Др. орк. муз. (осн. произв.): «Симфонические танцы на ма-рийские темы» (1951); «Венгерские напевы», скр. и орк. (1952); «Кремлевские куранты», с 6 арфами, 4 фп., 12 скр., 8 влч. с певцами (1970); «Симон Боливар», симф. поэма (1982); «Пес-ни горных и луговых мари», фл., 4 влт., арфа, чел., литавры, стр. (1983); «Переход Суворова через Альпы», увертюра-фан-тазия (1996); «Игры» (1997); 3 пьесы, стр. (1999—2000); пьесы для эстрадного орк.

Др. вок. муз. (осн. произв.): «Ленин с нами», кантата, хор, орк., сл. Маяковского (1968); 4 романса, гол. с фп. (1988); «Из Первого послания коринфянам св. апостола Павла», хор a cap-pella (1989); эстрадные песни; обр. марийских нар. песен.

Др. инстр. муз. (осн. произв.): Пассакалья памяти Мясков-ского, орг. (1950); 1-я соната для фп. (1950); 1-я соната для скр. и фп. (1966); 2-я соната для скр. и фп. (1970); Andante и Allegro, квинтет медн. дух. (1984); Соната для влч. и фп. (1990); Con-cordia discordans, стр. квартет памяти *Шостаковича* (1992—93); Секстет для клар., гит. и стр. квартета (1996); «Медитация», скр. и фп. (1998); многочисл. миниатюры, в т. ч. для детей; обр. ма-рийских и др. нар. песен.

Лит.: А. Богданова. Андрей Эшпай (М., 1975, 2/1986); Ан-рей Эшпай. Беседы. Статьи. Материалы. Очерки (М., 19[illegible]); В. Ценова. Говорить своими словами: о музыке Андрея Эш-пая // Музыка из бывшего СССР, 2 (М., 1996).

Ю

Юдина, Мария Вениаминовна (10.9.1899, Невель, — 19.11.1970, Москва). Русская пианистка. В 1912 поступила в Санкт-Петербургскую консерваторию, где вначале училась у известной пианистки и педагога Анны Есиповой (1851—1914). В 1921 окончила консерваторию по классу Леонида Николаева (1878—1942), там же преподавала с 1921 по 1930. Будучи уволена из консерватории (фактически — за религиозные убеждения и дружбу с опальными гуманитариями, в т. ч. с М. Бахтиным, П. Флоренским и *Яворским*), некоторое время работала в Тбилиси, затем переехала в Москву; с 1936 по 1951 преподавала в Московской консерватории, с 1944 по 1960 — в Институте им. Гнесиных. Основу репертуара Ю. составляли Бах, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман, Брамс, Мусоргский и классика XX в. Музыкант исключительно твердых этических принципов, Ю. сыграла неоценимую роль в просвещении советской аудитории и воспитании новых поколений исполнителей. Она пропагандировала музыку *Шостаковича, Прокофьева,* молодого *Волконского* и впервые в СССР исполнила множество произведений современных западных композиторов, в т. ч. тех, чье творчество долгое время запрещалось коммунистической властью. — *Стравинского* (с которым находилась в переписке), *Веберна, Берга, Хиндемита, Крженека.* Власти не простили Ю. ее независимую духовную позицию, по существу запретив ей концертировать за рубежом (Ю. выезжала за границу лишь дважды — в 1950 в ГДР на баховские торжества и в 1954 в Польшу) и с 1960 отлучив от преподавательской деятельности. Судя по многочисленным студийным и сделанным с концертов записям Ю., ее трактовки могли быть спорными или даже причудливыми, а ее игра — технически небезупречной; тем не менее ее лучшие записи — отдельные прелюдии и фуги и «Гольдберг-вариации» Баха, Соната D-dur K 284 Моцарта, отдельные сонаты (прежде всего самые монументальные — соч. 106 и 111) и «Диабелли-вариации» Бетховена, последняя соната Шуберта, его же квинтет «Форель» и Квинтет для фп. и струнных *Танеева* (с участниками Квартета им. *Бетховена*), многие опусы Брамса, «Картинки с выставки» Мусоргского, Серенада, Соната и Концерт для фп. с духовыми Стравинского (с *Рождественским*), сонаты Берга, Шостаковича (№ 2) и Хиндемита (№ 3) и некоторые другие — впечатляюще отражают ее мужественную и бескомпромиссную индивидуальность.

Лит. работы: Лучи Божественной Любви. Литературное наследие (М.—СПб., 1999); Вы спасетесь через музыку. Литературное наследие (М., 2005); Высокий стойкий дух. Переписка 1918—1945 гг. (М., 2006).

Лит.: Мария Вениаминовна Юдина. Статьи, воспоминания, материалы (М., 1978); М. Дроздова. Уроки Юдиной (М., 2006).

Юинг (Ewing), Мария (Луиз) (р. 27.3.1950, Детройт). Американская певица (меццо-сопрано и сопрано). Училась в Кливлендском институте музыки (1968—70) у известной оперной певицы Элинор Стибер (Steber, 1916—1990), затем у другого выдающегося мастера, Дженни Турел (Tourel, 1900—1973), и др.; становление Ю. как музыканта проходило под влиянием *Ливайна.* В 1973 дебютировала на Равиния-фестивале (Чикаго). В 1976 впервые выступила на *Зальцбургском фестивале* и в *Метрополитен-опера* (оба раза в роли Керубино). Свой дар драматической актрисы совершенствовала в содружестве с видным английским режиссером Питером Холлом (Hall, p. 1930), чьей женой была с 1982 по 1990. В период своего расцвета (до середины 1990-х) с особым успехом, в неподражаемо артистичной манере исполняла партии роковых соблазнительниц — таких, как Поппея, Кармен (роль дебюта Ю. в *Глайндбёрне,* 1985), Саломея (роль дебюта в *Ковент-Гарден,* 1988), Катерина Измайлова (парижская Опера-Бастий, 1993). Среди других партий — Дидона в «Дидоне и Энее», Церлина, Дорабелла, Розина, Мелизанда, Мария. Работы Ю. зафиксированы на дисках и видео п/у *Бёма* («Свадьба Фигаро»), *Хайтинка* («Дон Жуан», «Кармен»), *Аббадо* («*Пеллеас и Мелизанда*»), *Чунга* («*Леди Макбет Мценско-*

го уезда»), Эдуарда Даунса (Downes, 1924—2009) (*«Саломея»*) и др.

Юн (Yun), Исан (Isang) (17.9.1917, Тхонъён, ныне Чхунму — 3.11.1995, Берлин). Корейский и немецкий композитор. Учился в Осаке и Токио, в т. ч. у ведущего японского композитора и педагога с европейской выучкой Томодзиро Икэнути (Ikenouchi, 1906—1991). В годы 2-й мировой войны участвовал в антияпонском сопротивлении, был арестован. После войны преподавал музыку в учебных заведениях разных городов Южной Кореи, в т. ч. в Сеульском университете (1953—56), затем продолжил свое музыкальное образование в Парижской консерватории (1956—57), Берлинской ВМШ (1958—59), где занимался под руководством *Блахера* и ученика *Шёнберга* Йозефа Руфера (Rufer, 1893—1985), а также в *Дармштадте*. Работал в разных городах ФРГ, в 1964 обосновался в Западном Берлине, откуда в 1967 был похищен агентами южнокорейской диктатуры. В Сеуле его судили как коммунистического агента и приговорили к пожизненному заключению, однако в 1969 под давлением западного общественного мнения он был освобожден и вернулся в Западный Берлин. Преподавал в Ганновере (1969—71) и Берлинской ВМШ (1970—85). Был одной из самых видных фигур музыкальной жизни Западной Германии, удостоился ряда почетных наград; среди первых исполнителей его произведений — *Пальм, Цахер,* Х. и У. *Холлигеры, Фишер-Дискау*. В Берлине функционирует ансамбль новой музыки имени Ю. (Isang-Yun-Ensemble Berlin). Будучи активистом Социалистического интернационала и поборником идеи мирного объединения Кореи, Ю. пользовался благосклонным отношением коммунистических властей Северной Кореи; в 1984 в Пхеньяне открылся Институт музыки имени Ю., а в 1987 там же состоялась премьера его патриотической кантаты «Моя страна, мой народ», написанной подчеркнуто простым языком в духе *социалистического реализма*. Политическими идеями вдохновлены и некоторые другие его партитуры 1980-х, в т. ч. симфонии и «Притча в память о Кванджу» — отклик на расстрел студенческой демонстрации в Южной Корее. В обширном и многожанровом наследии Ю. такие «популистские» опыты составляют исключение. Ощущая себя художником в равной степени азиатским и европейским, Ю. считал своей задачей синтез восточного и западного начал в музыке. Сочиняя в европейских формах и для европейских инструментов, свободно используя западные (в т. ч. авангардные) техники и приемы, Ю. тяготел к восточной трактовке звука как изолированного феномена, живущего собственной жизнью благодаря орнаментации и тонкому варьированию высоты, динамики, интенсивности вибрации. Значительная часть творчества Ю. вдохновлена идеями даосизма, согласно которому все в мире течет и меняется в рамках неизменного единства ин и янь (отсюда - присущая Ю. техника медленно сдвигающихся тональных центров, которые он именовал Hauptтöne, нем. «главные тоны»). Во многих партитурах Ю. заметную роль играют флейта и арфа, ассоциирующиеся с традиционным дальневосточным инструментарием. Впрочем, в отличие от другого пионера «восточно-западного» синтеза, *Такэмицу*, Ю. отнюдь не избегает остинатных фигур, резких, даже агрессивных акцентов, сильных контрастов, длительных динамических нарастаний и патетических кульминаций. О достигнутом в творчестве Ю. 1960-х органическом единстве двух начал удачно свидетельствуют хотя бы трехчастный камерно-инструментальный цикл «Лоян» — необычайно богато и насыщенно, «ориентально» и в то же время авангардно звучащий опыт воссоздания образа дворцовой музыки, процветавшей в одноименном китайском городе в XI—XII вв., — или «торжественное песнопение» Réak, где звуковая атмосфера экзотического ритуала реализована средствами большого оркестра с обширной группой разнообразных ударных. С начала 1970-х Ю. тяготел скорее к академизму западного типа, в т. ч. в работах, свободных от политической и идеологической подоплеки.

Оперы: «Сны» (Träume), дилогия одноакт. опер: **«Сон** Дуна» (Der Traum des Liu-Tung), либр. В. Бауэрфайнда по дактической пьесе Ма Чиюаня. XIV в. (пост. 1965, Зап. Б лин) и «Вдова мотылька» (Die Witwe des Schmetterlings), Х. Кунца по кит. новелле XVI в. (пост. 1969, Нюрнберг); бовь духа» (Geisterliebe), в 2 актах, либр. Кунца (пост. Киль); «Сим Чжонг» (Sim Tjong), корейская легенда в 2 прологом и эпилогом, либр. Кунца (пост. 1972, Мюнхен).

Др. вок. муз.: Om mani padme hum, цикл для сопр., бар., и орк., сл. из бесед Будды в обр. В. Д. Рогоски, пер. К. О. мана (1964); «Сон мотылька» (Ein Schmetterlingstraum), уд., сл. Ма Чиюаня на кит. яз. (1968); Namo, 3 сопр. и орк., дийские молитвенные формулы на санскр. (1971, ред. сопр. и орк. 1975); Gagok, гол., гит., уд. (1972, ред. для гол. фы 1985); «Память» (Memory), 3 гол. и уд. (1974); «На (An der Schwelle), сонеты А. Хаусхофера для бар., жен. орг. и инстр. анс. (1975); «Мудрец» (Der weise Mann), для бар., хора и кам. орк., сл. из Екк. и Лао Цзы (1977); буль разделена» (Teile dich Nacht), 3 стихотв. Н. Закс для и кам. анс. (1980); «Господь Пастырь мой» (Der Herr ist Hirte), хор и трбн., сл. Пс. 23 и Закс (1981); «О свет» (О Li хор, скр. и уд., сл. Закс и буддийской молитвы (1981); страна, мой народ» (Naui Dang, Naui Minjokiyo), кант солистов, хора и орк., сл. южнокорейских поэтов (19 симфония, бар. и орк., сл. Закс (1987); «Эпилог» (Е сопр., жен. хор и 5 инстр. (1994, может исполняться с ор из. «Ангел в пламени» или отдельно).

Орк. муз.: Bara, мал. орк. (1960); «Симфоническая (Symphonische Szene, 1960); «Звуковые коллоиды» (C sonores), стр. орк. (1961); «Флюктуации» (Fluktuationen, Réak (1966); «Измерения» (Dimensionen), орг. и орк. «Концертирующие фигуры» (Konzertante Figuren), мал. (1972); Увертюра (1973); Harmonia, 13—16 дух., арфа, уд. Концерт для влч. с орк. (1976); Концерт для фл. с мал. (1977); Двойной концерт для гоб., арфы и кам. орк. Muak, танц. фантазия для орк. (1978); «Фанфара и ме (Fanfare & Memorial), арфа и орк. (1979); Концерт для мал. орк. (1981); «Притча в память о Кванджу» (Exe memoriam Kwangju, 1981); 1-й концерт для скр. с орк. 1-я симфония (1983); 2-й концерт для скр. с орк. (19 Gong-Hu, арфа и стр. орк. (1984); 2-я симфония (19 симфония (1985); «Впечатление» (Impression), мал. орк. Mugung-Dong, заклинание для дух., уд. и кб. (1986); 4-я с ния «Петь во тьме» (Im Dunkeln singen, 1986); Концерт эт для гобоя (тж. англ. рожка), влч. и стр. орк. (1987);

мерная симфония, 2 гоб., 2 влт., стр. орк. (1987); 2-я камерная симфония «Погибшим за свободу» (Den Opfern der Freiheit), мал. орк. (1989); «Контуры» (Konturen, 1989); Концерт для гобоя с орк. (1990); Silla (1992); 3-й скр. концерт (1992); «Ангел в пламени» (Engel in Flammen, 1994, исполняется с «Эпилогом» для сопр., жен. хора и 5 инстр.).

Кам.-инстр. муз. (2—13 исполн.): «Музыка для 7 инструментов» (Musik für sieben Instrumente), дух. квинтет, скр. и влч. (1959); 3-й стр. квартет (1959, 2/1961); «Лоян» (Loyang), фл., гоб., клар., фаг., арфа, уд. (4 исполн.), скр., влч. (1962); Garak, фл. и фп. (1963); Gasa, скр. и фп. (1963); Nore, влч. и фп. (1964); «Образы» (Images), фл., гоб., скр., влч. (1968); Riul, клар. и фп. (1968); Фп. трио (1972—75); Трио для фл., гоб. и скр. (1973); «Рондель» (Rondell), гоб., клар., фаг. (1975); Дуэт для альта и фп. (1976); «Концертная пьеса» (Pièce concertante), фл., клар., фп., уд., скр., альт, влч., кб. (1976); Октет для клар., фаг., влт. и стр. квинтета (1978); Соната для гоб., арфы и альта или влч. (1979); «Новеллетта» (Novellette), фл. и арфа, скр. и влч. (или альт) ad lib. (1980); Концертино для акрд. и стр. квартета (1983); Инвенции для 2 гоб. (1983, ред. для 2 фл. 1984); Сонатина для 2 скр. (1983); 1-й квинтет для клар. и стр. (1984); Дуэт для влч. и арфы (1984); Квинтет для фл. и стр. (1986); Квартет для 4 фл. (1986); «Встреча» (Rencontre), клар., влч., арфа или фп. (1986); «Ковер» (Tapis), стр. квинтет (1987); «Созерцание» (Contemplation), 2 альта (1988); «Расстояния» (Distanzen), квинтеты дер. дух. и стр. (1988); «Праздничный танец» (Festlicher Tanz), дух. квинтет (1988); Интермеццо для влч. и акрд. (1988); Квартет для фл., скр., влч. и фп. (1988); Pezzo fantasioso, 2 выс. инстр. и бас ad lib. (1988); 4-й стр. квартет (1988); «Кличи» (Rufe), гоб. и арфа (1989); «Вместе» (Together), скр. и кб. (1989); 5-й стр. квартет (1990); 1-й камерный концерт, 7 дух., уд., стр. квинтет (1990); 2-й камерный концерт, гоб., трбн., фп., уд., альт, влч., кб. (1990); Соната для скр. и фп. (1991); Дух. квинтет (1991); «Пространство-1» (Espace I), влч. и фп. (1992); Квартет для фп., влт., трубы и трбн. (1992); 6-й стр. квартет (1992); Трио для клар., фаг. и влт. (1992); «Пространство-2» (Espace II), влч., арфа, гоб. ad lib. (1993); Дух. октет (1993); 2-й квинтет для клар. и стр. (1994); «Восточно-западные миниатюры» (Ost-West-Miniaturen), гоб. и влч. (1994); Квартет для гобоя и стр. (1994).

Для инстр. соло: 5 пьес для фп. (1958); Shao Yang Yin, клав. (1966); «Звуковые трубы» (Tuyaux sonores), орг. (1967); «Глиссе» (Glissées), влч. (1970); Pirl, гоб. (1971); 5 этюдов для фл. (1975); «Фрагмент» (Fragment), орг. (1975); «Королевская тема» (Königliches Thema) по «Музыкальному приношению» Баха, скр. (1976); «Соломон» (Salomo), фл. (1978); «Интерлюдия А» (Interludium A), фп. (1982); «Монолог» (Monolog), бас-клар. (1983, ред. для фаг. 1984); «Ли-На в саду» (Li-Na im Garten), скр. (1985); «В равновесии» (In Balance), арфа (1987); «Контрасты» (Kontraste), 2 пьесы для скр. (1987); Sori, фл. (1988); «Китайские картины» (Chinesische Bilder), блокфл. или фл. (1993); 7 этюдов для влч. (1993).

Лит.: H. Bergmeier, Hrsg. Isang Yun: Festschrift zum 75. Geburtstag (Berlin, 1992); H.-W. Heister, W.-W. Sparrer, Hrsg. Der Komponist Isang Yun (München, 1997); Isang Yun. Die fünf Symphonien // Musik-Konzepte, 109—110 (2000).

Юрок (Hurok), Сол, собств. Соломон Израилевич Гурков (9.4.1888, Погар, ныне Брянской области, — 5.3.1974, Нью-Йорк). Американский импресарио родом из России. В 1906[?] году эмигрировал в США, поселился в Нью-Йорке. С начала 1910-х занимался устройством концертов, балетных и театральных спектаклей. За короткий срок деятельность Ю. достигла внушительных масштабов, его клиентами стали такие звезды, как *Изаи, Шаляпин, Губерман, Рубинштейн,* легендарные балерины Айседора Дункан и Анна Павлова, труппа Русский балет Монте-Карло, позднее британский балет Сэдлерс-Уэллс (впоследствии Королевский балет), *Сеговия, Пятигорский, Стерн, Каллас, Булез, Маазель, Клайберн, Ашкенази, Дю Пре, Баренбойм, Перлман* и многие другие. Некоторые инициативы Ю. сыграли заметную роль в истории культуры XX в., поскольку способствовали преодолению сложившихся стереотипов; так, Ю. организовал первое в США выступление афроамериканского музыканта в классическом репертуаре перед преимущественно белой аудиторией (концерт *Андерсон* в нью-йоркском зале Таун-холл, 1935) и первое выступление джазовых музыкантов в святилище серьезной музыки (концерт *Гудмена* и его джаз-бэнда в зале Карнеги-холл, 1938). Начиная с 1956 Ю. развернул активную деятельность по обмену артистами между США и СССР и несколько лет был фактическим монополистом в этой области; среди его самых крупных акций — первые американские гастроли балетной труппы *Большого театра* с Галиной Улановой (1959), первые американские гастроли С. *Рихтера* (1960), поездка *Стравинского* в СССР (1962). Феноменально проницательный и расчетливый бизнесмен, мастер рекламы и саморекламы, Ю. был единственным, не считая *Дягилева,* импресарио XX в., который по степени известности не уступал большинству своих артистов; его биография стала сюжетом голливудского фильма «Сегодня мы поем» (Tonight We Sing, 1953).

Лит.: H. Robinson. The Last Impresario: the Life, Times, and Legacy of Sol Hurok (New York, 1994).

Я

Яворский, Болеслав Леопольдович (22.6.1877, Харьков, — 26.11.1942, Саратов). Русский и советский музыковед с польскими корнями. Учился в Киеве, затем (1898—1903) — в Московской консерватории, в т. ч. у Михаила Ипполитова-Иванова (1859—1935) и *Танеева* (композиция). Преподавал ряд дисциплин в различных учебных заведениях Киева и Москвы, в т. ч. в общедоступных Народных консерваториях (в 1906 основал московскую, а в 1917—21 возглавлял киевскую Народную консерваторию). Вместе с певицей Марией Дейшей-Сионицкой (1859—1932) организовал серию бесплатных концертов Музыкальные выставки, в которых исполнялась новая и малоизвестная музыка русских и зарубежных композиторов (проходили в Москве с 1907 по 1911). Выступал как пианист-солист и ансамблист, в т. ч. в концертах *АСМ*. В 1922—30 работал в системе Наркомпроса, занимаясь реформой музыкального образования, затем (1932—39) был редактором Государственного музыкального издательства (Музгиз). Свой жизненный путь завершил в эвакуации профессором Московской консерватории, где с 1938 вел курс истории исполнительского искусства. Снискал большой авторитет благодаря своей широкой эрудиции, оригинальному стилю мышления и убедительной манере изложения взглядов, которые могли быть более чем спорными; в частности, Я. прямо связывал смену музыкальных стилей с эволюцией общественных отношений и в 1920-х пришел к откровенно вульгарно-социологической концепции истории музыки. Более ценная часть научного творчества Я. — работы о клавирной музыке Баха. Выявив прототипы ее тематизма в напевах протестантских хоралов, Я. интерпретировал «Хорошо темперированный клавир», а также инвенции и симфонии, как обобщенное художественное толкование образов и сюжетов Священного Писания. Делом жизни Я. как теоретика широкого профиля стала разработка теории т. н. ладового ритма. Я. мыслил ее как целостное учение о музыкальной речи, не допускающее деления на частные дисциплины наподобие традиционных учений о гармонии, полифонии и форме. Введенное Я. понятие «ладовый ритм» отно[сится] к развертыванию музыкальной речи во време[ни], [ре]ренным фактором этого развертывания, по Я., [слу]стремление неустойчивых созвучий (в терминах Я. [—] созвучий, содержащих тритон) к разрешению в ус[то]чивые. В рамках своей теории Я. выдвинул понятие [«]тонации» как минимальной осмысленной единиц[ы] зыкальной речи, включающей, как правило, два [мо]вых момента — предыкт (подготовительный) и икт ([ре]ный, определяющий). Из ладового ритма, т. е. чере[до]ния «предыктовых» и «иктовых» ладовых момент[ов] выводил закономерности музыкального формооб[ра]вания как в мелком, так и в крупном плане. Цент[ра]ный принцип ладового ритма — тяга тритона к раз[ре]нию — был объявлен Я. непреложным законом м[у]кального мышления; возможность существован[ия] зыки вне лада (например, атональной музыки) вооб[ще] не принималась им во внимание. Я. теоретически [обо]новал лады, принципиально отличные от мажора и [ми]нора и допускающие в качестве устоев диссониру[ющие] созвучия; некоторые из описанных Я. ладов совпа[дают] ладами ограниченной транспозиции *Мессиана* (пос[ледо]ний был знаком с трудами Я. и ссылался на них). [Са]шим подтверждением правильности своих теоре[тиче]ских выкладок Я. считал народную музыку и творч[ество] композиторов, расширивших ладовый инвентарь [евро]пейской музыки, прежде всего Листа, Шопена и *Ск[ря]бина;* стиль венских классиков он оценивал как «[ме]нистический», противоречащий органическим пр[ин]ципам развертывания ладов. В 1920-х теория ладово[го ри]тма пользовалась в СССР государственной поддер[жкой], затем она стала объектом разгромной критики; сл[ожи]шаяся вокруг Я. неблагоприятная ситуация по[меша]ла ему и его ближайшим ученикам завершить разр[або]тку теории, придать ей более ясный и системный вид и, [по] возможно, очистить ее от излишне широковещате[льных] заявлений, от разного рода схоластических и дог[матиче]ских элементов. Значительная часть научного н[аслед]ия Я. осталась неопубликованной при его жи[зни].

идеи Я. распространялись в музыкальной среде благодаря его семинарам, лекциям, письмам. Среди учеников Я. — видные музыковеды Арнольд Альшванг (1898—1960) и Виктор Цуккерман (1903—1988), композиторы Александр Крейн (1883—1951) и Дмитрий Мелких (1885—1943), теоретик и композитор Сергей Протопопов (1893—1954). Под сильным влиянием Я. находился молодой *Шостакович*. Я. сочинял музыку разных жанров (в 1930 на сцене Большого театра была показана его опера «Вышка Октября»), обрабатывал народные песни.

Опубл. работы: Строение музыкальной речи (М., 1908); Упражнения в голосоведении (М., 1913, 2/1928); Строение музыкального произведения в связи с его исполнением (М., 1914); Упражнения в образовании ладового ритма, ч. I (М., 1915, 2/1928); Основные элементы музыки (М., 1923); Структура мелодии, в соавт. с С. Беляевой-Экземплярской (М., 1929); Статьи. Воспоминания. Переписка, т. 1 (М., 1972); Избранные труды (М., 1987).

Лит.: С. Протопопов. Элементы строения музыкальной речи (М., 1930); И. Рыжкин. Теория ладового ритма (Б. Яворский) // Л. Мазель, И. Рыжкин. Очерки по истории теоретического музыкознания, вып. 2 (М.—Л., 1939); Б. Яворский. Сюиты Баха для клавира (М., 1947, 2/2002); Ю. Холопов. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана // Музыка и современность, вып. 7 (М., 1971); G. D. McQuere. Concepts of Analysis in the Theories of B. L. Yavorsky // The Music Review, 41 (1980); Наследие Яворского. К 120-летию со дня рождения (М., 1997); А. Михайлов. Болеслав Леопольдович Яворский по его письмам // он же. Музыка в истории культуры (М., 1998); Л. Кузьмина. Исполнительская эстетика Б. Л. Яворского (М., 2000); Р. Берченко. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» (М., 2005).

Якобс (Жакобс, Jacobs), Рене (р. 30.10.1946, Гент). Бельгийский певец (контратенор) и дирижер. Был певчим соборного хора мальчиков в Генте, затем учился в Брюсселе и Гааге, совершенствовался под руководством *Деллера*. Обладатель сильного и подвижного голоса ярко индивидуального тембра, выступал и записывался со многими ансамблями старинной музыки, в т. ч. п/у *Леонхардта, Арнонкура*, С. *Кёйкена* и *Херревеге*. Со временем сосредоточился преимущественно на дирижировании. С 1977 руководит ансамблем старинной музыки Concerto Vocale. Дирижирует также *Оркестром Века Просвещения* и другими коллективами, специализирующимися на *аутентичном исполнении* старинной музыки. Как солист-певец и дирижер причастен к возрождению забытых опер, церковных и камерно-вокальных произведений Кавалли, Чести, Кальдары, французских и немецких композиторов XVI—XVIII вв. Исполняет также Монтеверди (п/у Я. записаны все его сохранившиеся оперы и «Вечерня Блаженной Девы»), Шютца, Пёрселла, Баха, Генделя, Глюка (в чьей опере «Орфей и Эвридика» выступал как интерпретатор главной партии и дирижер), оперы Моцарта, оратории и симфонии Гайдна и др. Преподает барочное пение в базельском учебном заведении Schola cantorum.

Янáчек (Janáček), Леош, наст. имя Лео Эуген (3.7.1854, Гуквальди, — 12.8.1928, Моравска-Острава). Чешский композитор. Мальчиком пел в хоре августинского монастыря в Брюнне (ныне Брно) и обратил на себя внимание хормейстера, ведущего моравского композитора своего времени Павла Кржижковского (Křížkovský, 1820—1885), который взял на себя заботу о его музыкальном развитии. В 1875 экстерном окончил Пражскую органную школу по классу известного композитора и теоретика Франтишека Зденека Скухерского (Skuherský, 1830—1892). До 1879 работал школьным учителем и хоровым дирижером в Брюнне. В октябре 1879 поступил в Лейпцигскую консерваторию, где полгода занимался под руководством Лео Гриля (Grill); именно тогда впервые по-настоящему проявилось влечение Я. к композиции. С апреля по июнь 1880 совершенствовался в Венской консерватории у Франца Кренна (Krenn), затем вернулся в Брюнн.

В Брюнне Я. продолжил преподавательскую и дирижерскую работу, основал и возглавил Органную школу, редактировал новую музыкальную газету Hudební listy. После завершения своей первой оперы «Шарка» (1887) в содружестве с филологом Франтишеком Бартошем (Bartoš, 1837—1906) занялся сбором и изучением моравского музыкального фольклора. Вскоре эта деятельность принесла плоды в виде ряда оркестровых сюит и танцев, а также одноактной оперы «Начало романа» по пьесе известной писательницы реалистического направления Габриелы Прейсовой (Preissová); музыка оперы основана на материале народных танцев. Премьера «Начала романа» (1894) имела успех, но после нескольких спектаклей Я. снял оперу с постановки. Следующие 9 лет он работал над оперой *«Енуфа»* по другой, более значительной пьесе Прейсовой. За это время Я. пересмотрел свои взгляды на оперный жанр и на искусство композиции в целом. В «Енуфе» он добился органичного соединения народно-песенных интонаций с элементами современного западноевропейского подхода к оперному жанру — такими, как динамичная сквозная драматургия, лейтмотивы, использование оркестра не столько в сопровождающей, сколько в дополняющей, комментирующей и связующей функции. Я. разработал своеобразный тип вокальной мелодии, основанный на естественных ритмах чешской речи и тональной природе чешского языка (в качестве подготовительной работы переводил в нотное письмо случайно услышанную разговорную речь). Приемы, используемые Я. для поддержания и усиления драматического напряжения, просты и эффективны; важнейший из них — многократное повторение в оркестре короткой музыкальной фразы или мотива, поначалу точное, затем все более и более заметно варьируемое. Новый материал часто вводится без подготовки, методом тонального и тематического сдвига; возникающая в результате фрагментарность отчасти нейтрализуется тематическими «арками». С точки зрения сюжета «Енуфа» может считаться образцом веризма (действие происходит в глухой моравской провинции, на сцене демонстрируются непривлекательные стороны действительности, темные, жестокие страсти), однако по сравнению с итальянскими веристами Я. соблюдает бóльшую сдержанность в воплощении мелодраматических страстей: его плавным кантиленным мелодиям, как правило, не свойственно широкое дыхание, они

обрываются внезапно, слушательское ожидание патетической кульминации вознаграждается лишь изредка.

Премьера «Енуфы» (1904, Брюнн) не привела к крупным изменениям в судьбе Я. В провинциальном Брюнне его еще долгое время знали преимущественно как автора инструментальных и хоровых произведений и директора Органной школы, а за пределами Моравии его музыка оставалась почти неизвестной. Опера «Судьба», написанная для нового театра в Праге, так и не была поставлена при жизни Я. Работа над следующей оперой, «Путешествие господина Броучека на Луну», затянулась на несколько лет, перспективы ее постановки выглядели туманно. Самыми значительными работами Я. периода между серединой 1900-х и серединой 1910-х оказались программные инструментальные опусы — соната для фп. «1 октября 1905», написанная под впечатлением от гибели уличного демонстранта (финал сонаты был уничтожен Я., две сохранившиеся части озаглавлены «Предчувствие» и «Смерть»), фортепианные циклы «По заросшей тропинке» (Я. посвятил его памяти своей дочери Ольги, 1882—1903) и «В тумане», «Сказка» для виолончели и фп. по «Сказке о царе Берендее» В. Жуковского и трехчастная оркестровая рапсодия «Тарас Бульба».

Положение Я. радикально изменилось в 1916 после триумфального успеха долгожданной пражской премьеры «Енуфы» в оркестровой редакции Карела Ковaржовича (Kovařovic, 1862—1920), смягчившего некоторые характерные для Я. резкие звучания и недостаточно сбалансированные сочетания. Ведущее венское издательство новой музыки Universal Edition опубликовало клавир и партитуру этой редакции, и вскоре она шла в театрах Вены, Берлина, других немецких городов. В 1917 в жизни не избалованного семейным счастьем 63-летнего композитора произошло выдающееся событие другого рода: он познакомился с Камиллой Штёсловой (Stösslová), молодой женой антиквара из г. Писек, матерью двоих детей, и страстно увлекся ею (сохранилось свыше 700 писем Я. к ней). Запоздалый успех «Енуфы», новая любовь и патриотическое воодушевление в связи с образованием независимой Чехословакии (1918) обусловили необычайно высокий творческий тонус Я. в последнее десятилетие его жизни. Между 1920 и 1925 из-под его пера вышли четыре крупных произведения, в которых так или иначе разрабатывается близкая ему тема обаяния и власти женщины: вокальный цикл *«Дневник исчезнувшего»* (история молодого человека, соблазненного прелестной цыганкой) и оперы *«Катя Кабанова»* (по драме А. Островского «Гроза»), *«Приключения лисички-плутовки»* (по повести Рудольфа Тешноглидека о фольклорном воплощении «вечной женственности») и *«Средство Макропулоса»* (по одноименной пьесе Карела Чапека о другой «вечной женщине», обольстительной, но «холодной как лед»). «Катя Кабанова» наиболее сжата и динамична, богата пластичными, запоминающимися мелодиями; цельность и одновременно внутренняя дифференцированность ее музыкальной структуры обеспечивается эффективным применением немногих выразительных, резко очерченных лейтмотивов. В двух других операх лейтмотивы не играют столь заметной роли, форма в большей степени строится по принципу монтажа разнохарактерных эпизодов, развернутые экспрессивные ариозо приберегаются для финальных сцен. Обыденные, прозаичные диалоги и простые бытовые напевы часто «окутываются» инструментальным ореолом, который придает им возвышенно-поэтическое звучание «не от мира сего». Что касается последней оперы Я. «Из мертвого дома» (по книге Достоевского в собственном переводе Я.), то в ней вообще нет значительных женских партий, музыкальный тематизм более фрагментарен, а гармонический язык более диссонантен, чем в других операх. После смерти Я. оперу «Из мертвого дома» дописали его ученики Бржетислав Бакала (Bakala, 1897—1958) и Освальд Хлубна (Chlubna, 1893—1971), сочинившие к ней оптимистическую концовку и в ряде мест «приукрасившие» несколько резкую, местами суховатую авторскую оркестровку.

В 1920-х Я. помимо опер сочинил ряд значительных произведений других жанров. Оба его струнных квартета этого периода имеют автобиографический подтекст: первый озаглавлен «Крейцерова соната» (по Л. Толстому), второй — «Интимные письма». Квартеты, другие камерно-ансамблевые партитуры (сюита «Юность» для духового секстета, Каприччо и Концертино для фп. и инструментов), популярная пятичастная Симфоническая для большого оркестра и самый крупный вокально-симфонический опус Я. — *«Глаголическая месса»* — свидетельствуют о том, что композитору, в общем, было чуждо мышление в категориях сонатной диалектики и драматического непрерывного развития; главными формообразующими факторами в зрелой музыке Я. служат настойчивое повторение кратких мотивно-ритмических ячеек, чередование различных по материалу звуковых «блоков», возвращение звучавших ранее тем в исходном или видоизмененном виде. В структуре мелодических линий и гармонических последований преобладает тоника, хроматизмы обычно выступают как результат варьирования диатонических прототипов. Одна из заметных черт музыки Я. — преобладание гомофонной фактуры; даже в традиционно полифоническом жанре мессы Я. почти не пользуется контрапунктом (если не считать эпизодических случаев наложения двух разных мелодических идей). Впрочем, сопровождающий слой у Я. зачастую весьма активен и вступает в сложные отношения с ведущим голосом.

Под конец жизни Я. воспринимался в Чехословакии как крупнейший национальный композитор после Сметаны и Дворжака. Его 70-летний юбилей был отмечен присуждением ему степени почетного доктора Брненского университета. В 1927 он вместе с *Шёнбергом* и *Хиндемитом* был избран членом Прусской академии искусств. За пределами Чехословакии и стран чешского языка Я. долгое время был известен преимущественно своей инструментальной музыкой. Неоценим вклад в пропаганду творчества Я. после 2-й мировой войны внес *Макеррас*, первым исполнивший в Великобритании его основные оперы, а затем (в 1976—80) записавший их с *Венским ФО* и группой солистов мирового народного класса на языке оригинала. Благодаря этому циклу записей Я. стал популярен на Западе; ныне его компактные, сценичные, богатые интересными и психологическими коллизиями и яркими, сильными

кальными озарениями оперы ставятся в мире чаще, чем произведения большинства других оперных композиторов XX в.

Оперы: «Шарка» (Šárka), в 3 актах, либр. Ю. Зейера (1887, окончат. ред. 1918—19, пост. 1925, Брно); «Начало романа» (Počátek románu), одноакт., либр. Я. Тихого по Г. Прейсовой (1891, пост. 1894, Брно); «Енуфа» (Jenůfa), в 3 актах, либр. Я. по Прейсовой (1895—1903, пост. 1904, Брно, 2/1908); «Судьба» (Osud), в 3 актах, либр. Ф. Бартошовой и Я. (1903—07, пост. 1958, Брно); «Путешествия господина Броучека» (Výlety pana Broučka), в 2 частях по С. Чеху: «Путешествие г-на Броучека на Луну» (Výlet pana Broučka do měsíce), в 2 актах, либр. Я. (1908—13), и «Путешествие г-на Броучека в XV век» (Výlet pana Broučka do 15 století), в 2 актах, либр. Ф. С. Прохазки (1917—20) (обе части пост. 1920, Прага); «Катя Кабанова» (Káťa Kabanová), в 3 актах, либр. Я. по А. Островскому (1921, Брно); «Приключения лисички-плутовки» (Příhody Lišky Bystroušky), в 3 актах, либр. Я. по Р. Тешноглидеку (1922—23, пост. 1924, Брно); «Средство Макропулоса» (Věc Makropulos), в 3 актах, либр. Я. по К. Чапеку (1923—25, пост. 1926, Брно); «Из мертвого дома» (Z mrtvého domu), в 3 актах, либр. Я. по Достоевскому (1927—28, неоконч., пост. 1930 в ред. Хлубна и Бакалы, Брно).

Др. вок. муз.: Amarus («Горечь»), кантата, сопр., тен., бар., хор, орк., сл. Я. Врхлицкого (1897, последняя ред. 1906); «Дневник исчезнувшего» (Zápisník zmizelého), вок. цикл, тен., к.-а., жен. хор, фп., сл. анон. (1917—20); «Глаголическая месса» (Glagolská mše), сопр., к.-а., тен., бас, хор, орг., орк., текст лат. мессы в стилизованном славянском пер. М. Вейнгарта (1926); «Прибаутки» (Říkadla), 18 миниатюр, 9 гол. и 10 инстр., сл. нар. (1926); кантаты, хоры, произв. для церкви, песни для гол. с фп., обр. нар. песен.

Для орк.: «Ревность» (Žárlivost), увертюра на тему моравской нар. песни (1895, предполагалась в качестве вступления к опере «Енуфа»); «Ребенок скрипача» (Šumařovo dítě), симф. баллада по С. Чеху (1913); «Тарас Бульба», рапсодия по Гоголю (1915—18); «Бланицкая баллада» (Ballada blanická), симф. поэма по Я. Врхлицкому (1919); Симфониетта (1926); сюиты, танцы (в т. ч. «Лашские танцы» [Lašské tance], 1890, 2/1924); ранние и неоконч. произв.

Для фп. соло: «По заросшей тропинке» (Po zarostlém chodníčku), 15 пьес (1900—11); Соната «1 октября 1905» (1905—06); «В тумане» (V mlhách), 4 пьесы (ок. 1912); ранние и неоконч. произв., обр. нар. танцев и песен, пьесы на случай.

Др. инстр. муз.: «Сказка» (Pohádka), влч. и фп., по В. Жуковскому (1910, окончат. ред. 1923); Соната для скр. и фп. (1914—22); 1-й стр. квартет «Крейцерова соната», по Л. Толстому (1923); «Юность» (Mládí), сюита для дух. секстета (1924); Концертино для фп., клар., валт., фаг., 2 скр. и альта (1925); Каприччо для фп. (левой руки), фл. (тж. пикк.), 2 труб, 3 трбн. и тубы (1926); 2-й стр. квартет «Интимные письма» (Listy důvěrné, 1928); ранние и неоконч. произв.

Лит.: M. Brod. Leoš Janáček: Leben und Werk (Wien, 1925, 2/1956); Я. Фогель. Леош Яначек (М., 1982, 1-е изд. чеш. оригинала 1958); K. Honolka. Leoš Janáček: sein Leben, sein Werk, seine Zeit (Stuttgart und Zürich, 1982); J. Tyrrell. Janáček's Operas: A Documentary Account (London, 1992); F. Pulcini. Janáček: vita, opere, scritti (Torino e Firenze, 1993); M. Beckerman, ed. Janáček and his World (Princeton, 2003); М. Кундера. Нелюбимый ребенок в семье // Нарушенные завещания (СПб., 2006); J. Tyrrell. Janáček. Years of a Life, Vols. I—II (London, 2006—07).

Янг (Young), Ла Монте (Торнтон) (р. 14.10.1935, Берн, Айдахо). Американский композитор и исполнитель. Получил музыкальное образование в университетах Лос-Анджелеса и Беркли. В 1950-х выступал как джазовый саксофонист и начал сочинять, пользуясь *серийной техникой* веберновского типа. Во 2-й половине 1950-х пришел к гипертрофированному варианту *пуантилизма:* чередованию длинных (до минуты и даже больше) тянущихся звуков и столь же длинных пауз. Этот прием одновременно явился исходной формой *минимализма,* а написанное с его помощью Струнное трио Я. (1958) вошло в историю музыки XX в. как первый образец нового стиля. В 1959, будучи слушателем курсов новой музыки в *Дармштадте,* Я. познакомился с *Кейджем,* который оказал решающее влияние на его дальнейшую деятельность. В Беркли Я. и *Райли* сочиняли шумовое оформление в духе Кейджа к экспериментальным танцевальным представлениям. В 1960 Я. переселился в Нью-Йорк, где обратил на себя внимание *хеппенингами* и минималистскими пьесами (образец — Composition No. 7 1960, состоящая из двух выдержанных звуков, fis и h), а в 1963 основал Театр вечной музыки (Theatre of Eternal Music) — ансамбль из нескольких исполнителей, в котором сам Я. играл на саксофоне-сопранино, а его жена, художница, специалист по световым шоу Мариан Зазила (Zazeela), обеспечивала вокальный бурдон. Для творчества Я. этого периода, замешенного на восточном мистицизме и галлюциногенных наркотиках, характерны циклы «Четыре сна о Китае» (The Four Dreams of China, 1962) и «Черепаха, ее грезы и путешествия» (The Tortoise, His Dreams and Journeys, 1964). С 1970 Я., Зазила и Райли осваивали индийскую музыку под руководством Пандита Пран Натха (Prân Nath, 1918—1996); в 1971 Я. возглавил центр индийской классической музыки Kirana Center. Для своих композиций и световых шоу Я. и Зазила создали несколько огромных инсталляций — «домов сновидений» (dream houses), рассчитанных на многолетнее функционирование; по замыслу авторов, время в таких домах течет крайне медленно (свою повседневную жизнь супруги организуют так, как если бы в сутках было больше 24 часов). Действа в «домах сновидений» разыгрывались на фоне электронно генерируемых бурдонов, иногда почти невыносимо громких. С 1990 Я. возобновил сотрудничество с блюзовыми и джазовыми коллективами, главным образом с ансамблем Forever Bad Blues Band, и тогда же сочинил опус в духе собственного раннего Трио — Chronos Kristalla для *Кронос-квартета.*

Будучи приверженцем т. н. чистого строя (системы темперации, при которой большинство терций и квинт остаются чистыми), Я. с середины 1960-х сочиняет свой «ответ» «Хорошо темперированному клавиру» — гигантский опус под названием «Хорошо настроенное фортепиано» (The Well-Tuned Piano), частично импровизируемый по заданному структурному плану. Настройка инструмента (рояля Бёзендорфер) для его исполнения занимает до двух недель; продолжительность готовой музыки к началу 1990-х составляла шесть с половиной часов. «Хорошо настроенное фортепиано» не столь «минималистично», как большинство других работ Я., поскольку предусматривает не только повторение, но и

определенное развитие (варьирование, расширение, комбинирование) материала. Диски «Хорошо настроенного фортепиано» в авторском исполнении — одна из немногих коммерческих записей музыки Я.

Лит.: L. M. Young and M. Zazeela. Selected Writings (Munich, 1969); W. Duckworth, R. Fleming, eds. Sounds and Light: La Monte Young and Marian Zazeela, Bucknell Review, XL, No. 1 (1996); см. тж. при ст. *Минимализм*.

Янг (Young), Лестер (Уиллис), по прозвищу Прес (Pres) или През (Prez), т. е. «Президент» (27.8.1909, Вудвилл, — 15.3.1959, Нью-Йорк). Американский джазовый саксофонист. С детства играл в семейном ансамбле, с 1927 — в различных джаз-бэндах (на тенор-саксофоне, а также на кларнете и альт-саксофоне). К самым ярким страницам артистической биографии Я. принадлежат выступления с оркестром Каунта *Бейси* (1934—44, с перерывами). Особое взаимопонимание связывало Я. с певицей Билли *Холидей*. После войны Я. работал преимущественно с небольшими бэндами, не связывая себя длительными контрактами; регулярно участвовал в программах «Джаз в филармонии» (Jazz at the Philharmonic), популярных среди образованной публики. В отличие от большинства саксофонистов эры *свинга* играл легким, почти лишенным вибрации тоном, в сдержанной манере. Один из самых оригинальных джазовых импровизаторов, оказал большое влияние на более молодых джазменов, в т. ч. на Чарли *Паркера*. В 1940—50-х стиль Я. стал «горячее», его тон — более насыщенным, иногда хрипловатым, его импровизации — более однообразными и предсказуемыми. Поздние работы Я. качественно неравноценны (следствие алкоголизма, ставшего причиной его ранней смерти).

Лит.: L. Porter. Lester Young (Boston, 1985).

Янигро (Janigro), Антонио (21.1.1918, Милан, — 1.5.1989, там же). Итальянский виолончелист и дирижер. Учился в Миланской консерватории и парижской Эколь-нормаль (École normale de musique) у Дирана Алексаняна (Alexanian, 1881—1954). В 1939—53 вел класс виолончели в Загребском университете. В 1954 основал камерный оркестр Загребские солисты (I solisti di Zagreb), с которым выступал до 1967. В 1954—64 возглавлял также СО Загребского радио. Работал с оркестрами Милана, Саарбрюккена, Белграда, Зальцбурга, преподавал в Дюссельдорфе (1965—74) и других городах. Концертировал по всему миру как солист, ансамблист (в т. ч. в трио с *Бадурой-Скодой* и Жаном *Фурнье*) и дирижер, исполняя обширный репертуар, в котором значительное место занимала музыка венских классиков, романтиков (Я. неподражаемо играл партию виолончели в «Дон Кихоте» *Штрауса*, о чем свидетельствует знаменитая запись п/у *Райнера*, 1959) и композиторов XX в., вплоть до новейших опусов *Лигети* и *Пендерецкого*.

Яновиц (Janowitz), Гундула (р. 2.8.1937, Берлин). Немецкая певица (сопрано). Училась в Граце. С 1960 на протяжении 30 лет была ведущей солисткой *Венской гос. оперы;* выступала также на других крупнейших оперных сценах мира, восхищая публику звучным голосом светлого, чистого тембра (впрочем, не всегда достаточно подвижным и не без некоторой пронзительности в forte), утонченной музыкальностью и благородной манерой актерской игры. Основное амплуа Я. — аристократические героини в операх Моцарта (Графиня, Донна Анна, Донна Эльвира, Фьордиликджи, Памина) и *Штрауса* (Маршальша, Ариадна, Арабелла, Мадлен). Блистала также в ролях Леоноры («Фиделио»), Агаты, Евы, Зиглинды, Аиды, выступала в камерно-вокальном репертуаре (записала, в частности, все песни Шуберта для женского голоса), пела партии в кантатах и ораториях. Искусство Я. периода расцвета (1960—70-е годы) увековечено в записях п/у крупнейших дирижеров, в т. ч. *Клемперера* («Волшебная флейта»), *Бёма* («Свадьба Фигаро», «Так поступают все женщины», «*Ариадна на Наксосе*»), *Караяна* («Сотворение мира» Гайдна, «Торжественная месса» и 9-я симфония Бетховена, «Вальпургия», «Немецкий реквием» Брамса, «*Четыре последние песни*» Штрауса), К. *Клайбера* («Вольный стрелок») и *Бернстайна* («Фиделио»).

Янсонс (Janssons), Марис (р. 14.1.1943, Рига). Латвийский дирижер, сын видного дирижера, профессора Ленинградской консерватории Арвида Я. (1914—1984). Окончил Ленинградскую консерваторию по классу Николая Рабиновича (1908—1972), в 1969—72 совершенствовался в Вене у Ганса Сваровского (Swarowski, 1899—1975), работал также с *Караяном* в Зальцбурге. В 1971 выиграл конкурс фонда Караяна в Западном Берлине. В 1972 *Мравинский* назначил Я. своим ассистентом в Ленинградском ФО. В 1979—2000 Я. возглавлял ФО Осло, который под его руководством выдвинулся в ряд первоклассных европейских оркестров. Главный дирижер *Питтсбургского СО* (1996—2004), СО *Баварского радио* (с 2003), оркестра *Концертгебау* (с 2004); систематически работает и с другими всемирно известными коллективами, в т. ч. с Санкт-Петербургским ФО, *Лондонским ФО, Лондонским СО, Венским ФО*. Стихия Я. — симфоническая музыка крупных форм: Берлиоз, Брамс, Чайковский, Дворжак, *Малер, Штраус, Сибелиус, Барток, Стравинский, Онеггер, Прокофьев, Шостакович*. О своеобразных Я. основательности, артистизме и чувстве меры свидетельствуют многочисленные записи; среди лучших работ — энергичные, архитектонически цельные, свободные от чрезмерного пафоса и показного глубокомыслия интерпретации симфоний Чайковского с СО Осло и симфоний Шостаковича с несколькими оркестрами Европы и США. Я. — первый исполнитель многих да современных партитур, в т. ч. произведений *Пендерецкого* и *Щедрина*.

Ярви (Järvi), Неэме (р. 7.6.1937, Таллин). Эстонский дирижер. Учился в Таллине, затем (1955—60) в Ленинградской консерватории, в т. ч. дирижированию у Николая Рабиновича (1908—1972) и *Мравинского*. В 1963 возглавил СО Эстонского радио и ТВ и Эстонский театр оперы и балета, в 1976 — Гос. СО Эстонии. В 1960—70-х выступал также с другими оркестрами и оперными коллективами СССР; после победы на международном дирижерском конкурсе в Риме (1971) начал регулярно гастролировать за рубежом. В 1980 эмигрировал в США, в 1987 получил американское гражданство. В 1982—2004

главный дирижер Гётеборгского СО (Нац. оркестра Швеции), в 1984—88 — музыкальный руководитель Шотландского королевского нац. оркестра, в 1990—2005 — главный дирижер *Детройтского СО*. В 2005 возглавил Резиденси-оркестр (Residentie-Orkest) в Гааге и СО Нью-Джерси. Выступает с ведущими и менее известными симфоническими и оперными коллективами многих стран. По числу записанных дисков, по-видимому, превосходит всех остальных дирижеров прошлого и настоящего, не исключая многолетнего «рекордсмена» *Караяна*. Репертуар Я. универсален, но в его дискографии, помимо эстонской музыки, преобладают произведения скандинавских, русских, центральноевропейских, британских и американских композиторов, творивших между серединой XIX и серединой XX в., в т. ч. малоизвестные и воскрешенные Я. к концертной жизни. Я. записал, в частности, все симфонии и ряд других опусов Бородина, Римского-Корсакова, Калинникова, *Глазунова*, *Скрябина*, *Мясковского*, *Прокофьева* и *Шостаковича*, а также Бервальда, Гаде, Брамса, Дворжака, *Малера*, *Нильсена*, *Сибелиуса*, *Русселя*, *Альвена*, *Шмидта* и *Мартину*, всю оркестровую музыку Грига, *Штрауса* и *Стравинского;* среди его примечательных оперных записей — *«Огненный ангел»* Прокофьева и «Саул и Давид» Нильсена. Первым исполнил ряд партитур эстонских композиторов, в т. ч. *Тубина* и *Пярта*, а также *Нурхейма*, *Грубера* и др. Во всех репертуарных сферах Я. проявляет себя как ответственный и увлеченный художник; его интерпретации, как правило, не оставляют желать лучшего с точки зрения ясности общей идеи, точности воспроизведения деталей, выверенности акустического баланса.

Его старший сын Пааво Я. (р. 1962) — дирижер, в 1993—97 возглавлял СО г. Мальмё (Швеция), с 2001 — главный дирижер СО г. Цинциннати, шт. Огайо, с 2005 — музыкальный руководитель СО Франкфуртского радио, в 2010 возглавит *Парижский оркестр*. Дочь Марика Я. (р. 1964) — флейтистка. Младший сын Кристиан (р. 1972) — дирижер.

ХРОНОГРАФ

Принцип расположения материала для каждого года: музыкальные произведения (в алфавитном порядке фамилий композиторов); книги (в алфавитном порядке фамилий авторов); события музыкальной жизни; дни рождения и смерти.

Музыкальные произведения, как правило, датированы годом их завершения (или прекращения работы над ними), книги — годом первого издания.

После знака // приводятся доступные сведения о премьере — дата, место, имена исполнителей.

Все даты — по новому стилю.

1901

Григ	10-я (последняя) тетрадь «Лирических пьес» для фп. соч. 71
Дворжак	«Русалка», опера в 3 актах, либретто Ярослава Квапила // 31 марта 1901, Прага
Дебюсси	«Для фортепиано», сюита: Прелюдия, Сарабанда, Токката // 1 января 1902, Париж, Рикардо *Виньес*
Малер	«Барабанщик» (Der Tambourg'sell), песня для голоса с оркестром или фп., слова из сборника «Волшебный рог мальчика»
	4 песни для голоса с оркестром или с фп., слова Фридриха Рюккерта (в т. ч. «Я потерян для мира» [Ich bin der Welt abhanden gekommen]) // 29 января 1905, Вена, солисты Антон Мозер (Moser) и Фридрих Вайдеманн (Weidemann), дирижер автор
Равель	«Игры воды» для фп. // 5 апреля 1902, Париж, Рикардо *Виньес*
Рахманинов	Концерт для фп. с оркестром № 2 соч. 18 c-moll // 9 ноября 1901, Москва, солист автор, дирижер Александр *Зилоти*
	Соната для виолончели и фп. соч. 19 g-moll // 25 декабря 1901, Москва, Анатолий Брандуков и автор
Римский-Корсаков	«Сервилия», опера в 5 актах, либретто композитора по драме Льва Мея // 14 октября 1902, Санкт-Петербург, *Мариинский театр*, дирижер Феликс Блуменфельд
Скрябин	Симфония № 2 соч. 29 c-moll // 25 января 1902, Санкт-Петербург, дирижер Анатолий *Лядов*
Танеев	Струнный квинтет № 1 соч. 14 G-dur // 17 декабря 1902, Санкт-Петербург
Шёнберг	8 песен для кабаре (Brettlieder) для голоса с фп. (№ 8 — также с флейтой-пикколо, трубой и военным барабаном)
Штраус	«Погасшие огни» (Feuersnot), одноактная опера соч. 50, либретто Эрнста фон Вольцогена по старинной фламандской легенде // 21 ноября 1901, Дрезден, Придворная опера, дирижер Эрнст фон Шух (Schuch)
Элгар	«Блеск и торжество» (Pomp and Circumstance), марш для оркестра № 1 // 19 октября 1901, Ливерпуль, дирижер Альфред Родевальд (Rodewald)
Энеску	«Румынские рапсодии» для оркестра соч. 11, A-dur и D-dur // 8 марта 1903, Бухарест, дирижер автор

27 октября, Париж. Первое полное исполнение «Ноктюрнов» *Дебюсси* (1899), дирижер Камиль Шевийяр (Chevillard)
25 ноября, Мюнхен. Первое исполнение 4-й симфонии *Малера* (1900), дирижер автор
В Вене основано издательство современной музыки Universal Edition

11.I. Умер Василий Калинников (р. 1866)
27.I. Умер Джузеппе Верди (р. 1813)
8.V. Родился Владимир *Софроницкий* (ум. 1961)
17.V. Родился Макс *Лоренц* (ум. 1975)
17.V. Родился Вернер *Эгк* (ум. 1983)
4.VIII. Родился Луи *Армстронг* (ум. 1971)
1.XI. Родился Ганс Хайнц *Штукеншмидт* (ум. 1988)
22.XI. Родился Хоакин *Родриго* (ум. 1999)

1902

Айвз «Небесная страна», кантата для тенора, баритона, 2 вокальных квартетов, хора, трубы, эвфониума, литавр, органа и струнных в 7 частях, слова Генри Олфорда (нач. в 1898) // 18 апреля 1902, Нью-Йорк, под руководством автора

Симфония № 2 (нач. ок. 1900) // 22 февраля 1951, Нью-Йорк, дирижер Леонард *Бернстайн*

Глазунов Симфония № 7 «Пасторальная» соч. 77 F-dur // 3 января 1903, Санкт-Петербург, дирижер автор

«Из средних веков», сюита для оркестра соч. 79 E-dur // 3 января 1903, Санкт-Петербург, дирижер автор

Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда», опера в 5 актах на адаптированный композитором текст одноименной драмы Мориса Метерлинка (нач. в 1893) // 30 апреля 1902, Париж, *Опера-комик*, дирижер Андре Мессаже (Messager)

Джоплин The Entertainer («Затейник»), рэгтайм для фп.

Дюка «Вариации, интерлюдия и финал на тему Рамо» для фп. // 23 марта 1903, Париж, Эдуар Рислер (Risler)

Малер Симфония № 5 cis-moll—D-dur // 18 октября 1904, Кёльн, дирижер автор

Массне «Жонглер Богоматери», опера («миракль») в 3 актах, либретто Мориса Лена́ по Анатолю Франсу // 18 февраля 1902, Монте-Карло, дирижер Леон Же́ан (Jéhin)

Нильсен «Саул и Давид», опера в 4 актах соч. 25, либретто Эйнара Кристиансена по Библии // 28 ноября 1902, Копенгаген, Королевская опера, дирижер автор

Симфония № 2 соч. 16 «Четыре темперамента» // 1 декабря 1902, Копенгаген, дирижер автор

Рахманинов «Весна», кантата для баритона, хора и оркестра соч. 20, слова Николая Некрасова // 24 марта 1902, Москва, дирижер Александр *Зилоти*

Римский-Корсаков «Кащей бессмертный», одноактная опера («осенняя сказочка»), либретто композитора // 25 декабря 1902, Москва, Товарищество частной оперы, дирижер Михаил Ипполитов-Иванов

Сибелиус Симфония № 2 соч. 43 D-dur // 8 марта 1902, Хельсинки, дирижер автор

«Происхождение огня», кантата для баритона, мужского хора и оркестра соч. 32, слова из эпоса «Калевала» // 9 апреля 1902, Хельсинки, дирижер автор

Чилеа «Адриенна Лекуврёр», опера в 4 актах, либретто Артуро Колаутти по пьесе Эжена Скриба и Эрнеста Легуве // 6 ноября 1902, Милан, Театро-лирико, дирижер Клеофонте Кампанини (Campanini)

Элгар «Апостолы», оратория для певцов-солистов, хора и оркестра соч. 49, текст композитора по Библии // 14 октября 1903, Бирмингем, дирижер автор

18 марта, Вена. Первое исполнение струнного секстета *Шёнберга* «Просветленная ночь» (1899), с участием квартета Арнольда Розе (Rosé)
9 июня, Крефельд. Первое исполнение 3-й симфонии *Малера* (1896), дирижер автор

9.I. Родился Рудольф *Бинг* (ум. 1997)
17.II. Родилась Мариан *Андерсон* (ум. 1993)
29.III. Родился Уильям *Уолтон* (ум. 1983)
8.IV. Родился Йозеф *Крипс* (ум. 1974)
11.VI. Родился Виссарион *Шебалин* (ум. 1963)
10.VII. Родился Сергей *Лемешев* (ум. 1977)
9.VIII. Родился *Соломон* (Катнер) (ум. 1988)
9.VIII. Родился Зино *Франческатти* (ум. 1991)
1.XI. Родился Ойген *Йохум* (ум. 1987)
22.XI. Родился Эмануэль *Фойерман* (ум. 1942)

1903

д'Альбер «Долина», опера в 2 актах с прологом, либретто Рудольфа Лотара по драме Анхеля Гимера́ // 15 ноября 1903, Прага, дирижер Лео Блех (Blech)

Барток «Кошут», симфоническая поэма // 13 января 1904, Будапешт, дирижер Иштван Кернер (Kerner)

Дебюсси «Эстампы», 3 пьесы для фп. // 9 января 1904, Париж, Рикардо *Виньес*

Равель Струнный квартет F-dur // 5 марта 1904, Париж, квартет Эйма́н (Heyman)

«Шехеразада», 3 стихотворения Тристана Клингзора для женского голоса с оркестром // 17 мая 1904, Париж, солистка Жан Атто́ (Hatto), дирижер Альфред *Корто*

Рахманинов «Вариации на тему Шопена» для фп. соч. 22 // 23 февраля 1903, Москва, автор

10 прелюдий для фп. соч. 23 // 23 февраля 1903, Москва, автор

Руссель «Воскресение», симфонический прелюд соч. 4 по Льву Толстому // 17 мая 1904, Париж, дирижер Альфред *Корто*

Сати «Три пьесы в форме груши», 7 пьес для фп. в 4 руки // 1916, Париж, Рикардо *Виньес* и автор (публичная премьера)

Сибелиус	Концерт для скрипки с оркестром соч. 47 d-moll // 8 февраля 1904, Хельсинки, солист Виктор Новачек (Nováček), дирижер автор (1-я ред.); 19 октября 1905, Берлин, солист Карел Халирж (Halíř), дирижер Рихард *Штраус* (окончательная ред.)
Скрябин	Соната для фп. № 4 соч. 30 Fis-dur 8 этюдов для фп. соч. 42
Цемлинский	«Русалочка», симфоническая поэма-фантазия по Хансу Кристиану Андерсену // 25 января 1905, Вена, дирижер автор
Шёнберг	«Пеллеас и Мелизанда», симфоническая поэма соч. 5 по Морису Метерлинку // 25 января 1905, Вена, дирижер автор
Штраус	«Домашняя симфония» для большого оркестра соч. 53 // 21 марта 1904, Нью-Йорк, дирижер автор
Яначек	«Енуфа» («Ее падчерица»), опера в 3 актах, либретто композитора по Габриэле Прейсовой // 21 января 1904, Брно, дирижер Пирил Методей Хразлира (Hrazdira); 2-я ред. — 1908

11 февраля, Вена. Первое исполнение неоконченной 9-й симфонии Брукнера (1896), дирижер Фердинанд Лёве (Loewe)
Итальянское отделение фирмы His Master's Voice осуществило первую в истории грамзапись целой оперы («Эрнани» Верди на 40 пластинках)

19.I. Родился Борис *Блахер* (ум. 1975)
6.II. Родился Клаудио *Аррау* (ум. 1991)
22.II. Умер Гуго Вольф (р. 1860)
28.III. Родился Рудольф *Серкин* (ум. 1991)
17.IV. Родился Григорий *Пятигорский* (ум. 1976)
4.VI. Родился Евгений *Мравинский* (ум. 1988)
6.VI. Родился Арам *Хачатурян* (ум. 1978)
11.IX. Родился Теодор Визенгрунд *Адорно* (ум. 1969)
1.X. Родился Владимир *Горовиц* (ум. 1989)

1904

Айвз	«День благодарения», 4-я часть симфонии «Праздники»
Барток	Квинтет для фп. и струнных
Бузони	Концерт для фп. с оркестром соч. 39, с хоровым финалом на слова Адама Эленшлегера // 10 ноября 1904, Берлин, солист автор, дирижер Карл *Мук*
Веберн	«В летнем ветре», идиллия для оркестра по Бруно Вилле // 25 мая 1962, Филадельфия, дирижер Юджин *Орманди*
Глазунов	Концерт для скрипки с оркестром соч. 82 a-moll // 4 марта 1905, Санкт-Петербург, солист Леопольд Ауэр, дирижер автор
Дебюсси	«Галантные празднества», 2-я тетрадь, 3 романса для голоса с фп. на слова Поля Верлена // 23 июня 1904, Париж «Священный танец и светский танец» для арфы и струнного оркестра // 6 ноября 1904, Париж «Остров радости» для фп. // 18 февраля 1905, Париж, Рикардо *Виньес*
Лядов	«Баба-Яга» для оркестра // 18 марта 1904, Санкт-Петербург, дирижер Феликс Блуменфельд
Малер	«Песни об умерших детях», 5 песен для голоса с оркестром на слова Фридриха Рюккерта (нач. в 1901) // 29 января 1905, Вена, солист Фридрих Вайдеман (Weidemann), дирижер автор Симфония № 6 a-moll «Трагическая» // 27 мая 1906, Эссен, дирижер автор
Пуччини	«Мадам Баттерфлай», опера в 2 актах, либретто Джузеппе Джакозы и Луиджи Иллики по драме Дэвида Беласко «Гейша» // 17 февраля 1904, Милан, *Ла Скала*, дирижер Клеофонте Кампанини (Campanini)
Римский-Корсаков	«Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», опера в 4 актах, либретто Владимира Бельского по мотивам русских сказаний XIII в. // 20 февраля 1907, Санкт-Петербург, *Мариинский театр*, дирижер Феликс Блуменфельд
Сибелиус	Музыка к пьесе Арвида Ярнефельта «Смерть» (включает «Грустный вальс») // 25 апреля 1904, Хельсинки, дирижер автор
Скрябин	Симфония № 3 соч. 43 c-moll – C-dur «Божественная поэма» // 29 мая 1905, Париж, дирижер Артур *Никиш*
Стравинский	Соната для фп. fis-moll
Танеев	Струнный квинтет № 2 соч. 16 C-dur // 26 ноября 1905, Москва
Шимановский	Соната для фп. № 1 соч. 8 c-moll // 19 апреля 1907, Варшава, Наталия Нейгауз Соната для скрипки и фп. соч. 9 d-moll // апрель 1909, Варшава, Павел Коханьский (Kochański) и Артур *Рубинштейн*

Шмитт Псалом 47 для сопрано, хора, органа и оркестра // 27 декабря 1906, Париж, дирижер Анри Бюссер (Büsser), партия органа Надя *Буланже*

Основан *Лондонский симфонический оркестр*

3.II. Родился Луиджи *Даллапиккола* (ум. 1975)
21.III. Родился Никос *Скалкоттас* (ум. 1949)
1.V. Умер Антонин Дворжак (р. 1841)
16.VII. Родился Гоффредо *Петрасси* (ум. 2003)
6.VIII. Умер Эдуард Ганслик (р. 1825)
21.VIII. Родился Каунт *Бейси* (ум. 1984)
23.VIII. Родился Уильям *Примроуз* (ум. 1982)
12.IX. Родился Гавриил *Попов* (ум. 1972)
21.XI. Родился Коулмэн *Хокинс* (ум. 1969)
30.XII. Родился Дмитрий *Кабалевский* (ум. 1987)
31.XII. Родился Натан *Мильштейн* (ум. 1992)

1905

Айвз «Соната на трех листах» для фп. и колокольчиков ad libitum // 25 апреля 1949, Нью-Йорк, Уильям Масселос (Masselos)

Григ «Настроения», 7 пьес для фп. соч. 73

Дебюсси «Море», 3 симфонических эскиза // 15 октября 1905, Париж, дирижер Камиль Шевийяр (Chevillard)

«Образы», 1-я тетрадь, 3 пьесы для фп. // 3 марта 1906, Париж, Рикардо *Виньес*

Легар «Веселая вдова», оперетта в 3 актах, либретто Виктора Леона и Лео Штайна по Анри Мельяку // 30 декабря 1905, Вена, театр Ан-дер-Вин

Малер Симфония № 7 e-moll—C-dur // 19 сентября 1908, Прага, дирижер автор

Равель «Зеркала», 5 пьес для фп. // 6 января 1906, Париж, Рикардо *Виньес*

Сонатина для фп. // 10 марта 1906, Лион, Поль де Лестан (Paule de Lestang)

Рахманинов «Скупой рыцарь», одноактная опера соч. 24 на текст «маленькой трагедии» Пушкина // 24 января 1906, Москва, *Большой театр*, дирижер автор

«Франческа да Римини», одноактная опера с прологом и эпилогом соч. 25, либретто Модеста Чайковского по Данте // 24 января 1906, Москва, *Большой театр*, дирижер автор

Регер Симфониетта соч. 90 A-dur // 8 октября 1905, Эссен, дирижер Феликс *Мотль*

Сибелиус «Пеллеас и Мелизанда», музыка к пьесе Мориса Метерлинка, соч. 46

Фалья «Короткая жизнь», опера в 2 актах, либретто Карлоса Фернандеса Шоу // 1 апреля 1913, Ницца, дирижер Жак Миранн (Miranne) (на французском языке)

Шёнберг Струнный квартет № 1 соч. 7 d-moll // 5 февраля 1907, Вена, квартет Арнольда Розе (Rosé)

Шесть песен для голоса с оркестром соч. 8, слова Генриха Харта (№ 1), из «Волшебного рога мальчика» (№ 2 и 3) и Петрарки // 29 января 1914, Прага, солист Ганс Винкельман (Winckelmann), дирижер Александер фон *Цемлинский* (не все песни)

Штраус «Саломея», одноактная опера соч. 54 на текст одноименной драмы Оскара Уайлда в переводе Хедвиг Лахман // 9 декабря 1905, Дрезден, Придворная опера, дирижер Эрнст фон Шух (Schuch)

Энди «Летний день в горах», симфонический триптих соч. 61

Энеску Симфония № 1 соч. 13 Es-dur // 21 января 1906, Париж, дирижер Эдуар Колонн (Colonne)

Швейцер «И. С. Бах — музыкант-поэт» (J. S. Bach, le musicien-poète, 1-я ред. монографии, на французском языке)

Сформировано трио в составе: Альфред *Корто* (фп.), Жак *Тибо* (скрипка), Пабло *Касальс* (виолончель)

2.I. Родился Майкл *Типпетт* (ум. 1998)
8.I. Родился Джачинто *Шельси* (ум. 1988)
26.III. Родился Андре *Клюытанс* (ум. 1967)
2.VIII. Родился Карл Амадеус *Гартман* (ум. 1963)
8.VIII. Родился Андре *Жоливе* (ум. 1974)
23.VIII. Родился Констант *Ламберт* (ум. 1951)
31.VIII. Умер Франческо Таманьо (р. 1850)

1906

Айвз «Два размышления» для камерного оркестра: «Вопрос, оставшийся без ответа» и «Центральный парк в темноте (в старое доброе летнее время)» (датировка приблизительна) // 11 мая 1946, Нью-Йорк, ансамбль Джульярдской школы, дирижеры Эдгар Шенкман (Schenkman) и Теодор Блумфилд (Bloomfield)

Альбенис «Иберия», 1-я тетрадь, 3 пьесы для фп.

Глазунов Симфония № 8 соч. 83 Es-dur // 22 декабря 1906, Санкт-Петербург, дирижер автор

Малер Симфония № 8 («Симфония тысячи участников») Es-dur для 8 певцов-солистов, 2 смешанных и детского хоров и оркестра, текст латинского духовного гимна Veni Creator Spiritus и последней сцены 2-й части трагедии Гёте «Фауст» // 12 сентября 1910, Мюнхен, дирижер автор

Нильсен «Маскарад», комическая опера в 3 актах, либретто Вильхельма Андерсена по Людвигу Хольбергу // 11 ноября 1906, Копенгаген, Королевская опера, дирижер автор

Равель Интродукция и Allegro для арфы, флейты, кларнета и струнного квартета // 22 февраля 1907, Париж, дирижер Шарль Домéрг (Domergue)

«Пять греческих народных песен» для голоса с фп. на фольклорные тексты в переводе Мишеля-Димитри Кальвокоресси (нач. в 1904)

«Естественные истории», 5 стихотворений Жюля Ренара для среднего голоса с фп. // 12 июня 1907, Париж, Жан *Батори* и автор

Руссель Симфония № 1 соч. 7 «Поэма о лесе» // 22 марта 1908, Брюссель, дирижер Сильвен Дюпюи (Dupuy)

Сибелиус «Дочь Севера», симфоническая фантазия соч. 49 // 29 декабря 1906, Санкт-Петербург, дирижер автор

«Пан и Эхо», танцевальное интермеццо для оркестра соч. 53а // 24 марта 1906, Хельсинки, дирижер автор

Сук «Азраил», симфония соч. 27 c-moll // 3 февраля 1907, Прага, дирижер Карел Коваржович (Kovařovic)

Цемлинский «Гёрге-мечтатель» (Der Traumgörge), опера в 2 актах с эпилогом, либретто Лео Фельда // 11 октября 1980, Нюрнберг

Шёнберг Камерная симфония № 1 для 15 инструментов соч. 9 E-dur // 8 февраля 1907, Вена, квартет Арнольда Розе (Rosé) и оркестранты Придворной оперы

Элгар «Царствие», оратория для певцов-солистов, хора и оркестра соч. 51, текст композитора по Библии // 3 октября 1906, Бирмингем, дирижер автор

Энеску Дециметт для 8 деревянных духовых и 2 валторн соч. 14 D-dur // 12 июня 1906, Париж

Римский-Корсаков «Летопись моей музыкальной жизни» (опубликована в 1909)

Шенкер «Учение о гармонии» (Harmonielehre)

25.II. Умер Антон *Аренский* (р. 1861)
9.IV. Родился Антал *Дорати* (ум. 1988)
28.IV. Родился Пауль *Захер* (ум. 1999)
1.VI. Родился Уолтер *Легг* (ум. 1979)
24.VI. Родился Пьер *Фурнье* (ум. 1986)
25.IX. Родился Дмитрий *Шостакович* (ум. 1975)
23.X. Умер Владимир Стасов (р. 1824)

1907

Альбенис «Иберия», 2-я и 3-я тетради, 6 пьес для фп.

Дебюсси «Образы», 2-я тетрадь, 3 пьесы для фп. // 21 февраля 1908, Париж, Рикардо *Виньес*

Дюка «Ариана и Синяя Борода», опера в 3 актах, либретто Мориса Метерлинка (нач. в 1899) // 10 мая 1907, Париж, *Опера-комик*, дирижер Франсуа Рюльман (Ruhlmann)

Рахманинов Симфония № 2 соч. 27 e-moll // 8 февраля 1908, Москва, дирижер автор

Регер Вариации и фуга на тему И. А. Хиллера для оркестра соч. 100 E-dur // 15 октября 1907, Кёльн, дирижер Фриц Штайнбах (Steinbach)

Римский-Корсаков «Золотой петушок», опера («небылица в лицах») в 3 актах с введением и заключением, либретто Владимира Бельского по Пушкину // 7 октября 1909, Москва, театр Солодовникова, дирижер Эмиль Купер

Сибелиус Симфония № 3 соч. 52 C-dur // 24 марта 1907, Хельсинки, дирижер автор

Скрябин Соната для фп. № 5 соч. 53 // 1 декабря 1907, Москва, Марк Мейчик

Стравинский Симфония Es-dur // 4 февраля 1908, Санкт-Петербург, дирижер Феликс Блуменфельд

«Фавн и пастушка», вокальная сюита для меццо-сопрано с оркестром, слова Пушкина, в 3 частях // 27 апреля 1907, Санкт-Петербург, солистка Елизавета Петренко, дирижер Гуго Варлих (закрытое исполнение 4 февраля 1908, Санкт-Петербург, исполнители те же (публичная премьера)

	«Пастораль», песня без слов для голоса с фп.
Чюрлёнис	«Море», симфоническая поэма (нач. в 1903) // 1936, Каунас
Шёнберг	«Мир на Земле» для хора a cappella соч. 13, слова Конрада Фердинанда Майера // декабрь 1911, Вена, дирижер Франц *Шрекер* (в ред. для хора и дублирующего его малого оркестра)
Шмитт	«Трагедия Саломеи», одноактный балет для 20 инструменталистов и женского хора (без слов) по стихотворению Робера д'Юмьера (Humières); ред. в виде симфонической поэмы — 1910
Бузони	«Эскиз новой эстетики музыкального искусства» (Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst)

5 марта, Нью-Йорк. Первая музыкальная радиопередача (трансляция исполнения увертюры к опере Россини «Вильгельм Телль» из концертного зала Telharmonic Hall)
16 мая, *Парижская опера*. Открылась серия исторических концертов русской музыки (*Дягилев*). Всего состоялось 5 концертов. Среди дирижеров — Римский-Корсаков, *Глазунов*, *Рахманинов*, *Никиш*, среди солистов — *Шаляпин*
В Москве учреждены Музыкальные выставки (*Яворский*)

17.I. Родился Хенк *Бадингс* (ум. 1987)
18.V. Родился Клиффорд *Кёрзон* (ум. 1982)
15.VIII. Умер Йозеф Йоахим (р. 1831)
4.IX. Умер Эдвард Григ (р. 1843)
11.IX. Родился Лев *Оборин* (ум. 1974)
27.X. Родился Гельмут *Вальха* (ум. 1991)
12.XII. Родился Вольфганг *Фортнер* (ум. 1987)

1908

Айвз	Соната для скрипки и фп. № 1 // 27 ноября 1928, Сан-Франциско, Дороти Минти (Minty) и Марджори Гир (Gear)
Альбенис	«Иберия», 4-я тетрадь, 3 пьесы для фп.
Балакирев	Симфония № 2 d-moll // 17 марта 1909, Санкт-Петербург, дирижер Эмиль Купер
Барток	Концерт для скрипки с оркестром № 1 // 1958, Базель, солист Ганс-Хайнц Шнебергер (Schneeberger), дирижер Пауль *Захер;* ср. «Два портрета» для оркестра, 1910
	Струнный квартет № 1 // 19 марта 1910, Будапешт, квартет Вальдбауэра—Керпея (Waldbauer—Kerpely)
Берг	Семь песен (т. н. ранние песни) для голоса с фп., слова разных поэтов (нач. в 1905) // 6 ноября 1928, Вена, Клер Борн (Born) и Роберт Хогер (Hoger); ред. с оркестром — 1928
	Соната для фп. соч. 1 // 24 апреля 1911, Вена, Этта Верндорф (Werndorff)
Варез	«Бургундия», симфоническая поэма // 15 декабря 1910, Берлин, дирижер Йозеф Странски (Stransky); партитура утрачена
Веберн	Пассакалья для оркестра соч. 1 // 4 ноября 1908, Вена, дирижер автор
	«Ускользая на легких челнах» для хора a cappella соч. 2, слова Штефана Георге // 10 апреля 1927, Фюрстенфельд
Дебюсси	«Детский уголок», 6 пьес для фп. // 18 декабря 1908, Париж, Гарольд Бауэр (Bauer)
	«Иберия» из «Образов» для оркестра // 20 февраля 1910, Париж, дирижер Габриэль *Пьерне*
Прокофьев	4 пьесы для фп. (в т. ч. «Наваждение») // 18 декабря 1908, Санкт-Петербург, автор; окончательная ред. — 1912, как соч. 4
Равель	«Испанская рапсодия» для оркестра // 5 марта 1908, Париж, дирижер Эдуар Колонн (Colonne)
	«Ночной Гаспар», 3 пьесы для фп. // 9 января 1909, Париж, Рикардо *Виньес*
	«Матушка-гусыня», 5 детских пьес для фп. в 4 руки // 20 апреля 1910, Париж, Жанна Лелё (Leleu) и Женевьев Дюрони (Durony)
Регер	Концерт для скрипки с оркестром соч. 101 A-dur // 13 октября 1908, Лейпциг, солист Анри Марто́ (Marteau), дирижер Артур *Никиш*
Сен-Санс	Музыка к фильму Андре Кальметта «Убийство герцога Гиза» (первая оригинальная партитура для кино, созданная крупным композитором)
Сибелиус	«Ночная скачка и восход солнца», симфоническая поэма соч. 55 // 23 января 1909, Санкт-Петербург, дирижер Александр *Зилоти*
Скрябин	«Поэма экстаза» для оркестра соч. 54 (нач. в 1905) // 10 декабря 1908, Нью-Йорк, дирижер Модест Альтшулер
Стравинский	«Погребальная песнь» памяти Римского-Корсакова для оркестра // 30 января 1909, Санкт-Петербург, дирижер Феликс Блуменфельд; партитура утрачена
	«Фантастическое скерцо» для оркестра // 6 февраля 1909, Санкт-Петербург, дирижер Александр *Зилоти*
	«Фейерверк» для оркестра // 22 января 1910, Санкт-Петербург, дирижер Александр *Зилоти*

Танеев Фортепианное трио соч. 22 D-dur // 30 января 1908, Москва, автор, Константин Сараджев и Михаил Букиник

Шёнберг Струнный квартет № 2 fis-moll соч. 10, с солирующим сопрано, слова Штефана Георге // 21 декабря 1908, Вена, квартет Арнольда Розе (Rosé), Мария Гутхайль-Шодер (Gutheil-Schoder)

«Книга висячих садов», 15 стихотворений Штефана Георге для женского голоса с фп. соч. 15 // 14 января 1910, Вена, Марта Винтерниц-Дорда (Winternitz-Dorda) и Этта Верндорф (Werndorff)

Шрекер «День рождения инфанты», одноактный балет-пантомима для камерного оркестра, либретто композитора по Оскару Уайлду // 27 июня 1908, Вена

Штраус «Электра», одноактная опера соч. 58, либретто Гуго фон *Гофмансталя* по Софоклу // 25 января 1909, Дрезден, Придворная опера, дирижер Эрнст фон Шух (Schuch)

Элгар Симфония № 1 соч. 55 As-dur // 3 декабря 1908, Манчестер, дирижер Ганс Рихтер (Richter)

Швейцер «И. С. Бах» (J. S. Bach, 2-я, расширенная ред. монографии, на немецком языке)

23.I. Умер Эдуард Мак-Дауэлл (р. 1860)
5.IV. Родился Герберт фон *Караян* (ум. 1989)
11.IV. Родился Карел *Анчерл* (ум. 1973)
21.VI. Умер Николай Римский-Корсаков (р. 1844)
20.IX. Умер Пабло Сарасате (р. 1844)
30.IX. Родился Давид *Ойстрах* (ум. 1974)
10.XII. Родился Оливье *Мессиан* (ум. 1992)
11.XII. Родился Эллиотт *Картер*

1909

Айвз «День рождения Вашингтона», 1-я часть симфонии «Праздники» // 3 сентября 1931, Сан-Франциско, дирижер Николас *Слонимский*

Соната для фп. № 1 // 17 февраля 1949, Нью-Йорк, Уильям Масселос (Masselos)

Бузони «Элегическая колыбельная» для оркестра // 21 февраля 1911, Нью-Йорк, дирижер Густав *Малер*

Веберн Пять частей для струнного квартета соч. 5 // 8 февраля 1910, Вена, квартет Арнольда Розе (Rosé)

Шесть пьес для оркестра соч. 6 // 31 марта 1913, Вена, дирижер Арнольд *Шёнберг*

Воан-Уильямс «Морская симфония» (Симфония № 1) для сопрано, баритона, хора и оркестра, слова Уолта Уитмена // 12 октября 1910, Лидс, дирижер автор

Дебюсси «Весенние хороводы» из «Образов» для оркестра // 2 марта 1910, Париж, дирижер автор

Кодай Струнный квартет № 1 соч. 2 // 17 марта 1910, Будапешт, квартет Вальдбауэра—Керпея (Waldbauer—Kerpely)

Лядов «Волшебное озеро» для оркестра // 21 февраля 1909, Санкт-Петербург, дирижер Николай *Черепнин*

«Кикимора» для оркестра // 12 декабря 1909, Санкт-Петербург, дирижер Александр *Зилоти*

Малер «Песнь о земле», симфония для тенора и контральто (или баритона) и оркестра на слова средневековых китайских поэтов в переводе Ганса Бетге, в 6 частях // 20 ноября 1911, Мюнхен, солисты Уильям Миллер (Miller) и Сара Чарлз Кайе (Cahier), дирижер Бруно *Вальтер*

Симфония № 9 // 26 июня 1912, Вена, дирижер Бруно *Вальтер*

Прокофьев Соната для фп. № 1 соч. 1 f-moll // 6 марта 1910, Москва, автор

Равель «Испанский час», одноактная опера, либретто Франк-Ноэна // 19 мая 1911, Париж, *Опера-комик*, дирижер Франсуа Рюльман (Ruhlmann)

Рахманинов «Остров мертвых», симфоническая поэма соч. 29 по одноименной картине Арнольда Бёклина // 1 мая 1909, Москва, дирижер автор

Концерт для фп. с оркестром № 3 соч. 30 d-moll // 28 ноября 1909, Нью-Йорк, солист автор, дирижер Вальтер *Дамрош*

Регер Псалом 100 для хора, органа и оркестра соч. 106 // 23 февраля 1910, Хемниц, дирижер автор

Сибелиус Струнный квартет соч. 56 d-moll Voces intimae («Интимные голоса») // 25 апреля 1910, Хельсинки

Танеев «Концертная сюита» для скрипки с оркестром соч. 28 // 4 ноября 1909, Москва, солист Борис Сибор, дирижер Эмиль Купер

Шёнберг Три пьесы для фп. соч. 11 // 14 января 1910, Вена, Этта Верндорф (Werndorff)

Пять пьес для оркестра соч. 16 // 3 сентября 1912, Лондон, дирижер Генри *Вуд*

«Ожидание», монодрама для женского голоса с оркестром соч. 17, текст Марии Паппенхайм // 6 июня 1924, Прага, солистка Мария Гутхайль-Шолер (Gutheil-Schoder), дирижер Александер фон *Цемлинский*

Энеску Квартет № 1 для фп. и струнных соч. 16 D-dur // 18 декабря 1909, Париж

Ландовска	«Старинная музыка» (Musique ancienne)
Танеев	«Подвижной контрапункт строгого письма»

19 мая, Париж. Первое выступление труппы *Русские балеты* (*Дягилев*). В программе — «Павильон Армиды» на музыку Николая *Черепнина*, «Половецкие пляски» из оперы Бородина «Князь Игорь» и большой балетный дивертисмент на музыку разных композиторов
В Париже основано Независимое музыкальное общество (*Кёклен, Равель, Шмитт*)
Основано издательство современной русской музыки Editions Russes de Musique (*Кусевицкий*)

18.V. Умер Исаак *Альбенис* (р. 1860)
30.V. Родился Бенни *Гудмен* (ум. 1986)
27.VIII. Родился Лестер *Янг* (ум. 1959)
13.X. Родился Арт *Тэйтум* (ум. 1956)

1910

Айвз	Соната для скрипки и фп. № 2 // 18 марта 1924, Нью-Йорк, Джером Голдстайн (Goldstein) и Рекс Тиллсон (Tillson)
Барток	«Два портрета» для оркестра: «Идеал» (идентичен первой части 1-го скрипичного концерта, 1908) и «Гротеск» // 12 февраля 1911, Будапешт, дирижер Л. Кун (Kun) (только «Идеал»); 20 апреля 1916, Будапешт, дирижер И. Штрассер (Strasser)
Берг	Струнный квартет соч. 3 // 23 апреля 1911, Вена
Блох	«Макбет», опера в 3 актах, либретто Эдмона Флега по Шекспиру (нач. в 1904) // 30 ноября 1910, Париж, *Опера-комик*, дирижер Франсуа Рюльман (Ruhlmann)
Бузони	«Контрапунктическая фантазия» (Fantasia contrappuntistica) для фп. на основе последней фуги из «Искусства фуги» Баха
Веберн	Четыре пьесы для скрипки и фп. соч. 7 // 24 апреля 1911, Вена Две песни для голоса, кларнета (также бас-кларнета), валторны, трубы, челесты, арфы и струнного трио соч. 8, слова Райнера Марии Рильке
Воан-Уильямс	«Фантазия на тему Таллиса» для 2 струнных оркестров // 6 сентября 1910, Глостер, дирижер автор; 2-я ред. — 1919
Глазунов	Симфония № 9 D-dur, не окончена
Дебюсси	«Прогулка двух влюбленных», 3 романса для голоса с фп., слова Тристана Лермита (нач. в 1904) // 14 января 1911, Париж, Жан *Батори* и Рикардо *Виньес* «Прелюдии», 1-я тетрадь. 12 пьес для фп. «Три баллады (Франсуа) Вийона» для голоса с фп. // 5 февраля 1911, Париж, Поль де Лестан (Paule de Lestang) (пение и фп.)
Джоплин	«Тримониша», опера в 3 актах, либретто композитора и Фредди Александер[?] // 27 января 1972, Атланта, дирижер Роберт *Шоу*
Кодай	Соната для виолончели и фп. соч. 4
Малер	Симфония № 10 Fis-dur, не окончена (полностью завершена только 1-я часть из 5) // 14 октября 1924, Вена, дирижер Франц *Шальк* (части 1 и 3); 13 августа 1964, Лондон, дирижер Бертольд Гольдшмидт (Goldschmidt) (пять частей в концертной обработке Дерика Кука [Cooke])
Массне	«Дон Кихот», опера в 5 актах, либретто Анри Кэна (Cain) // 19 февраля 1910, Монте-Карло, дирижер Леон Жеэн (Jéhin), с Федором *Шаляпиным* в заглавной роли
Прокофьев	«Сны», симфоническая поэма соч. 6 // 5 декабря 1910, Санкт-Петербург, дирижер автор «Осеннее», симфоническая поэма соч. 8 // 1 августа 1911, Москва, дирижер Александр Метнер
Пуччини	«Девушка с Запада», опера в 3 актах, либретто Гуэльфо Чивинини и Карло Дзангарини по пьесе Дэвида Беласко // 10 декабря 1910, Нью-Йорк, *Метрополитен-опера*, дирижер Артуро *Тосканини*, с участием Эммы *Дестин* и Энрико *Карузо*
Равель	«Павана почившей инфанте», авторская оркестровка фортепианной пьесы 1899 года // 25 декабря 1911, Париж, дирижер Альфредо *Казелла*
Рахманинов	Литургия св. Иоанна Златоуста для хора a cappella соч. 31 // 25 ноября 1910, Москва, Синодальный хор, дирижер Николай Данилин 13 прелюдий для фп. соч. 32 // декабрь 1911, Санкт-Петербург, автор
Регер	Концерт для фп. с оркестром соч. 114 f-moll // 15 декабря 1910, Лейпциг, солистка Фрида Кваст-Ходапп (Kwast-Hodapp), дирижер Артур *Никиш*
Сибелиус	«Дриады», симфоническая поэма соч. 45/1 // 8 октября 1910, Осло, дирижер автор

Скрябин	«Прометей, поэма огня» для оркестра, фп., хора ad libitum и световой клавиатуры ad libitum соч. 60 // 15 марта 1911, Москва, дирижер Сергей *Кусевицкий*, солист автор
Стравинский	«Жар-птица», балет в 2 картинах, либретто Михаила Фокина // 25 июня 1910, *Парижская опера*, дирижер Габриэль *Пьерне*, хореография Фокина
Шимановский	Симфония № 2 соч. 19 B-dur // 7 апреля 1911, Варшава, дирижер Гжегож Фительберг (Fitelberg)
Шмитт	«Трагедия Саломеи», симфоническая поэма // 8 января 1911, Париж, дирижер Габриэль *Пьерне*
Элгар	Концерт для скрипки с оркестром соч. 61 h-moll // 10 ноября 1910, Лондон, солист Фриц *Крейслер*, дирижер автор

9.III. Родился Сэмюэл *Барбер* (ум. 1981)
12.V. Родилась Джульетта *Симионато*
18.V. Умерла Полина Виардо-Гарсиа (р. 1821)
29.V. Умер Милий Балакирев (р. 1837)
22.VI. Родился Питер *Пирс* (ум. 1986)
14.VIII. Родился Пьер *Шеффер* (ум. 1995)
14.IX. Родился Рольф *Либерман* (ум. 1999)

1911

Айвз	«Звуковые пути» № 1 для камерного оркестра // 10 августа 1950, Сан-Франциско, дирижер Джордж Барати (Barati)
Барток	«Замок герцога Синяя Борода», одноактная опера, либретто Белы Балажа // 24 мая 1918, Будапешт, дирижер Эджисто Танго (Tango) Allegro barbaro для фп. // 27 февраля 1911, Будапешт, автор
Бузони	«Выбор невесты», опера в 3 актах, либретто композитора по Эрнсту Теодору Амадею Гофману // 13 апреля 1912, Гамбург, дирижер Густав Брехер (Brecher)
Глазунов	Концерт для фп. с оркестром № 1 соч. 92 f-moll // 14 октября 1912, Москва, солист Николай Орлов, дирижер Эмиль Купер
Глиэр	Симфония № 3 соч. 42 «Илья Муромец» // 23 марта 1912, Москва, дирижер Эмиль Купер
Гранадос	«Гойески», 1-я тетрадь, 4 пьесы для фп. // 11 марта 1911, Барселона, автор
Дебюсси	«Мученичество святого Себастьяна», музыка к мистерии Габриэле Д'Аннунцио // 22 мая 1911, Париж, театр Шатле, дирижер Андре Капле (Caplet), хореография Михаила Фокина
Нильсен	Симфония № 3 соч. 27 Sinfonia espansiva // 28 февраля 1912, Копенгаген, дирижер автор Концерт для скрипки с оркестром соч. 33 // 28 февраля 1912, Копенгаген, солист Педер Мёллер (Møller), дирижер автор
Равель	«Благородные и сентиментальные вальсы» для фп. // 9 мая 1911, Париж, Луи Обе́р (Aubert) «Матушка-гусыня», одноактный балет, оркестровая версия сюиты 1908 года для фп. в 4 руки с добавлением двух новых номеров и интерлюдий // 29 января 1912, Париж, дирижер Габриэль Гровле́ (Grovlez)
Рахманинов	6 этюдов-картин для фп. соч. 33
Руссель	«Заклинания» для контральто, тенора, баритона, хора и оркестра соч. 15, в 3 частях, слова Мишеля-Дмитри Кальвокоресси // 18 мая 1912, Париж, дирижер Рене-Батон (Rhené-Baton)
Сибелиус	Симфония № 4 соч. 63 a-moll // 3 апреля 1911, Хельсинки, дирижер автор
Стравинский	«Петрушка», балет («потешные сцены») в 4 картинах, либретто Александра Бенуа и композитора // 13 июня 1911, Париж, театр Шатле, дирижер Пьер *Монтё*, хореография Михаила Фокина
Танеев	Квинтет для фп. и струнных соч. 30 g-moll // 24 октября 1911, Москва, с участием автора (фп.)
Шёнберг	«Песни Гурре» для певцов-солистов, чтеца, хора и оркестра, слова Йенса Петера Якобсена (нач. в 1900) // 23 февраля 1913, Вена, дирижер Франц *Шрекер* Пять маленьких пьес для фп. соч. 19 // 4 февраля 1912, Берлин, Луи Клоссон (Closson) «Побеги сердца» для сопрано, челесты, фисгармонии и арфы соч. 20, слова Мориса Метерлинка в немецком переводе К. Л. Аммера и Ф. фон Оппельн-Брониковски // 17 апреля 1928, Вена, Марианне Рау-Хёглауэр (Rau-Höglauer), Эдвард *Штойерман*, Эрна Галь (Gal) и Ханни Хаумер (Haumer), дирижер Антон фон *Веберн*
Шимановский	Соната для фп. № 2 соч. 21 A-dur // 1 декабря 1911, Берлин, Артур *Рубинштейн* «Любовные песни Хафиза», вокальный цикл для голоса с фп. соч. 24, слова Хафиза в немецком переводе Ганса Бетге, в 6 частях; 3 песни в оркестровой ред. вошли в соч. 26 (1914)
Штраус	«Кавалер розы», опера в 3 актах соч. 59, либретто Гуго фон *Гофмансталя* // 26 января 1911, Дрезден, Придворная опера, дирижер Эрнст фон Шух (Schuch), режиссер Макс Райнхардт (Reinhardt), декорации и костюмы Альфреда Роллера (Roller)
Элгар	Симфония № 2 соч. 63 Es-dur // 24 мая 1911, Лондон, дирижер автор

Шёнберг «Учение о гармонии» (Harmonielehre)

Основан *Сан-Францисский симфонический оркестр*

5.II. Родился Юсси *Бьёрлинг* (ум. 1960)
8.III. Родился Алан *Хованесс* (ум. 2000)
10.IV. Умер Микалоюс Константинас *Чюрлёнис* (р. 1875)
18.V. Умер Густав *Малер* (р. 1860)
10.VI. Родился Ралф *Кёркпатрик* (ум. 1984)
28.VI. Родился Серджу *Челибидаке* (ум. 1996)
2.VII. Умер Феликс *Мотль* (р. 1856)
7.VII. Родился Джан Карло *Менотти* (ум. 2007)
19.IX. Родился Аллан *Петтерсон* (ум. 1980)
24.XI. Родился Эрик *Бергман* (ум. 2006)

1912

Айвз «День памяти павших», 2-я часть симфонии «Праздники» // 27 декабря 1931, Гавана, дирижер Амадео *Рольдан*

Симфония № 3 «Встреча под открытым небом» (нач. ок. 1901) // 5 апреля 1946, Нью-Йорк, дирижер Лу *Харрисон*

Барток Четыре пьесы для оркестра соч. 12: Прелюдия, Скерцо, Интермеццо, Траурный марш; окончательная ред. — 1921

Берг Пять песен для сопрано с оркестром соч. 4, слова Петера Альтенберга // 31 марта 1913, Вена, дирижер Арнольд *Шёнберг* (2 песни); 24 января 1953, Рим, солистка Эльза Кальвети (Calveti), дирижер Яша *Хоренштейн* (весь цикл)

Гранадос «Гойески», 2-я тетрадь, 2 пьесы для фп.

Дебюсси «Жиги» из «Образов» для оркестра // 26 января 1913, Париж, дирижер автор

Дюка «Пери», одноактный балет (хореографическая поэма) // 22 апреля 1912, Париж, театр Шатле, дирижер автор, хореография Ивана Хлюстина

Мясковский «Аластор», симфоническая поэма соч. 14 по поэме Перси Биши Шелли «Аластор, или Дух одиночества» // 5 ноября 1912, Москва, дирижер Сергей *Кусевицкий*

Пиццетти «Федра», опера в 3 актах, либретто Габриэле Д'Аннунцио по Еврипиду и Сенеке (нач. в 1909) // 20 марта 1915, Милан, *Ла Скала*, дирижер Джино Маринуцци (Marinuzzi)

Прокофьев 4 пьесы для фп. соч. 4, окончательная ред. пьес 1908 года

Концерт для фп. с оркестром № 1 соч. 10 Des-dur // 7 августа 1912, Москва, солист автор, дирижер Александр Асланов

Токката для фп. соч. 11 d-moll // 10 декабря 1916, Петроград, автор

Соната для фп. № 2 соч. 14 d-moll // 5 февраля 1914, Москва, автор

Равель «Благородные и сентиментальные вальсы», оркестровая версия цикла 1911 года для фп. // 22 апреля 1912, Париж, театр Шатле, дирижер автор (в виде одноактного балета «Аделаида, или Язык цветов»)

«Дафнис и Хлоя», балет (хореографическая симфония) в 3 картинах по Лонгу // 8 июня 1912, Париж, театр Шатле, дирижер Пьер *Монтё*, хореография Михаила Фокина, сценография Льва Бакста

Скрябин Соната для фп. № 6 соч. 62

Соната для фп. № 7 соч. 64 // 5 марта 1912, Москва, автор

Стравинский «Звездоликий», кантата для мужского хора и оркестра, слова Константина Бальмонта // 19 апреля 1939, Брюссель, дирижер Франц Андре (André)

Шёнберг «Лунный Пьеро», 21 мелодрама для женского голоса, фп., флейты (также флейты-пикколо), кларнета (также бас-кларнета), скрипки (также альта) и виолончели соч. 21, слова Альбера Жиро в переводе Отто Эриха Хартлебена // 16 октября 1912, Берлин, солистка Альбертине Цеме (Zehme), партия фп. Эдвард *Штойерман*, дирижер автор

Шрекер «Дальний звон», опера в 3 актах, либретто композитора // 18 августа 1912, Франкфурт-на-Майне, дирижер Людвиг Роттенберг (Rottenberg)

Штраус «Ариадна на Наксосе», одноактная опера соч. 60, либретто Гуго фон *Гофмансталя*, 1-я ред. // 25 октября 1912, Штутгарт, Придворный театр, дирижер автор, режиссер Макс Райнхардт (Reinhardt) (в составе спектакля по комедии Мольера «Мещанин во дворянстве»)

В Берлине открылся Немецкий оперный дом (Deutsche Opernhaus, впоследствии *Немецкая опера*)
Основан квартет *Pro Arte*

4.II. Родился Эрих *Лайнсдорф* (ум. 1993)
22.IV. Родилась Кэтлин *Ферриер* (ум. 1953)

31.V. Родился Алфред *Деллер* (ум. 1979)
27.VII. Родился Игорь *Маркевич* (ум. 1983)
13.VIII. Умер Жюль Массне (р. 1842)
5.IX. Родился Джон *Кейдж* (ум. 1992)
21.X. Родился Георг *Шолти* (ум. 1997)
27.X. Родился Конлон *Нэнкэрроу* (ум. 1997)

1913

Айвз «Четвертое июля», 3-я часть симфонии «Праздники» // 21 февраля 1932, Париж, дирижер Николас *Слонимский*
Струнный квартет № 2 // 11 мая 1946, Нью-Йорк, ансамбль Джульярдской школы

Берг Четыре пьесы для кларнета и фп. соч. 5 // 17 октября 1919, Вена, Франц Прем (Prem) и Эдвард *Штойерман*

Веберн Шесть багателей для струнного квартета соч. 9 // 19 июля 1924, Донауэшинген, квартет Ликко Амара (Amar)
Пять пьес для малого оркестра соч. 10 // 22 июня 1926, Цюрих, дирижер автор

Воан-Уильямс «Лондонская симфония» (Симфония № 2) // 27 марта 1914, Лондон, дирижер Джеффри Той (Toye)

Дебюсси «Прелюдии», 2-я тетрадь, 12 пьес для фп.
«Игры», хореографическая поэма, либретто Вацлава Нижинского // 15 мая 1913, Париж, Театр Елисейских полей, дирижер Пьер *Монтё*, хореография Нижинского
«Три стихотворения (Стефана) Малларме» для голоса с фп. // 21 марта 1914, Париж, Нинон *Валлен* и автор

Прокофьев Концерт для фп. с оркестром № 2 соч. 16 g-moll // 5 сентября 1913, Павловск, солист автор, дирижер Александр Асланов

Равель «Три стихотворения (Стефана) Малларме» для сопрано, 2 флейт, 2 кларнетов, фп. и струнного квартета // 14 января 1914, Париж, солистка Жан *Батори*, дирижер Дезире-Эмиль *Энгельбрехт*

Рахманинов «Колокола», поэма для сопрано, тенора, баритона, хора и оркестра соч. 35, слова Эдгара По в переводе Константина Бальмонта // 13 декабря 1913, Санкт-Петербург, дирижер автор
Соната для фп. № 2 соч. 36 b-moll // 16 декабря 1913, Санкт-Петербург, автор

Регер Четыре симфонические поэмы по Арнольду Бёклину соч. 128: «Отшельник, играющий на скрипке», «Игра волн», «Остров мертвых» и «Вакханалия» // 12 октября 1913, Эссен, дирижер Юлиус Бутс (Buths)
«Балетная сюита» для оркестра соч. 130 // 1913, Бремен, дирижер Йозеф Странски (Stransky)

Рославец «В часы новолуния», симфоническая поэма // 14 июня 1990, Саарбрюккен, дирижер Хайнц *Холлигер*

Руссель «Пир паучихи», одноактный балет-пантомима соч. 17, либретто Жильбера де Вуазена по мотивам книги Жана-Анри Фабра «Жизнь насекомых» // 3 апреля 1913, Париж, дирижер Габриэль Гровле (Grovlez)

Сати Сборники пьес для фп. «Засушенные эмбрионы», «Наброски и назойливые жесты толстого деревянного человечка», «Старые цехины и старые доспехи»

Сибелиус «Бард», симфоническая поэма соч. 64 // 27 марта 1913, Хельсинки, дирижер автор
«Дочь природы» (Luonnotar), симфоническая поэма для сопрано и оркестра соч. 70, слова из эпоса «Калевала» // 10 сентября 1913, Глостер, солистка Айно Акте (Ackté)

Скрябин Соната для фп. № 8 соч. 66
Соната для фп. № 9 соч. 68 // 12 ноября 1913, Москва, автор
Соната для фп. № 10 соч. 70 // 25 декабря 1913, Москва, автор

Стравинский «Весна священная», балет («картины языческой Руси») в 2 частях, либретто Николая Рериха // 29 мая 1913, Париж, Театр Елисейских полей, дирижер Пьер *Монтё*, хореография Вацлава Нижинского, декорации и костюмы Рериха
«Три стихотворения из японской лирики» для сопрано, 2 флейт, 2 кларнетов, фп. и струнного квартета, русский текст А. Брандта // 14 января 1914, Париж, солистка Любовь Никитина

Форе «Пенелопа», опера («лирическая поэма») в 3 актах, либретто Рене Фошуа // 4 марта 1913, Монте-Карло, дирижер Леон Жеэн (Jéhin)

Шёнберг «Счастливая рука», драма с музыкой для баритона, хора и оркестра соч. 18, текст композитора // 14 октября 1924, Вена, солист Альфред Ергер (Jerger), дирижер Фриц *Штидри*, режиссер Йозеф Турнау (Turnau)

Элгар «Фальстаф», симфонический этюд соч. 68 c-moll по Шекспиру // 1 октября 1913, Лидс, дирижер автор

Учрежден *Веронский фестиваль*
Луиджи Руссоло (Russolo) опубликовал манифест *футуризма* (11 марта, Милан) и впервые продемонстрировал шумовые музыкальные инструменты интонарумори (2 июня, Модена)
Фирма Gramophone выпустила пластинки с записью 5-й симфонии Бетховена п/у Артура *Никиша* (первая полная запись большого симфонического произведения в интерпретации крупного дирижера)

25.I. Родился Витольд *Лютославский* (ум. 1994)

17.II. Родился Рене *Лейбовиц* (ум. 1972)
20.IV. Родился Эрнест *Бур* (ум. 2001)
5.V. Родилась Гражина *Бацевич* (ум. 1969)
10.VI. Родился Тихон *Хренников* (ум. 2007)
11.VI. Родилась Ризé *Стивенс*
24.X. Родился Тито *Гобби* (ум. 1984)
22.XI. Родился Бенджамин *Бриттен* (ум. 1976)

1914

Айвз Соната для скрипки и фп. № 3 // 22 апреля 1917, Нью-Йорк, Дэвид Толмедж (Talmadge) и Стюарт Росс (Ross)

Берг Три пьесы для оркестра соч. 6: «Прелюдия», «Хороводный танец», «Марш» // 5 июня 1923, Берлин, дирижер Антон фон *Веберн* (№ 1 и 2); 14 апреля 1930, Ольденбург, дирижер Иоганнес Шюлер (Schüler) (весь цикл)

Веберн Три маленькие пьесы для виолончели и фп. соч. 11 // 2 декабря 1924, Майнц

Вон-Уильямс «Жаворонок воспаряющий», романс для скрипки с оркестром по Джорджу Мередиту // июнь 1921, Лондон, солистка Мэри Холл (Hall), дирижер Адриан *Боулт*

Голышев Струнное трио (первое произведение, написанное в 12-тоновой *серийной технике*)

Дебюсси «Шесть античных эпиграфов» для фп. в 4 руки

Донаньи «Вариации на детскую песню» для фп. с оркестром соч. 25 // 17 февраля 1914, Берлин, солист автор

Кодай Дуэт для скрипки и виолончели соч. 7

Метнер «Соната-баллада» для фп. соч. 27

Прокофьев «Сарказмы», 5 пьес для фп. соч. 17 // 10 декабря 1916, Петроград, автор

«Гадкий утенок» для голоса с фп. соч. 18, слова Ханса Кристиана Андерсена // 17 января 1915, Петроград, Анна Жеребцова-Андреева и автор

Равель Трио для фп., скрипки и виолончели // 28 января 1915, Париж, Альфредо *Казелла*, Габриэль Вийом (Willaume) и Луи Фейяр (Feuillard)

Регер Вариации и фуга на тему Моцарта для оркестра соч. 132 // 5 февраля 1915, Берлин, дирижер автор

Сати «Спорт и развлечения», сборник пьес для фп.

Сибелиус «Океаниды», симфоническая поэма соч. 73 // 4 июня 1914, Норфолк, США, дирижер автор

Скрябин «К пламени», поэма для фп. соч. 72

Пять прелюдий для фп. соч. 74

Стравинский «Соловей», опера в 3 актах, либретто композитора и Сергея Митусова по Хансу Кристиану Андерсену (нач. в 1909) // 26 мая 1914, *Парижская опера*, дирижер Пьер *Монтё*

Три пьесы для струнного квартета: «Танец», «Эксцентрик», «Песнопение» // 19 мая 1915, Париж, *Флонзали-квартет*

«Прибаутки», 4 шуточные песенки для среднего голоса и инструментального ансамбля, слова народные // 22 февраля 1918, Лондон, солистка Ольга Хейли (Haley), дирижер Юджин Гуссенс (Goossens)

Фалья «Семь испанских народных песен» для голоса с фп. // 15 января 1915, Мадрид, Луиса Вела (Vela) и автор

Форе «Огороженный сад», 8 романсов для голоса с фп., слова Шарля ван Лерберге

Шимановский «Любовные песни Хафиза» для голоса с оркестром соч. 26, слова Хафиза в немецком переводе Ганса Бетге, в 8 частях, 3 из которых — оркестровые версии песен из соч. 24 (1911) // 23 июня 1925, Париж, солист Габриэль Поле́ (Paulet), дирижер Гжегож Фительберг (Fitelberg)

Штраус «Легенда об Иосифе», одноактный балет соч. 63, либретто Гарри Кеслера и Гуго фон *Гофмансталя* // 14 мая 1914, *Парижская опера*, дирижер автор, хореография Михаила Фокина

Энеску Симфония № 2 соч. 17 A-dur // 28 марта 1915, Бухарест, дирижер автор

21 апреля, Милан. Концерт шумовой музыки Луиджи Руссоло (Russolo), закончившийся потасовкой между сторонниками *футуризма* и «консерваторами»
Основан *Детройтский симфонический оркестр*

6.III. Родился Кирилл *Кондрашин* (ум. 1981)
9.V. Родился Карло Мария *Джулини* (ум. 2005)
10.V. Умер Эрнст фон Шух (р. 1846)
18.V. Родился Борис *Христов* (ум. 1993)
12.VI. Родился Морис *Оана* (ум. 1992)
26.VI. Родился Вольфганг *Виндгассен* (ум. 1974)
29.VI. Родился Рафаэль *Кубелик* (ум. 1996)
9.VIII. Родился Ференц *Фричай* (ум. 1963)

28.VIII. Умер Анатолий *Лядов* (р. 1855)
3.IX. Умер Альберик *Маньяр* (р. 1865)
24.IX. Родился Анджей *Панufник* (ум. 1991)

1915

Айвз
Соната для фп. № 2 («Конкорд-соната») (датировка приблизительна) // 28 ноября 1938, Кос-Коб, шт. Коннектикут, Джон Кёркпатрик (Kirkpatrick)
Оркестровая сюита № 2
«Звуковые пути» № 3 для камерного оркестра // 20 декабря 1963, Нью-Йорк, дирижер Джеймс Тенни (Tenney)

Дебюсси
12 этюдов для фп. // 14 декабря 1916, Париж, Вальтер Руммель (Rummel)
«По белому и черному», 3 пьесы для 2 фп. // 21 декабря 1916, Париж, автор и Жан Роже-Дюкасс (Roger-Ducasse)
Соната для виолончели и фп. // 24 марта 1917, Жозеф Сальмон (Salmon) и автор
Соната для флейты, альта и арфы // 21 апреля 1917, Париж, Альбер Мануврие (Manouvrier), Зыгмунт Ярецки (Jarecki) и Пьер Жаме (Jamet)

Казелла
«Военные страницы» для 2 фп.
«Карикатуры» для 2 фп.

Кальман
«Королева чардаша» («Сильва»), оперетта в 3 актах, либретто Лео Штайна и Белы Йенбаха // 17 ноября 1915, Вена

Кодай
Соната для виолончели соло соч. 8

Лурье
«Формы в воздухе» для фп.

Мортон
«Джелли-Ролл-блюз» (первая записанная джазовая композиция)

Прокофьев
«Скифская сюита» («Ала и Лолий») соч. 20 для оркестра // 29 января 1916, Петроград, дирижер автор
«Шут» («Сказка про шута, семерых шутов перешутившего»), балет соч. 21, либретто композитора по мотивам русских сказок, 1-я ред., не поставлена; 2-я ред. — 1920

Пфицнер
«Палестрина», опера («музыкальная легенда») в 3 актах, либретто композитора (нач. в 1911) // 12 июня 1917, Мюнхен, Придворная опера, дирижер Бруно *Вальтер*, режиссер автор

Рахманинов
Всенощное бдение для хора a cappella соч. 37 // 23 марта 1915, Москва, Синодальный хор, дирижер Николай Данилин

Регер
«Грезы у камина», 12 пьес для фп. соч. 143
2 песни для баритона (или контральто), хора и оркестра соч. 144: «Отшельник», слова Йозефа фон Эйхендорфа, и «Реквием», слова Кристиана Фридриха Геббеля
Квинтет для кларнета и струнных соч. 146 A-dur

Сати
«Предпоследние мысли», сборник пьес для фп.

Сибелиус
Симфония № 5 соч. 82 Es-dur // 8 декабря 1915, Хельсинки, дирижер автор

Стравинский
«Колыбельные песни кота» для контральто и 3 кларнетов, слова народные // 20 ноября 1918, Париж, ансамбль под руководством Феликса Дельгранжа (Delgrange)

Танеев
«По прочтении Псалма», кантата для певцов-солистов, хора и оркестра соч. 36, слова Алексея Хомякова, 24 марта 1915, Петроград, дирижер Сергей *Кусевицкий*

Фалья
«Колдовская любовь» («Любовь-волшебница»), одноактная хитанерия (цыганская пьеса), либретто Грегорио Мартинеса Сьерры и Марии Лехарраги // 15 апреля 1915, Мадрид, солистка Пастора Империо (Imperio), дирижер Хосе Морено Балестерос (Ballesteros); ред. в виде балета — 1917
«Ночи в садах Испании», симфонические впечатления для фп. с оркестром // 9 апреля 1916, Мадрид, солист Хосе Кубилес (Cubiles), дирижер Энрике Фернандес Арбос (Fernández Arbós)

Шимановский
«Метопы», 3 поэмы для фп. соч. 29
«Мифы», 3 поэмы для скрипки и фп. соч. 30, в т. ч. «Фонтан Аретузы» // 10 мая 1915, Умань, Павел Коханьский (Kochański) и автор
«Песни сказочной принцессы», вокальный цикл для голоса с фп. соч. 31, слова Зофии Шимановской, в 6 частях; версия 3 песен для голоса с оркестром — 1933

Штраус
«Альпийская симфония» соч. 64 // 28 октября 1915, Берлин, дирижер автор

Долмеч
«Интерпретация музыки XVII—XVIII вв.» (The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries)

20.III. Родился Святослав *Рихтер* (ум. 1997)
7.IV. Родилась Билли *Холидей* (ум. 1959)
27.IV. Умер Александр *Скрябин* (р. 1872)
19.VI. Умер Сергей *Танеев* (р. 1856)
27.VII. Родился Марио *Дель Монако* (ум. 1982)

26.VIII. Родился Хамфри *Сёрл* (ум. 1982)
29.IX. Умер Руди Штефан (р. 1887)
14.XI. Умер Теодор Лешетицкий (р. 1830)
9.XII. Родилась Элизабет *Шварцкопф* (ум. 2006)
12.XII. Родился Фрэнк *Синатра* (ум. 1998)
16.XII. Родился Георгий *Свиридов* (ум. 1998)
19.XII. Родилась Эдит *Пиаф* (ум. 1963)

1916

Айвз
Соната для скрипки и фп. № 4 «Детский день на собрании под открытым небом» (нач. ок. 1906) // 14 января 1940, Нью-Йорк, Юдис Шейпиро (Shapiro) и Айрин Джейкоби (Jacobi)
Симфония № 4, с облигатным фп. и хором ad libitum (нач. ок. 1909) // 29 января 1927, Нью-Йорк, дирижер Юджин Гуссенс (Goossens) (части 1 и 2); 1933, там же (часть 3); 26 апреля 1965, там же, дирижер Леопольд *Стоковский* (вся симфония)

Барток
Сюита для фп. соч. 14 // 21 апреля 1919, Будапешт, автор

Блох
«Шеломо», еврейская рапсодия для виолончели с оркестром // 3 мая 1917, Нью-Йорк, солист Ганс Киндлер (Kindler), дирижер Артур Боданцки (Bodanzky)

Бузони
«Арлекин, или Окна», одноактная опера, либретто композитора // 11 мая 1917, Цюрих, в один вечер с оперой «Турандот»

Гранадос
«Гойески», опера в 3 сценах, либретто Фернандо Перике (нач. в 1913) // 28 января 1916, Нью-Йорк, *Метрополитен-опера*, дирижер Гаэтано Баваньоли (Bavagnoli)

Казелла
Сонатина для фп. соч. 28
«Героическая элегия» для оркестра соч. 29

Нильсен
Симфония № 4 соч. 29 «Неугасимая» // 1 февраля 1916, Копенгаген, дирижер автор

Прокофьев
«Игрок», опера в 4 актах соч. 24, либретто композитора по Достоевскому, 1-я ред. // 5 июня 2001, Москва, *Большой театр*, дирижер Геннадий *Рождественский*; 2-я ред. — 1927
Пять романсов на слова Ахматовой для голоса с фп. соч. 27 // 5 февраля 1917, Москва, Зинаида Артемьева и автор

Рахманинов
6 романсов для голоса с фп. соч. 38 (в т. ч. «Маргаритки» на слова Игоря Северянина)

Респиги
«Фонтаны Рима», симфоническая поэма в 4 частях // 11 марта 1917, Рим, дирижер Антонио Гуарньери (Guarnieri)

Стравинский
«Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана», одноактное «веселое представление с пением и музыкой» для 2 теноров, 2 басов и инструментального ансамбля, либретто композитора по русским сказкам // 18 мая 1922, *Парижская опера*, дирижер Эрнест *Ансерме*, хореография Брониславы Нижинской, сценография Михаила Ларионова

Холст
«Планеты», сюита для оркестра соч. 32, в 7 частях (нач. в 1914) // 29 сентября 1918, Лондон, дирижер Адриан *Боулт* (закрытый концерт); 15 ноября 1920, Лондон, дирижер Альберт Коутс (Coates) (публичная премьера)

Шёнберг
4 песни для голоса с оркестром соч. 22, слова Эрнста Доусона в переводе Штефана Георге (№ 1) и Райнера Марии Рильке // 21 февраля 1932, Франкфурт-на-Майне, солистка Герта Райнеке (Reinecke), дирижер Ганс *Розбауд*

Шимановский
Симфония № 3 «Песнь о ночи» для тенора (или сопрано), хора и оркестра соч. 27, слова Джаладеддина Руми (XIII в.) в польском переводе Тадеуша Мициньского // 24 ноября 1921, Лондон, дирижер Альберт Коутс (Coates) (без вокальных партий)
«Маски», 3 пьесы для фп. соч. 34
Концерт № 1 для скрипки с оркестром соч. 35 // 1 ноября 1922, Варшава, солист Юзеф Озиминьский (Ozimiński), дирижер Эмиль Млынарский (Młynarski)

Шрекер
Камерная симфония для 23 исполнителей // 12 марта 1917, Вена, дирижер автор

Штраус
«Ариадна на Наксосе», одноактная опера с прологом соч. 60, либретто Гуго фон *Гофмансталя*, 2-я ред. // 4 октября 1916, Вена, Придворная опера, дирижер Франц *Шальк*

22.I. Родился Анри *Дютийё*
24.III. Умер Энрике *Гранадос* (р. 1867)
11.IV. Родился Альберто *Хинастера* (ум. 1983)
22.IV. Родился Иегуди *Менухин* (ум. 1999)
30.IV. Родился Роберт *Шоу* (ум. 1999)
10.V. Родился Милтон *Бэббитт*
11.V. Умер Макс *Регер* (р. 1873)
19.VIII. Родился Карл-Биртер *Блумдаль* (ум. 1968)
10.X. Родился Эмиль *Гилельс* (ум. 1985)
5.XII. Умер Ганс Рихтер (р. 1843)

1917

Айвз	«Три места в Новой Англии», сюита для оркестра (нач. ок. 1908) // 10 января 1931, Нью-Йорк, дирижер Николас *Слонимский*
Барток	«Деревянный принц», одноактный балет, либретто Белы Балажа // 12 мая 1917, Будапешт, дирижер Эдже Танго (Tango)
	Струнный квартет № 2 // 3 марта 1918, Будапешт, квартет Вальдбауэра—Керпея (Waldbauer—Kerpely)
Бузони	«Турандот», опера в 2 актах, либретто композитора по Карло Гоцци // 11 мая 1917, Цюрих, в один вечер с оперой «Арлекин» (1916)
Веберн	4 песни для голоса с фп. соч. 12
Глазунов	Концерт для фп. с оркестром № 2 H-dur соч. 100
Гриффс	«Храм наслаждений Кубла-хана», симфоническая поэма по Сэмюэлу Тейлору Колриджу (оркестровая версия фортепианной пьесы 1912 года) // 28 ноября 1919, Бостон, дирижер Пьер *Монтё*
Дебюсси	Соната для скрипки и фп. // 5 мая 1917, Париж, Гастон Пуле (Poulet) и автор
Казелла	«Поздней ночью» для фп. соч. 30
Малипьеро	«Перерывы в молчании I» для оркестра // 27 января 1918, Рим, дирижер Бернардино Молинари (Molinari)
Метнер	Концерт для фп. с оркестром № 1 соч. 33 c-moll
Онеггер	Струнный квартет № 1
	«Песнь Нигамона», симфоническая поэма по Гюставу Эмару
Прокофьев	Концерт для скрипки с оркестром № 1 соч. 19 D-dur // 18 октября 1923, Париж, солист Марсель Даррьё (Darrieux), дирижер Сергей *Кусевицкий*
	«Мимолетности», 20 пьес для фп. соч. 22 // 15 апреля 1918, Петроград, автор
	Симфония № 1 соч. 25 D-dur «Классическая» // 21 апреля 1918, Петроград, дирижер автор
	Соната для фп. № 3 соч. 28 a-moll «Из старых тетрадей» // 15 апреля 1918, Петроград, автор
	Соната для фп. № 4 соч. 29 c-moll «Из старых тетрадей» // 17 апреля 1918, Петроград, автор
Пуленк	«Негритянская рапсодия» для баритона, флейты, кларнета, фп. и струнного квартета, «стихи» (фактически — набор бессмысленных слов) «Макоко Канагуру» (псевдоним композитора) // 11 декабря 1917, Париж, солист автор
Пуччини	«Ласточка», опера в 3 актах, либретто Джузеппе Адами по комедии Альфреда Вильнера и Генриха Райхерта // 27 марта 1917, Монте-Карло, дирижер Джино Маринуцци (Marinuzzi)
Равель	«Гробница Куперена», сюита для фп. в 6 частях // 11 апреля 1919, Париж, Маргерит *Лонг*
Рахманинов	9 этюдов-картин для фп. соч. 39 // 21 февраля 1917, Петроград, автор
Сати	«Парад», одноактный «реалистический балет», либретто Жана *Кокто* // 18 мая 1917, Париж, театр Шатле, дирижер Эрнест *Ансерме*, хореография Леонида Мясина, сценография Пабло Пикассо
	«Бюрократическая сонатина» для фп.
Стравинский	«Песня соловья», симфоническая поэма (балет) на основе музыки 2-го и 3-го актов оперы «Соловей» // 6 декабря 1919, Женева, дирижер Эрнест *Ансерме* (концертная премьера); 2 февраля 1920, *Парижская опера*, дирижер он же, хореография Леонида Мясина, сценография Анри Матисса
Фалья	«Колдовская любовь» («Любовь-волшебница»), одноактный балет с пением (ред. произведения 1915 года) // 22 мая 1925, Париж, солистка Антония Мерсе (Mercé), дирижер автор
	«Коррехидор и мельничиха», одноактная пантомима, либретто Грегорио Мартинеса Сьерры и Марии Лехарраги по Педро де Аларкону // 7 апреля 1917, Мадрид, дирижер Хоакин *Турина;* 2-я ред. — «Треуголка» (1919)
Цемлинский	«Флорентийская трагедия», одноактная опера соч. 16, текст Оскара Уайлда в немецком переводе // 30 января 1917, Штуттгарт, Придворный театр, дирижер Макс фон Шиллингс (Schillings)
Шимановский	Соната для фп. № 3 соч. 36
	Струнный квартет № 1 соч. 37 C-dur // 10 марта 1924, Варшава, Квартет Варшавской филармонии
Штраус	«Женщина без тени», опера в 3 актах соч. 65, либретто Гуго фон *Гофмансталя* (нач. в 1914) // 10 октября 1919, *Венская гос. опера*, дирижер Франц *Шальк*
Курт	«Основы линеарного контрапункта. Мелодическая полифония Баха» (Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodischer Polyphonie)

В Париже сформировалась группа композиторов Новые молодые (*Шестерка*)
Основан *Будапештский квартет*

5.I. Родился Реджинальд *Смит-Бриндл* (ум. 2003)
19.III. Родился Дину *Липатти* (ум. 1950)
14.V. Родился Лу *Харрисон* (ум. 2003)

4.VI. Родился Роберт *Меррилл* (ум. 2004)
12.VI. Умерла Тереса Карреньо (р. 1953)
15.IX. Родилась Хильде *Гюден* (ум. 1988)
17.IX. Родился Исан *Юн* (ум. 1995)
10.X. Родился Телониус *Монк* (ум. 1982)
21.X. Родился Диззи *Гиллеспи* (ум. 1993)
24.XI. Умер Скотт *Джоплин* (р. 1868)

1918

Веберн	4 песни для голоса с оркестром соч. 13, слова Карла Крауса (№ 1), из китайской поэзии в переводах Ганса Бетге (№ 2 и 3), Георга Тракля // 16 февраля 1928, Винтертур, солистка Клара Вирц-Виссе (Wirz-Wyss), дирижер Герман *Шерхен*
Кодай	Струнный квартет № 2 соч. 10
Мийо	«Человек и его желание», балет (пластическая поэма) соч. 48, либретто Поля Клоделя // 6 июня 1921, Париж, дирижер Дезире-Эмиль *Энгельбрехт*, хореография Жана Борлина (Borlin)
Мясковский	Симфония № 4 соч. 17 e-moll // 8 февраля 1925, Москва, дирижер Константин Сараджев Симфония № 5 соч. 18 D-dur // 18 июля 1920, Москва, дирижер Николай Малько
Нильсен	«Пан и Сиринга», симфоническая поэма соч. 49 // 11 февраля 1918, Копенгаген, дирижер автор
Онеггер	«Сказание об играх мира», балет-пантомима для малого оркестра по поэме Поля Мераля // 2 декабря 1918, Париж, дирижер Вальтер Страрам (Straram)
Прокофьев	«Семеро их», кантата для тенора, хора и оркестра соч. 30, текст древнего халдейского заклинания в переложении Константина Бальмонта // 29 мая 1924, Париж, дирижер Сергей *Кусевицкий*
Пуччини	«Триптих»: одноактные оперы «Плащ» (либретто Джузеппе Адами по Дидье Гольду), «Сестра Анджелика» (либретто Джоваккино Форцано), «Джанни Скикки» (либретто его же по Данте) // 14 декабря 1918, Нью-Йорк, *Метрополитен-опера*, дирижер Роберто Моранцони (Moranzoni)
Руссель	«Падмавати», опера-балет в 2 актах соч. 18, либретто Луи Лалуа по индийской легенде // 1 июня 1923, *Парижская опера*, дирижер Филипп Гобер (Gaubert)
Сати	«Сократ», симфоническая драма в 3 частях для 4 женских голосов и камерного оркестра или для голоса с фп., слова Платона в переводе Виктора Кузена // 14 февраля 1920, Париж, Жан *Батори* и автор (фп.); 7 июня 1920, Париж (версия с оркестром)
Стравинский	«Сказка о солдате», «читаемая, играемая и танцуемая», в 2 частях для чтеца и 7 инструменталистов (кларнет, фагот, корнет, тромбон, ударные, скрипка, контрабас), либретто Шарля Фердинанда Рамю по мотивам русских сказок // 28 сентября 1918, Лозанна, дирижер Эрнест *Ансерме*, режиссеры Людмила и Жорж Питоевы, сценография Рене Обержонуа (Auberjonois) Рэгтайм для 11 инструментов // 27 апреля 1920, Лондон, дирижер Артур Блисс (Bliss)
Хиндемит	Струнный квартет № 2 соч. 10 f-moll Сонаты для скрипки и фп. Es-dur и D-dur из соч. 11
Шимановский	«Песни безумного муэдзина», вокальный цикл для сопрано с фп. соч. 42, слова Ярослава Ивашкевича, в 6 частях // 17 января 1922, Львов, Станислава Корвин-Шимановска (Korwin-Szymanowska) и Эдвард Штайнбергер (Steinberger)
Шрекер	«Отмеченные», опера в 3 актах, либретто композитора // 25 апреля 1918, Франкфурт-на-Майне, дирижер Людвиг Роттенберг (Rottenberg)
Штраус	«Зерцало торгаша» (Krämerspiegel), вокальный цикл для голоса с фп. соч. 66, слова Альфреда Керра, в 12 частях // 1 ноября 1926, Берлин (публичная премьера)
Энди	Симфония № 3 соч. 70 «О галльской войне» // 14 декабря 1919, Париж
Энеску	Симфония № 3 соч. 21 C-dur // 7 июня 1919, Бухарест, дирижер автор
Яначек	«Тарас Бульба», рапсодия для оркестра по Гоголю, в 3 частях // 9 октября 1921, Брно, дирижер Франтишек Нойман (Neumann)
Беккер	«Симфония от Бетховена до Малера» (Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler)

В Вене основано *Общество закрытых музыкальных исполнений* (*Шёнберг*)
Основан Оркестр Романской Швейцарии (*Ансерме*)
Основан *Кливлендский оркестр*

18.I. Умерла Амалия Матерна (р. 1844)
21.I. Родился Антонио *Янигро* (ум. 1989)
24.I. Родился Готфрид фон *Айнем* (ум. 1996)
5.II. Родился Кара *Караев* (ум. 1982)

27.II. Умер Василий *Сафонов* (р. 1852)
15.III. Родилась Зара *Долуханова* (ум. 2007)
20.III. Родился Бернд Алоис *Циммерман* (ум. 1970)
25.III. Умер Клод *Дебюсси* (р. 1862)
26.III. Умер Цезарь Кюи (р. 1835)
25.IV. Родилась Элла *Фицджеральд* (ум. 1996)
17.V. Родилась Биргит *Нильсон* (ум. 2005)
10.VI. Умер Арриго Бойто (р. 1842)
5.VII. Родился Джордж *Рочберг* (ум. 2005)
27.VII. Родился Леонард *Роуз* (ум. 1984)
25.VIII. Родился Леонард *Бернстайн* (ум. 1990)
22.IX. Родился Хенрык *Шеринг* (ум. 1988)
8.XII. Родился Жерар *Сузе* (ум. 2004)
13.XII. Умер Николай Фигнер (р. 1857)

1919

Барток «Чудесный мандарин», одноактный балет-пантомима, либретто Меньхерта Лендьеля // 27 ноября 1926, Кёльн, дирижер Енё Сенкар (Szenkár), хореография и костюмы Ганса Штробаха (Strobach)

Веберн 6 песен для голоса, кларнета, бас-кларнета, скрипки и виолончели соч. 14, слова Георга Тракля // 20 июля 1924, Донауэшинген, солистка Клара Квартин (Kwartin), дирижер автор

Гриффс «Белый павлин» (оркестровая версия фортепианной пьесы 1915 года) // 19 декабря 1919, Филадельфия, дирижер Леопольд *Стоковский*

Лурье «В кумирню золотого сна», кантата для хора a cappella, слова Александра Блока // май 1920, Петроград, дирижер Сергей *Кусевицкий*

Малипьеро «Семь песен», цикл миниатюрных опер, либретто композитора // 10 июля 1920, *Парижская опера;* произведение включено в оперу «Орфеиды» (1925)

«Пантея», одноактный балет (симфоническая драма), либретто композитора // 6 сентября 1932, Венеция

Мийо «Бык на крыше», балет-пантомима соч. 58, либретто Жана *Кокто* // 21 февраля 1920, Париж, дирижер Владимир Гольшман (Golschmann)

Пиццетти Соната для скрипки и фп. A-dur

Прокофьев «Любовь к трем апельсинам», опера в 4 актах с прологом соч. 33, либретто композитора по комедии Карло Гоцци, адаптированной Всеволодом Мейерхольдом с соавторами // 30 декабря 1921, Чикаго, дирижер автор (опера исполнялась на французском языке); российская премьера — 18 февраля 1926, Ленинград, Гос. академический театр оперы и балета, дирижер Владимир Дранишников

«Увертюра на еврейские темы» для фп., кларнета и струнного квартета соч. 34 // 26 января 1920, Нью-Йорк, ансамбль Зимро

Пуленк «Зверинец», 6 стихотворений Гийома Аполлинера для голоса, флейты, кларнета, фагота и струнного квартета // 1919, Париж, солистка Сюзанн Пеньо (Peignot)

Равель «Гробница Куперена», оркестровая версия 4 частей из одноименной фортепианной сюиты 1917 года // 20 февраля 1920, Париж, дирижер Рене-Батон (Rhené-Baton)

Респиги «Лавка чудес», одноактный балет на основе миниатюр Россини // 5 июня 1919, Лондон, дирижер Анри Дефос (Defosse), хореография Леонида Мясина, сценография Андре Дерена (Derain)

Стравинский Сюита из балета «Жар-птица» (1910) для малого оркестра // 12 апреля 1919, Женева, дирижер Эрнест *Ансерме*

Piano-Rag-Music для фп. // 8 ноября 1919, Лозанна, Хосе Итурби (Iturbi)

Фалья «Треуголка», одноактный балет, либретто Грегорио Мартинеса Сьерры и Марии Лехарраги (в переработке Сергея *Дягилева*) по Педро де Аларкону (частично на основе пантомимы «Коррехидор и мельничиха», 1917) // 22 июля 1919, Лондон, дирижер Эрнест *Ансерме*, хореография Леонида Мясина, декорации и костюмы Пабло Пикассо

«Бетическая фантазия» для фп. // 20 февраля 1920, Нью-Йорк, Артур *Рубинштейн*

Хауэр Nomos («Закон») для фп. или фисгармонии (первая пьеса, написанная в технике тропов)

Хиндемит Соната для виолончели и фп. соч. 11 № 3

Соната для альта и фп. соч. 11 № 4

«Убийца, надежда женщин», одноактная опера соч. 12, либретто Оскара Кокошки // 4 июня 1921, Штутгарт, в один вечер с оперой «Нуш-Нуши», дирижер Фриц *Буш*

Элгар Квинтет для фп. и струнных соч. 84 a-moll // 21 мая 1919, Лондон

Концерт для виолончели с оркестром соч. 85 e-moll // 27 октября 1919, Лондон, солист Феликс Сэлмонд (Salmond), дирижер автор

Основан *Лос-Анджелесский филармонический оркестр*
Организован струнный квартет Адольфа *Буша*

5.I. Родился Северино *Гаццеллони* (ум. 1992)
2.II. Родилась Лиза *Делла Каза*
27.II. Родился Роман *Хаубеншток-Рамати* (ум. 1994)
9.IV. Родился Ноа *Гринберг* (ум. 1966)
5.V. Родился Джордж *Лондон* (ум. 1985)
17.VI. Родилась Галина *Уствольская* (ум. 2006)
6.VII. Родился Эрнст *Хефлигер* (ум. 2007)
10.VII. Умер Гуго Риман (р. 1849)
9.VIII. Умер Руджеро *Леонкавалло* (р. 1857)
11.VIII. Родилась Жинетт *Невё* (ум. 1949)
27.IX. Умерла Аделина Патти (р. 1843)

1920

Корнгольд — «Мертвый город», опера в 3 актах соч. 12, либретто Пауля Шотта (совместный псевдоним композитора и его отца) по Жоржу Роденбаху // 4 декабря 1920, Гамбург (дирижер Эгон Полак [Pollack]) и Кёльн (дирижер Отто *Клемперер*)

Метнер — «Трагическая соната» для фп. из соч. 39

Мясковский — Соната для фп. № 3 соч. 19 c-moll // 27 апреля 1923, Москва, Самуил *Фейнберг*

Онеггер — «Летняя пастораль» для оркестра // 17 февраля 1921, Париж, дирижер Владимир Гольшман (Golschmann)

Прокофьев — «Шут» («Сказка про шута, семерых шутов перешутившего»), балет в 6 картинах соч. 21, либретто композитора по мотивам русских сказок, 2-я ред. // 17 мая 1921, Париж, дирижер автор, постановка Тадеуша Славинского и Михаила Ларионова

Пять песен без слов для голоса или скрипки и фп. соч. 35 // 27 марта 1921, Нью-Йорк, Нина Кошиц (сопрано) и автор

Равель — «Вальс», хореографическая поэма // 12 декабря 1920, Париж, дирижер Камиль Шевийяр (Chevillard) (концертная премьера); 23 мая 1929, *Парижская опера*, дирижер Гюстав Клоэз (Cloëz), хореография Брониславы Нижинской

Руссель — «Весеннему празднику», симфоническая поэма соч. 22 // 29 октября 1921, Париж, дирижер Габриэль *Пьерне*

Сати — «Эксцентричная красавица», балет («серьезная фантазия») для фп. в 4 руки // 14 июня 1921, Париж

Стравинский — «Пульчинелла», балет с пением на основе отрывков, сочиненных или приписываемых Перголези, либретто Леонида Мясина по мотивам итальянской комедии масок // 15 мая 1920, *Парижская опера*, дирижер Эрнест *Ансерме*, хореография Мясина, сценография Пабло Пикассо

Сюита из «Сказки о солдате» (1918) для кларнета, фагота, корнета, тромбона, ударных, скрипки и контрабаса // 20 июля 1920, Лондон, дирижер Эрнест *Ансерме*

Концертино для струнного квартета // 23 ноября 1920, Нью-Йорк, *Флонзали-квартет*

«Симфонии духовых» памяти *Дебюсси* // 10 июня 1921, Лондон, дирижер Сергей *Кусевицкий*

Хиндемит — Струнный квартет № 3 соч. 16 C-dur // 1 августа 1921, Донауэшинген, квартет Ликко Амара (Amar), с участием автора (альт)

«Нуш-Нуши», одноактная опера для бирманских марионеток соч. 20, либретто Франца Блея // 4 июня 1921, Штутгарт, в один вечер с оперой «Убийца, надежда женщин» (1919), дирижер Фрид *Буш*

Шимановский — «Мандрагора», пантомима с пением (тенор) в 3 сценах к комедии Мольера «Мещанин во дворянстве», соч. 20, либретто Рышарда Болеславского и Леона Шиллера // 15 июня 1920, Варшава

Шрекер — «Кладоискатель», опера в 4 актах с прологом и эпилогом, либретто композитора // 21 января 1920, Франкфурт-на-Майне, дирижер Людвиг Роттенберг (Rottenberg)

Энеску — Струнный квартет № 1 соч. 22 № 1 Es-dur // май 1921, Бухарест, *Флонзали-квартет*

Яначек — «Путешествия господина Броучека», опера в 2 частях по Сватоплуку Чеху, либретто композитора (1-я часть, 1908—13) и Франтишека Серафина Прохазки (2-я часть, нач. в 1917) // 23 апреля 1920, Прага

«Дневник исчезнувшего», вокальный цикл для тенора (с эпизодическим участием контральто и терцета женских голосов) и фп., стихи Йозефа Калды, в 22 частях // 18 апреля 1921, Брно, солисты Карел Завржел (Zavřel) и Людмила Квапилова-Кудлачкова (Kvapilová-Kudláčková), партия фп. Бржетислав Бакала (Bakala)

Айвз — «Эссе перед сонатой» (Essay Before a Sonata), включено в публикацию Сонаты для фп. № 2 («Конкорд-сонаты»)

Курт — «Романтическая гармония и ее кризис в „Тристане" Вагнера» (Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners "Tristan")

6—21 мая, Амстердам. Фестиваль музыки *Малера* (*Менгелберг*)
5 августа, Петроград. Лев Термен продемонстрировал в Физико-техническом институте первый электромузыкальный инструмент — *терменвокс*
22 августа, Зальцбург. Открылся первый *Зальцбургский фестиваль*

5.I. Родился Артуро Бенедетти *Микеланджели* (ум. 1995)
7.IV. Родился Рави *Шанкар*
21.IV. Родился Бруно *Мадерна* (ум. 1973)
27.IV. Родился Гвидо *Кантелли* (ум. 1956)
4.VI. Родилась Федора *Барбьери* (ум. 2003)
21.VII. Родился Исаак *Стерн* (ум. 2001)
2.X. Умер Макс Брух (р. 1838)

1921

Барток Четыре пьесы для оркестра соч. 12: Прелюдия, Скерцо, Интермеццо, Траурный марш (окончательная ред. пьес 1912 года) // 9 января 1922, Будапешт, дирижер Эрнст фон *Донаньи*

Соната для скрипки и фп. № 1 // 8 февраля 1922, Вена, Мэри Дикенсон-Аунер (Dickenson-Auner) и Эдвин *Штойерман*

Берг «Воццек», опера в 3 актах соч. 7 на адаптированный композитором текст пьесы Георга Бюхнера (нач. в 1917) // 14 декабря 1925, Берлинская гос. опера, дирижер Эрих *Клайбер*, режиссер Франц Людвиг Хёрт (Hörth)

Варез «Америки» для оркестра, 1-я ред. (нач. в 1918) // 9 апреля 1926, Филадельфия, дирижер Леопольд *Стоковский*; 2-я ред. — 1926

«Приношения», для сопрано и инструментального ансамбля, в 2 частях, слова Висенте Уидобро и Хосе Хуана Таблады // 23 апреля 1922, Нью-Йорк, солистка Нина Кошиц, дирижер Карлос *Сальседо*

Воан-Уильямс «Пасторальная симфония» (Симфония № 3) // 26 января 1922, дирижер Адриан *Боулт*

«Пастухи с прекрасных гор», одноактная опера (пасторальный эпизод), либретто композитора по Джону Баньяну // 11 июля 1922, Лондон; произведение включено в оперу «Путь пилигрима» (1951)

Месса g-moll для хора a cappella

Глазунов Струнный квартет № 6 соч. 106 B-dur

Мийо «Воспоминания о Бразилии» (Saudades do Brasil), 2 сюиты для фп. соч. 67

Онеггер «Гораций-победитель», симфония-пантомима, либретто Ги-Пьера Фоконне по Титу Ливию // 2 ноября 1921, Женева, дирижер Эрнест *Ансерме*

«Царь Давид», драматический псалом в 3 частях для чтеца, певцов-солистов, хора и инструментального ансамбля, текст Рене Моракса по Библии // 13 июня 1921, Мезьер, Швейцария, дирижер Пауль Бёппле (Boepple); версия с симфоническим оркестром — 1922

Пиццетти Соната для виолончели и фп. F-dur

«Девора и Иаиль», опера в 3 актах, либретто композитора по библейской Книге Судей // 16 декабря 1922, Милан, *Ла Скала*, дирижер Артуро *Тосканини*

Прокофьев Концерт для фп. с оркестром № 3 соч. 26 C-dur // 16 декабря 1921, Чикаго, солист автор, дирижер Фредерик Сток (Stock)

Пуленк «Прогулки», 10 пьес для фп.

Пфицнер «О немецкой душе», романтическая кантата соч. 28 для певцов-солистов, хора и оркестра, слова Йозефа фон Эйхендорфа // 27 января 1922, Берлин, дирижер Зельмар Майровиц (Meyrowitz)

Респиги «Григорианский концерт» для скрипки с оркестром // 5 февраля 1922, Рим, солист Марио Корти (Corti), дирижер Бернардино Молинари (Molinari)

Руссель Симфония № 2 соч. 23 B-dur // 4 марта 1922, Париж, дирижер Рене-Батон (Rhené-Baton)

Стравинский Сюита № 2 для малого оркестра (по легким пьесам для фп. в 3 и 4 руки, 1914—17) // 25 ноября 1925, Франкфурт-на-Майне, дирижер Герман *Шерхен*

«Три фрагмента из „Петрушки"» для фп. // 26 декабря 1922, Париж, Жан Вьенер (Wiéner)

Форе «Призрачный горизонт», 4 романса соч. 118 для голоса с фп., слова Жана де ла Виль де Мирмона

Квинтет для фп. и струнных № 2 соч. 115 c-moll

Хиндемит «Святая Сусанна», одноактная опера соч. 21, либретто Августа Штрамма // 26 марта 1922, Франкфурт-на-Майне, дирижер Людвиг Роттенберг (Rottenberg)

Струнный квартет № 4 соч. 22

Шимановский Słopiewnie («Слопевне»), 5 песен для голоса с фп. соч. 46b, слова Юлиана Тувима; ред. с оркестром — 1928

Яначек «Катя Кабанова», опера в 3 актах, либретто Винценца Червинки по пьесе Александра Островского «Гроза» // 23 ноября 1921, Брно, дирижер Франтишек Нойман (Neumann)

18 июня, Париж, Театр Елисейских полей. Премьера одноактного балета «Новобрачные с Эйфелевой башни» по сценарию Жана *Кокто* с музыкой пяти представителей *Шестерки* (за исключением Луи Дюрея), дирижер Дезире-Эмиль *Энгельбрехт*
Учрежден *Донауэшингенский фестиваль современной музыки*
Основано пражское отделение *Общества закрытых музыкальных исполнений* (*Цемлинский*)
В Нью-Йорке учреждена Международная гильдия композиторов (*Варез; Сальседо*)

24.II. Родился Ингвар *Лидхольм*
11.III. Родился Астор *Пьяццолла* (ум. 1992)
21.III. Родился Артюр *Грюмьо* (ум. 1986)
8.IV. Родился Франко *Корелли* (ум. 2003)
24.VII. Родился Джузеппе *Ди Стефано* (ум. 2008)
2.VIII. Умер Энрико *Карузо* (р. 1873)
27.IX. Умер Энгельберт Хумпердинк (р. 1854)
22.XI. Умерла Кристине Нильсон (р. 1843)
16.XII. Умер Камиль Сен-Санс (р. 1835)

1922

Айвз «114 песен» для голоса с фп., собрание песен разных лет

Барток Соната для скрипки и фп. № 2 // 7 февраля 1923, Берлин, Имре Вальдбауэр (Waldbauer) и автор

Веберн Пять духовных песен для сопрано, флейты, кларнета (также бас-кларнета), трубы, арфы и скрипки (также альта) соч. 15, слова Петера Розеггера // 9 октября 1924, Вена, солистка Фелиси Хуни-Михачек (Huni-Mihacsek), дирижер автор

Малипьеро «Святой Франциск Ассизский», одноактная опера-мистерия, либретто композитора // 29 марта 1922, Нью-Йорк (концертная премьера); 22 сентября 1949, Перуджа (сценическая премьера)

Метнер «Соната-воспоминание» для фп. из соч. 38
«Соната-вокализ» и «Сюита-вокализ» для голоса и фп. соч. 41

Мийо «Три рэг-каприса» для фп. соч. 78

Мясковский Симфония № 7 соч. 24 h-moll // 8 февраля 1925, Москва, дирижер Константин Сараджев
«Причуды», 6 штрихов для фп. соч. 25 (нач. в 1917)

Нильсен Квинтет для флейты, гобоя (также английского рожка), кларнета, фагота и валторны соч. 43 // 9 октября 1922, Копенгаген
Симфония № 5 соч. 50 // 24 января 1922, Копенгаген, дирижер автор

Пиццетти Реквием для хора a cappella

Пфицнер Концерт для фп. с оркестром соч. 31 Es-dur // 16 марта 1923, Дрезден, солист Вальтер *Гизекинг*, дирижер Фриц *Буш*

Равель Соната для скрипки и виолончели // 6 апреля 1922, Париж, Элен Журдан-Моранж (Jourdan-Morhange) и Морис Марешаль (Maréchal)
Оркестровка «Картинок с выставки» Мусоргского // 19 октября 1922, Париж, дирижер Сергей *Кусевицкий*

Стравинский «Мавра», одноактная опера, либретто Бориса Кохно по поэме Пушкина «Домик в Коломне» // 3 июня 1922, *Парижская опера*, дирижер Гжегож Фительберг (Fitelberg)
Сюита из балета «Пульчинелла» для камерного оркестра // 22 декабря 1922, Бостон, дирижер Пьер *Монтё*

Уолтон «Фасад», развлекательное представление для чтеца или чтицы, флейты (также пикколо), кларнета (также бас-кларнета), саксофона, трубы, ударных и виолончели, текст Эдит Ситуэлл // 24 января 1922, Лондон (приватное исполнение); 12 июня 1923, Лондон, дирижер автор, с участием Ситуэлл (публичная премьера)

Хиндемит «Камерная музыка» № 1 для малого оркестра соч. 24 № 1 // 31 июля 1922, Донауэшинген, дирижер Герман *Шерхен*
«Маленькая камерная музыка» для духового квинтета соч. 24 № 2
«1922», сюита для фп. соч. 26
«Демон», танцевальная пантомима в 2 сценах соч. 28, сценарий Макса Креля // 1 декабря 1923, Дармштадт, дирижер Йозеф Розенштоск (Rosenstock)
«Туттифентхен», опера (рождественская сказка) в 3 сценах, либретто Хедвиг Михель и Франциски Беккер // 1 декабря 1923, Дармштадт, дирижер В. Бек (Beck)

Цемлинский «Карлик», одноактная опера соч. 17, либретто Георга К. Кларена по сказке Оскара Уайлда «День рождения инфанты» // 28 мая 1922, Кёльн, дирижер Отто *Клемперер*

Шёнберг «Лестница Иакова», оратория на текст композитора по Библии, начата в 1917, не окончена; сохранившаяся музыка после смерти Шёнберга подготовлена к исполнению Винфридом Циллигом (Zillig) // 16 июня 1961, Вена, дирижер Рафаэль *Кубелик*

Шрекер «Блуждающий огонь», опера в 3 актах, либретто композитора // 27 марта 1924, Кёльн, дирижер Отто *Клемперер*

Штраус «Взбитые сливки», «веселый венский балет» в 2 актах соч. 70, либретто композитора // 9 мая 1924, *Венская гос. опера*, дирижер автор, хореография Генриха Крёллера (Kröller)

В Зальцбурге основано *Международное общество современной музыки*
Основан квартет Рудольфа *Колиша*
В Москве основан первый симфонический оркестр без дирижера (*Персимфанс*)

7.I. Родился Жан-Пьер *Рампаль* (ум. 2000)
1.II. Родилась Рената *Тебальди* (ум. 2004)
16.II. Родился Джерейнт *Ивенс* (ум. 1992)
3.III. Родился Казимеж *Сероцкий* (ум. 1981)
14.IV. Родился Али Акбар *Хан* (ум. 2009)
23.IV. Умер Артур *Никиш* (р. 1855)
29.V. Родился Яннис *Ксенакис* (ум. 2001)
15.VIII. Родился Лукас *Фосс* (ум. 2009)
19.VIII. Умер Фелипе Педрель (р. 1841)
30.VIII. Родилась Регина *Резник*

1923

Барток «Танцевальная сюита» для оркестра // 19 ноября 1923, Будапешт, дирижер Эрнст фон *Дохнányи*

Блох «Баал Шем: три картинки из хасидской жизни» для скрипки и фп.; версия для скрипки с оркестром — 1939

Варез «Гиперпризма» для духовых и ударных // 4 марта 1923, Нью-Йорк, дирижер автор

«Октандр» для 7 духовых и контрабаса // 13 января 1924, Нью-Йорк, дирижер Робер Шмиц (Schmitz)

Кодай Psalmus hungaricus («Венгерский псалом») для тенора, хора и оркестра соч. 13, текст Псалма 55 в венгерском переводе XVI в. // 19 ноября 1923, Будапешт, дирижер Эрнст фон *Дохнányи*

Ланггор «Антихрист», аллегорическая опера в 5 картинах, либретто композитора по мотивам одноименной поэмы Петера Эггерта Бенцона, не поставлена; 2-й вариант — «Погибель (Антихрист)» (1929)

Мийо «Эвмениды», опера в 3 актах соч. 41, либретто Поля Клоделя по Эсхилу (нач. в 1917) // 1949, Брюссель, Бельгийское радио

«Сотворение мира», одноактный балет соч. 81, либретто Блеза Сандрара // 25 октября 1923, Париж, хореография Жана Борлина (Borlin)

Мясковский Симфония № 6 соч. 23 es-moll (нач. в 1921) // 4 мая 1924, Москва, дирижер Николай *Голованов*

Онеггер «Песнь радости» для оркестра // 7 апреля 1923, Женева, дирижер Эрнест *Ансерме*

«Пасифик 231» для оркестра // 8 мая 1924, Париж, дирижер Сергей *Кусевицкий*

Прокофьев Соната для фп. № 5 соч. 38 C-dur // 9 марта 1924, Париж, автор

Пуленк «Лани», одноактный балет с хором по картинам Антуана Ватто // 6 января 1924, Монте-Карло, дирижер Эдуар Фламан (Flament), хореография Брониславы Нижинской, сценография и костюмы Мари Лорансен (Laurencin)

Пфицнер Концерт для скрипки с оркестром соч. 34 h-moll // 4 июня 1924, Нюрнберг, солистка Элма Муди (Moodie), дирижер автор

Раттлс «Глас вопиющего в пустыне» для сопрано и малого оркестра

Сибелиус Симфония № 6 соч. 104 d-moll // 19 февраля 1923, Хельсинки, дирижер автор

Стравинский «Свадебка», русские хореографические сцены с пением и музыкой для певцов-солистов, хора, 4 фп. и ударных на традиционные обрядовые тексты (нач. в 1914) // 13 июня 1923, Париж, дирижер Эрнест *Ансерме*, хореография Брониславы Нижинской

Октет для флейты, кларнета, 2 фаготов, 2 труб и 2 тромбонов // 18 октября 1923, Париж, дирижер автор

Фалья «Балаганчик мастера Педро», одноактная кукольная опера, либретто композитора по Сервантесу // 23 марта 1923, Севилья, дирижер автор (концертное исполнение); 25 июня 1923, Париж, дирижер Владимир Гольшман (Golschmann) (сценическая премьера)

Форе Трио для фп., скрипки и виолончели соч. 120 d-moll

Хиндемит «Жизнь Марии», вокальный цикл для голоса с фп. соч. 27, в 15 частях, слова Райнера Марии Рильке, 1-я ред. // 17 июня 1923, Донауэшинген, Беатрис Лауэр-Котлар (Lauer-Kottlar) и Эмма Люббеке (Lübbecke)

Квинтет для кларнета и струнных соч. 30

Струнный квартет № 5 соч. 32

Цемлинский «Лирическая симфония» в 7 песнях для сопрано, баритона и оркестра соч. 18, слова Рабиндраната Тагора в немецком переводе Ганса Эффенбергера // 4 июня 1924, Прага, дирижер автор

Шёнберг Пять пьес для фп. соч. 23 (нач. в 1920) // 9 октября 1920, Вена, Эдвард *Штойерман* (только пьесы № 1 и 2)

Серенада для кларнета, бас-кларнета, мандолины, гитары и струнного трио соч. 24, в 7 частях, с соло баритона на слова Петрарки в 4-й части (нач. в 1920) // 20 июля 1924, Донауэшинген, дирижер автор

Сюита для фп. соч. 25, в 6 частях (нач. в 1921) // 25 февраля 1924, Вена, Эдвард *Штойерман*

Шостакович Трио для фп., скрипки и виолончели соч. 8 // 20 марта 1925, Москва

Шрекер «День рождения инфанты», сюита для оркестра на материале балета 1908 года // 18 октября 1923, Амстердам, дирижер Виллем *Менгелберг*

Яначек Струнный квартет № 1 «Крейцерова соната» по мотивам повести Л. Толстого // 17 октября 1924, Прага

«Приключения лисички-плутовки», опера в 3 актах, либретто композитора по Рудольфу Тешноглидеку // 6 ноября 1924, Брно, дирижер Франтишек Нойман (Neumann)

Аймерт «Учение об атональной музыке» (Atonale Musiklehre)

Кастальский «Особенности народно-русской музыкальной системы»

В Москве учреждены *Ассоциация современной музыки* (АСМ) и *Российская ассоциация пролетарской музыки* (РАПМ)
Основан Струнный квартет Московской консерватории (с 1931 — им. *Бетховена*)

2.II. Родился Чезаре *Сьепи*
28.V. Родился Дьёрдь *Лигети* (ум. 2006)
8.VI. Родился Карел *Гуйваартс* (ум. 1993)
13.VII. Родился Карло *Бергонци*
26.VIII. Родился Вольфганг *Завалліш*
20.X. Родился Роберт *Крафт*
22.X. Умер Виктор Морель (р. 1848)
1.XI. Родилась Виктория де *Лос Анхелес* (ум. 2005)
2.XII. Родилась Мария *Каллас* (ум. 1977)

1924

Бузони «Доктор Фауст», опера в 3 картинах с 2 прологами и интермеццо, либретто композитора по мотивам старинных легенд, начата в 1916, не окончена // 21 мая 1925, Дрезден, дирижер Фриц *Буш* (в ред. Филиппа Ярнаха [Jarnach]); 2 апреля 1985, Болонья (в ред. Энтони Бомона [Beaumont])

Вайль Концерт для скрипки и духовых соч. 12 // 11 июня 1925, Париж, солист Марсель Даррьё (Darrieux), дирижер Вальтер Страрам (Straram)

Веберн Пять канонов для голоса, кларнета и бас-кларнета на латинские тексты соч. 16 // 5 августа 1951, Нью-Йорк, солистка Бетани Бердсли (Beardslee), дирижер Жак Моно (Monod)

Гершвин «Рапсодия в стиле блюз» для фп. с оркестром // 12 февраля 1924, Нью-Йорк, солист автор, дирижер Пол Уайтмен (Whiteman)

Кальман «Графиня Марица», оперетта в 3 актах, либретто Юлиуса Браммера и Альфреда Грюнвальда // 28 февраля 1924, Вена, театр Ан-дер-Вин

Копленд Симфония № 1 (Симфония для органа с оркестром), 1-я ред. // 11 января 1925, Нью-Йорк, дирижер Вальтер *Дамрош*, соло на органе Надя *Буланже;* 2-я ред. — 1928

Крженек «Прыжок через тень», опера в 3 актах, либретто композитора // 9 июня 1924, Франкфурт-на-Майне, дирижер Людвиг Роттенберг (Rottenberg)

Прокофьев Квинтет для гобоя, кларнета, скрипки, альта и контрабаса соч. 39 g-moll // 6 ноября 1925, Гота (премьера в виде одноактного балета «Трапеция»); 6 марта 1927, Москва, Николай Назаров, Иван Майоров, Дмитрий Цыганов, Вадим Борисовский, Иосиф Гертович (концертная премьера)

Симфония № 2 соч. 40 d-moll // 6 июня 1925, Париж, дирижер Сергей *Кусевицкий*

Пуччини «Турандот», опера в 3 актах, либретто Джузеппе Адами и Ренато Симони по Карло Гоцци и Фридриху Шиллеру, не окончена, финал дописан Франко Альфано (Alfano) // 25 апреля 1926, Милан, *Ла Скала,* дирижер Артуро *Тосканини* (на премьере финал был опущен)

Равель «Цыганка», рапсодия для скрипки с фп. или для скрипки с оркестром // 26 апреля 1924, Лондон, Елли д'*Араньи* и Анри Жиль-Марше (Gil-Marcheix) (фп.); 30 ноября 1924, Париж, солистка Араньи, дирижер Габриэль *Пьерне*

Рагглс «Люди и горы», сюита для малого оркестра в 3 частях // 7 декабря 1924, Нью-Йорк

Респиги «Пинии Рима», симфоническая поэма в 4 частях // 14 декабря 1924, Рим, дирижер Бернардино Молинари (Molinari)

«Дорийский квартет» для 2 скрипок, альта и виолончели

Сати «Меркурий», балет в 3 картинах, либретто Этьена де Бомона, Пабло Пикассо и Леонида Мясина // 15 июня 1924, Париж, дирижер Роже *Дезормьер,* хореография Мясина, сценография Пикассо

«Спектакля нет», балет в 2 актах, либретто Франсиса Пикабиа // 4 декабря 1924, Париж, Театр Елисейских полей, сценография Пикабиа (Picabia), хореография Жана Борлина (Borlin)

Сибелиус Симфония № 7 соч. 105 C-dur // 24 марта 1924, Стокгольм, дирижер автор (под названием «Симфоническая фантазия»)

Стравинский Концерт для фп., духовых, литавр и контрабасов // 22 мая 1924, Париж, солист автор, дирижер Сергей *Кусевицкий*

Соната для фп. // 16 июля 1925, Донауэшинген, Феликс Петирек (Petyrek)

Форе	Струнный квартет соч. 121 e-moll
Хиндемит	«Серенады», кантата для сопрано, гобоя, альта и виолончели соч. 35, в 6 частях «Камерная музыка» № 2 для фп. и 12 инструментов соч. 36 № 1 // 31 октября 1924, Франкфурт-на-Майне, солистка Эмма Люббеке-Йоб (Lübbecke-Job), дирижер Клеменс *Краус*
Шёнберг	Квинтет для духовых соч. 26 // 13 сентября 1924, Вена, солисты *Венского ФО* под руководством Феликса Грайсле (Greissle)
Шимановский	«Король Рогер», опера в 3 актах соч. 46, либретто Ярослава Ивашкевича и композитора (нач. в 1918) // 19 июня 1926, Варшава, Театр Велькы, дирижер Эмиль Млынарский (Młynarski)
Штраус	«Интермеццо», опера в 2 актах соч. 72, либретто композитора // 4 ноября 1924, *Дрезденская гос. опера*, дирижер Фрид *Буш*
Яначек	«Юность», сюита для духового секстета
Казелла	«Развитие музыки в свете истории совершенного каданса» (L'evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta)

В *Байройте* после 10-летнего перерыва возобновились вагнеровские фестивали

10.I. Родилась Ивонн *Лорио*
29.I. Родился Луиджи *Ноно* (ум. 1990)
30.III. Родился Милко *Келемен*
15.IV. Родился Невилл *Мэрринер*
10.V. Умер Герман Кречмар (р. 1848)
17.V. Родился Габриэль *Бакье*
22.V. Родился Клод *Баллиф* (ум. 2004)
5.VII. Родился Янош *Штаркер*
27.VII. Умер Ферруччо *Бузони* (р. 1866)
28.IX. Родился Рудольф *Баршай*
17.X. Родился Роландо *Панераи*
4.XI. Умер Габриэль Форе (р. 1845)
14.XI. Родился Леонид *Коган* (ум. 1982)
29.XI. Умер Джакомо *Пуччини* (р. 1858)
30.XI. Родился Клаус *Хубер*

1925

Антейл	«Механический балет» для 8 фп., механического пианино и ударных // 19 июня 1926, Париж, дирижер Владимир Гольшман (Golschmann)
Берг	«Камерный концерт» для фп., скрипки и 13 духовых (нач. в 1923) // 27 марта 1927, Берлин, дирижер Герман *Шерхен*
Варез	«Интегралы» для 11 духовых и ударных (4 исполнителя) // 1 марта 1925, Нью-Йорк, дирижер Леопольд *Стоковский*
Веберн	Три песни для голоса, кларнета, бас-кларнета и скрипки (также альта) соч. 17, слова народные Три песни для голоса, кларнета и гитары соч. 18, слова Петера Розеггера // 8 февраля 1954, Лос-Анджелес, солистка Грейс-Линн Мартин (Martin), дирижер Роберт *Крафт*
Вила-Лобос	«Шоро» № 8 для 2 фп. и оркестра // 24 октября 1927, Париж
Воан-Уильямс	Flos campi («Цветок полей») для альта, хора и камерного оркестра по «Песни песней» // 19 октября 1925, Лондон, дирижер Генри *Вуд* Concerto accademico для скрипки с оркестром d-moll // 6 ноября 1925, Лондон, солистка Елли д'*Аранья* Sancta civitas («Святой град»), оратория для тенора, баритона, хора и оркестра, тексты из Откровения св. Иоанна Богослова и др. // 7 мая 1926, Оксфорд
Гершвин	Концерт для фп. с оркестром F-dur // 3 декабря 1925, Нью-Йорк, солист автор, дирижер Вальтер *Дамрош*
Гурлитт	«Воццек», опера («музыкальная трагедия») в 18 сценах на адаптированный композитором текст пьесы Георга Бюхнера // 22 апреля 1926, Бремен, дирижер автор
Копленд	«Музыка для театра», сюита для камерного оркестра // 20 ноября 1925, Бостон, дирижер Сергей *Кусевицкий*
Малипьеро	«Орфеиды», оперный триптих, либретто композитора (включает «Семь песен», 1919) // 5 ноября 1925, Дюссельдорф
Метнер	Соната для скрипки и фп. № 2 соч. 44 G-dur
Мосолов	Сонаты для фп. № 4 соч. 11 и № 5 соч. 12 // 10 марта 1925, Москва, автор
Мясковский	Симфония № 8 соч. 26 A-dur // 23 мая 1926, Москва, дирижер Константин Сараджев

Нильсен	Симфония № 6 Sinfonia semplice // 11 декабря 1925, Копенгаген, дирижер автор
Онеггер	Концертино для фп. с оркестром // 23 мая 1925, Париж, солистка Андре Ворабур (Vaurabourg), дирижер Сергей *Кусевицкий*
	«Юдифь», серьезная опера в 3 актах, либретто Рене Моракса по Библии // 13 февраля 1926, Монте-Карло
Прокофьев	«Стальной скок», балет в 2 картинах соч. 41, либретто композитора и Георгия Якулова // 7 июня 1927, Париж, Театр Сары Бернар, дирижер Роже *Дезормьер*, хореография Леонида Мясина, сценография Якулова
Равель	«Дитя и волшебство», одноактная опера в 2 картинах, либретто Колетт // 21 марта 1925, Монте-Карло, дирижер Виктор *Де Сабата*
Респиги	«Концерт в миксолидийском ладу» для фп. с оркестром // 31 декабря 1925, Нью-Йорк, солист автор, дирижер Виллем *Менгелберг*
Рославец	Концерт для скрипки с оркестром // 18 ноября 1989, Москва (в ред. Александра Раскатова), солистка Татьяна Гринденко
Руссель	Серенада для флейты, арфы и струнного трио соч. 30 // 15 октября 1925, Париж, Парижский инструментальный квинтет
Стравинский	Серенада in A для фп. // 24 ноября 1925, Франкфурт-на-Майне, автор
	Сюита № 1 для малого оркестра (по легким пьесам для фп. в 4 руки, 1917) // 2 марта 1926, Харлем, дирижер автор
Хиндемит	«Камерная музыка» № 3 для виолончели и 10 инструментов соч. 36 № 2 // 30 апреля 1925, Бохум, солист Рудольф Хиндемит, дирижер автор
	«Камерная музыка» № 4 для скрипки и большого камерного оркестра соч. 36 № 3 // 25 сентября 1925, Дессау, солист Ликко Амар (Amar), дирижер Франц фон Хёслин (Hoesslin)
	Концерт для оркестра соч. 38 // 25 июля 1925, Дуйсбург
Шёнберг	«Три сатиры» для хора a cappella (№ 1 и 2) и в сопровождении альта, виолончели и фп. (№ 3) соч. 28, слова композитора
Шостакович	Симфония № 1 соч. 10 f-moll (нач. в 1923[?]) // 12 мая 1926, Ленинград, дирижер Николай Малько
	Две пьесы (Прелюдия и Скерцо) для струнного октета соч. 11 // 9 января 1927, Москва, квартеты им. Глиэра и им. Страдивариуса
Яначек	Концертино для фп., кларнета, валторны, фагота, 2 скрипок и альта // 12 февраля 1926, Брно
	«Средство Макропулоса», опера в 3 актах, либретто композитора по Карелу Чапску // 18 декабря 1926, Брно, дирижер Франтишек Нойман (Neumann)
Хауэр	«Техника двенадцати тонов (учение о тропах)» (Zwölftontechnik [Die Lehre von den Tropen])

7.II. Родился Мариюс *Констан* (ум. 2004)
26.III. Родился Пьер *Булез*
28.V. Родился Дитрих *Фишер-Дискау*
1.VII. Умер Эрик *Сати* (р. 1866)
4.VII. Родилась Кэти *Берберян* (ум. 1983)
11.VII. Родился Николай *Гедда*
28.VII. Родился Андре *Букурешлиев* (ум. 1997)
29.VII. Родился Микис *Теодоракис*
15.VIII. Родился Оскар *Питерсон* (ум. 2007)
10.IX. Родился Борис *Чайковский* (ум. 1996)
24.X. Родился Лучано *Берио* (ум. 2003)
17.XI. Родился Чарлз *Макеррас*
22.XI. Родился Гантер *Шуллер*
2.XII. Родилась Ирина *Архипова*

1926

Барток	Концерт для фп. с оркестром № 1 // 1 июля 1927, Франкфурт-на-Майне, солист автор, дирижер Вильгельм *Фуртвенглер*
	Соната для фп. // 8 декабря 1926, Будапешт, автор
	«На вольном воздухе», сюита для фп. // 8 декабря 1926, Будапешт, автор
Берг	«Лирическая сюита» для струнного квартета, в 6 частях // 8 января 1927, Вена, квартет Рудольфа *Колиша*
Вайль	«Протагонист», одноактная опера соч. 15, либретто Георга Кайзера // 27 марта 1926, *Дрезденская гос. опера*, дирижер Фриц *Буш*
Варез	«Америки» для оркестра, 2-я ред. // 30 мая 1929, Париж, дирижер Гастон Пуле (Poulet)
Вила-Лобос	«Шоро» № 10 для хора и оркестра // 15 декабря 1926, Рио-де-Жанейро
	«Рудепоэма» для фп. (нач. ок. 1921) // 1927, Париж, Артур *Рубинштейн*

Казелла	«Скарлаттиана» для фп. и малого оркестра соч. 44 // 22 января 1927, Нью-Йорк, солист автор, дирижер Отто *Клемперер*
	«Римский концерт» (Concerto romano) для органа, медных духовых, литавр и струнных соч. 43 // 11 марта 1927, Нью-Йорк, дирижер автор
Кальман	«Принцесса цирка», оперетта в 3 актах, либретто Юлиуса Браммера и Альфреда Грюнвальда // 26 марта 1926, Вена, театр Ан-дер-Вин
Кодай	«Хари Янош», опера (зингшпиль) в 5 приключениях с прологом и эпилогом соч. 15, либретто Белы Паулини и Жолта Харшани по Яношу Гараю // 16 октября 1926, Будапешт, дирижер Н. Рекаи (Rékai)
Копленд	Концерт для фп. с оркестром // 28 января 1927, Бостон, солист автор, дирижер Сергей *Кусевицкий*
Малипьеро	«Три гольдониевы комедии», оперный триптих, либретто композитора по Карло Гольдони // 24 марта 1926, Дармштадт
	«Перерывы в молчании II» для оркестра // 1 апреля 1926, Филадельфия, дирижер Леопольд *Стоковский*
Мартину	«Суматоха» для оркестра // 18 ноября 1927, Бостон, дирижер Сергей *Кусевицкий*
Мийо	«Несчастья Орфея», камерная опера в 3 актах соч. 85, либретто Армана Люнеля // 7 мая 1926, Брюссель, театр Ла Монне, дирижер Морис Корней де Торан (Corneil de Thoran)
	«Карнавал в Эксе» для фп. с оркестром соч. 83b (на основе музыки балета «Салат», 1924) // 9 декабря 1926, Нью-Йорк, солист автор, дирижер Виллем *Менгельберг*
Мосолов	2 ноктюрна для фп. соч. 15
	«Три детские сцены» для голоса с фп. соч. 18, слова композитора // 1926, Москва
	«Газетные объявления» для голоса с фп. соч. 21, слова из газеты «Известия» // 1926, Москва
	Струнный квартет № 1 соч. 24 // 20 февраля 1927, Москва, Квартет им. Страдивариуса
Нильсен	Концерт для флейты с оркестром // 21 октября 1926, Париж, солист Хольгер Гильберт-Есперсен (Gilbert-Jespersen), дирижер Эмиль Тельмани (Telmányi)
Онеггер	«Федра», музыка к трагедии Габриэле Д'Аннунцио // 19 апреля 1926, Рим, дирижер автор
Равель	«Мадагаскарские песни», 3 стихотворения Эвариста Парни для голоса, флейты, виолончели и фп. // 8 мая 1926, Рим, Жан *Батори*, М. Бодуэн (Baudouin), Ганс Киндлер (Kindler) и Альфредо *Казелла*
Рахманинов	Концерт для фп. с оркестром № 4 соч. 40 g-moll // 18 марта 1927, Филадельфия, солист автор, дирижер Леопольд *Стоковский*
	«Три русские песни» для хора и оркестра соч. 41, слова народные // 18 марта 1927, Филадельфия, дирижер Леопольд *Стоковский*
Респиги	«Церковные витражи», сюита для оркестра // 25 февраля 1927, Бостон, дирижер Сергей *Кусевицкий*
Руссель	Сюита для оркестра соч. 33, в 3 частях // 21 января 1927, Бостон, дирижер Сергей *Кусевицкий*
Сибелиус	«Тапиола», симфоническая поэма соч. 112 по мотивам финской мифологии // 26 декабря 1926, Нью-Йорк, дирижер Вальтер *Дамрош*
Фалья	Концерт для клавесина, флейты, гобоя, кларнета, скрипки и виолончели // 5 ноября 1926, Барселона, солистка Ванда *Ландовска*, дирижер автор
Хиндемит	«Кардильяк», опера в 3 актах соч. 39, либретто Фердинанда Лиона по новелле Эрнста Теодора Амадея Гофмана «Мадемуазель де Скюдери», 1-я ред. // 9 ноября 1926, *Дрезденская гос. опера*, дирижер Фриц Буш, 2-я ред. — 1952
	«Концертная музыка» для духовых соч. 41 // 24 июля 1926, Донауэшинген, дирижер Герман *Шерхен*
Шёнберг	Сюита для фп., 3 кларнетов, скрипки, альта и виолончели соч. 29, в 4 частях // 15 декабря 1927, Париж, дирижер автор
Шимановский	Stabat mater для певцов-солистов, хора и оркестра, текст средневековой секвенции в переводе Юзефа Яворского // 11 января 1929, Варшава, дирижер Гжегож Фительберг (Fitelberg)
	20 мазурок для фп. соч. 50
Шостакович	Соната для фп. № 1 соч. 12 // 12 декабря 1926, Москва, автор
Щербачев	Симфония № 2 для сопрано, тенора, хора и оркестра, слова Александра Блока (нач. в 1922) // 14 декабря 1927, Ленинград, солисты Ксения Дорлиак и Николай Куклин, дирижер Владимир Дранишников
Энеску	Соната для скрипки и фп. № 3 соч. 25 a-moll «в румынском народном духе» // 16 января 1927, Орадя, автор и Николае Каравия (Caravia)
Яначек	Симфониетта для оркестра // 29 июня 1926, Прага, дирижер Вацлав *Талих*
	«Глаголическая месса» для певцов-солистов, хора, органа и оркестра, текст ординария мессы в адаптации Милоша Вейнгарта // 5 декабря 1927, Брно, дирижер Ярослав Квапил (Kvapil)
	Каприччо для фп. (левой руки), флейты (также пикколо), 2 труб, 3 тромбонов и тубы // 2 марта 1928, Прага, солист Отакар Хольман (Holtmann)

Основан Базельский камерный оркестр (*Захер*)

Основан *Питтсбургский симфонический оркестр*

8.I. Родился Яни *Христу* (ум. 1970)
12.I. Родился Мортон *Фелдман* (ум. 1987)
20.I. Родился Дэвид *Тюдор* (ум. 1996)
22.I. Родился Орель *Николе*
17.II. Родился Фридрих *Церха*
19.II. Родился Дьёрдь *Куртаг*
25.V. Родился Майлз *Дэвис* (ум. 1991)
6.VI. Родился Клаус *Теншедт* (ум. 1998)
1.VII. Родился Ганс Вернер *Хенце*
1.VIII. Родился Тео *Адам*
5.VIII. Родилась Бетси *Жолас*
10.VIII. Родилась Мари-Клер *Ален*
23.IX. Родился Джон *Колтрейн* (ум. 1967)
15.X. Родился Карл *Рихтер* (ум. 1981)
25.X. Родилась Галина *Вишневская*
29.X. Родился Джон *Викерс*
7.XI. Родилась Джоан *Сазерленд*
12.XI. Родилась Леони *Ризанек* (ум. 1998)
17.XII. Умер Александр *Кастальский* (р. 1856)
26.XII. Родился Эрл *Браун* (ум. 2002)

1927

Барток Струнный квартет № 3 // 19 февраля 1929, Лондон, квартет Вальдбауэра—Керпея (Waldbauer—Kerpely)

Вайль «Махагони», пьеса с песнями (Songspiel), текст Бертольта *Брехта* // 18 июля 1927, Баден-Баден, дирижер Эрнст Мелих (Mehlich); в 1929 произведение переработано в оперу «Возвышение и падение города Махагони»

Варез «Аркана» для оркестра // 8 апреля 1927, Филадельфия, дирижер Леопольд *Стоковский*

Веберн Струнное трио соч. 20 // 16 января 1928, Вена, Рудольф *Колиш*, Ойген Ленер (Lehner) и Бенар Хейфец (Heifetz)

Вейнбергер «Шванда-волынщик», опера в 2 актах, либретто Макса Брода и Милоша Кареша // 27 апреля 1927, Прага, дирижер Отакар Острчил (Ostrčil)

Глиэр «Красный мак», балет в 3 актах, либретто Михаила Курилко // 14 июня 1927, Москва, *Большой театр*, дирижер Юрий Файер, хореография Василия Тихомирова и Льва Лащилина; впоследствии балет был переименован в «Красный цветок»

Кодай «Хари Янош», сюита из одноименной оперы (1926) для оркестра // 15 декабря 1927, Нью-Йорк, дирижер Виллем *Менгелберг*

Корнгольд «Чудо Элианы», опера в 3 актах, либретто Ганса Мюллера по Гансу Кальтнекеру // 7 октября 1927, Гамбург, дирижер Эгон Поллак (Pollak)

Крженек «Джонни наигрывает», опера в 2 частях, 11 картинах, либретто композитора // 10 февраля 1927, Лейпциг, дирижер Густав Брехер (Brecher)

Мартину «Кухонное ревю», миниатюрный балет для кларнета, фагота, трубы, скрипки, виолончели и фп., либретто Ярмилы Крёшловой (псевдоним Яна Лёвенбаха) // ноябрь 1927, Прага

Метнер Концерт для фп. с оркестром № 2 соч. 50 c-moll

Мийо «Бедный матрос», опера в 3 актах соч. 92, либретто Жана *Кокто* // 16 декабря 1927, Париж, *Опера-комик*

Мосолов «Завод» для оркестра (фрагмент утраченного балета «Сталь» соч. 19) // 4 декабря 1927, Москва, дирижер Константин Сараджев

Концерт для фп. с оркестром № 1 соч. 14 // 12 февраля 1928, Ленинград, солист автор, дирижер Николай Малько

Мясковский Симфония № 9 соч. 28 e-moll // 29 апреля 1928, Москва, дирижер Константин Сараджев

Симфония № 10 соч. 30 f-moll // 7 апреля 1928, Москва, *Персимфанс*

Онеггер «Антигона», опера, либретто Жана *Кокто* по Софоклу // 28 декабря 1927, Брюссель, театр Ла Монне, дирижер Морис Корней де Торан (Corneil de Thoran)

Попов Септет для флейты, кларнета, фагота, трубы, скрипки, виолончели и контрабаса // 28 апреля 1927, Ленинград; в 1971 произведение было переименовано в Камерную симфонию

Прокофьев «Огненный ангел», опера в 5 актах, либретто композитора по одноименному роману Валерия Брюсова (нач. в 1919) // 25 ноября 1954, Париж, Театр Елисейских полей, дирижер Шарль Брюк (Bruck) (концертная премьера, на французском языке); 29 сентября 1955, Венеция, театр Ла Фениче, дирижер Нино Санцоньо (Sanzogno)

	«Игрок», опера в 4 актах соч. 24, либретто композитора по Достоевскому, 2-я ред. // 29 апреля 1929, Брюссель, театр Ла Монне, дирижер Морис Корней де Торан (Corneil de Thoran) (на французском языке)
Равель	Соната для скрипки и фп. // 30 мая 1927, Париж, Джордже *Энеску* и автор
Респиги	«Боттичеллиевский триптих» для малого оркестра // сентябрь 1927, Вена, дирижер автор
Руссель	Концерт для малого оркестра соч. 34 // 5 мая 1927, Париж, дирижер Вальтер Страрам (Straram)
	Концерт для фп. с оркестром соч. 36 G-dur // 7 июня 1928, Париж, солист Александр Боровский, дирижер Сергей *Кусевицкий*
Стравинский	«Царь Эдип», опера-оратория в 2 актах, либретто Жана *Кокто* по Софоклу, латинский перевод Жана Даниелу // 30 мая 1927, Париж, дирижер автор (концертная премьера); 23 февраля 1928, *Венская гос. опера*, дирижер Франц *Шальк* (сценическая премьера)
Хауэр	«Метаморфозы», камерная оратория для 6 певцов-солистов, хора и оркестра, слова Фридриха Гёльдерлина // 14 июля 1928, Баден-Баден, дирижер Герман *Шерхен*
Хиндемит	«Туда и обратно», одноактная опера-скетч, либретто Марцеллуса Шиффера // 15 июля 1927, Баден-Баден, дирижер Эрнст Мелих (Mehlich)
	«Камерная музыка» № 5 для альта и большого камерного оркестра соч. 36 № 4 // 3 ноября 1927, Берлин, солист автор, дирижер Отто *Клемперер*
	«Камерная музыка» № 6 для виоль д'амур и камерного оркестра соч. 46 № 1 // 29 марта 1928, Кёльн, солист автор, дирижер Людвиг Роттенберг (Rottenberg)
	«Камерная музыка» № 7 для органа и камерного оркестра соч. 46 № 2 // 8 января 1928, Франкфурт-на-Майне, солист Райнхольд Мертен (Merten), дирижер Людвиг Роттенберг (Rottenberg)
Холст	«Эгдонская пустошь», симфоническая поэма соч. 47 по Томасу Харди // 12 февраля 1928, Нью-Йорк, дирижер Вальтер *Дамрош*
Шёнберг	Струнный квартет № 3 соч. 30 // 19 сентября 1927, Вена, квартет Рудольфа *Колиша*
Шимановский	Струнный квартет № 2 соч. 56 // 14 мая 1929, Варшава, Варшавский струнный квартет
Шостакович	«Афоризмы», 10 пьес для фп. соч. 13 // осень 1927, Ленинград, автор
	Симфония № 2 соч. 14 h-moll—H-dur «Октябрю», с заключительным хором на слова Александра Безыменского // 5 ноября 1927, Ленинград, дирижер Николай Малько

В Берлине основан театр *Кроль-опера*
В Базеле основано *Международное общество музыковедения*

10.II. Родилась Леонтин *Прайс*
27.III. Родился Мстислав *Ростропович* (ум. 2007)
10.IV. Родился Луиджи *Альва*
25.IV. Родился Зигфрид *Пальм* (ум. 2005)
5.V. Родился Чарлз *Роузен*
7.V. Родилась Элизабет *Сёдерстрём*
9.VI. Родился Франко *Донатони* (ум. 2000)
18.VII. Родился Курт *Мазур*
20.VII. Родился Михаэль *Гилен*
13.VIII. Умер Герман *Аберт* (р. 1871)
24.IX. Родился Альфредо *Краус* (ум. 1999)
25.IX. Родился Колин *Дэвис*
6.X. Родился Пауль *Бадура-Скода*
20.XI. Умер Вильгельм *Стенхаммар* (р. 1871)
9.XII. Родился Пьер *Анри*

1928

Барток	Струнный квартет № 4 // 20 марта 1929, Будапешт, квартет Вальдбауэра—Керпея (Waldbauer—Kerpely)
	Рапсодия для скрипки с оркестром или с фп. № 1 // 1 ноября 1929, Кёнигсберг, солист Йожеф *Сигети*, дирижер Герман *Шерхен*
	Рапсодия для скрипки с оркестром или с фп. № 2 // 25 ноября 1929, Будапешт, солист Золтан Секей (Szekely), дирижер Эрнст фон *Донаньи*
Берг	Семь ранних песен (1905—08), ред. для сопрано с оркестром
	Три части из «Лирической сюиты» (1926), обработка для струнного оркестра // 31 января 1929, Берлин, дирижер Яша *Хоренштейн*
Вайль	«Царь фотографируется», одноактная опера соч. 21, либретто Георга Кайзера // 18 февраля 1928, Лейпциг, дирижер Густав Брехер (Brecher)
	«Трехгрошовая опера», пьеса с музыкой в 3 актах с прологом, либретто Бертольта *Брехта* и Элизабет Гауптман по «Опере нищего» Джона Гея (XVIII в.) // 31 августа 1928, Берлин, дирижер Тео Макебен (Mackeben)

	«Берлинский реквием», радиокантата для тенора, баритона, мужского хора и духовых, слова Бертольта *Брехта* // 22 мая 1929, Франкфуртское радио
Веберн	Симфония соч. 21 // 18 декабря 1929, Нью-Йорк, дирижер Александер Смолленс (Smallens)
Вила-Лобос	«Шоро» № 11 для фп. и оркестра
Гершвин	«Американец в Париже» для оркестра // 13 декабря 1928, Нью-Йорк, дирижер Вальтер *Дамрош*
Копленд	Симфония № 1, 2-я ред. произведения 1924 года
Лурье	«Литургическая соната» (Sonata liturgica) для хора контральто и камерного оркестра
Мессиан	«Небесный пир» для органа
Мийо	«Христофор Колумб», опера в 2 частях соч. 102, либретто Поля Клоделя // 5 мая 1930, Берлинская гос. опера, дирижер Эрих *Клайбер*, режиссер Франц Людвиг Хёрт (Hörth) (на немецком языке)
Нильсен	Концерт для кларнета с оркестром соч. 57 // 14 сентября 1928, Копенгаген, солист Оге Аксенвад (Axenvad), дирижер Эмиль Тельмани (Telmányi)
Онеггер	«Регби» для оркестра // 19 октября 1928, Париж, дирижер Эрнест *Ансерме*
Пиццетти	«Летний концерт» для оркестра // 28 февраля 1929, Нью-Йорк, дирижер Артуро *Тосканини*
Прокофьев	Симфония № 3 соч. 44 c-moll (на материале оперы «Огненный ангел») // 17 мая 1929, Париж, дирижер Пьер *Монтё* «Вещи в себе», 2 пьесы для фп. соч. 45 // 6 января 1930, Нью-Йорк, автор
Пуленк	«Сельский концерт» для клавесина с оркестром // 3 мая 1929, Париж, солистка Ванда *Ландовска*, дирижер Пьер *Монтё*
Равель	«Болеро», одноактный балет // 22 ноября 1928, *Парижская опера*, дирижер Вальтер Страрам (Straram), хореография Брониславы Нижинской, сценография Александра Бенуа
Респиги	«Птицы», сюита для малого оркестра в 5 частях, на основе светских пьес композиторов барокко // июнь 1928, Сан-Паулу, дирижер автор «Римские празднества», симфоническая поэма в 4 частях // 21 февраля 1929, Нью-Йорк, дирижер Артуро *Тосканини*
Стравинский	«Аполлон Мусагет», одноактный балет // 27 апреля 1928, Вашингтон, Библиотека Конгресса, дирижер Ганс Киндлер (Kindler), хореография Адольфа Больма, сценография Николая Ремизова «Поцелуй феи», балет в 4 сценах на основе музыки Чайковского, либретто композитора по сказке Ханса Кристиана Андерсена «Ледяная дева» // 27 ноября 1928, *Парижская опера*, дирижер автор, хореография Брониславы Нижинской, сценография Александра Бенуа
Шёнберг	Вариации для оркестра соч. 31 // 2 декабря 1928, Берлин, дирижер Вильгельм *Фуртвенглер*
Шостакович	«Нос», опера в 3 актах соч. 15, либретто композитора, Григория Ионина, Александра Прейса и Евгения Замятина по Гоголю // 16 июля 1929, Ленинград, дирижер Самуил *Самосуд* (концертная премьера); 18 января 1930, Ленинград, Малый оперный театр, дирижер он же, режиссер Николай Смолич
Шрекер	«Поющий дьявол», опера в 4 актах, либретто композитора // 10 декабря 1928, Берлинская гос. опера, дирижер Эрих *Клайбер*
Штраус	«Елена Египетская», опера в 2 актах соч. 75, либретто *Гофмансталя* // 6 июня 1928, *Дрезденская гос. опера*, дирижер Фрид *Буш*
Яначек	Струнный квартет № 2 «Интимные письма» // 11 сентября 1928, Брно «Из мертвого дома», опера в 3 актах, либретто композитора по Достоевскому, не окончена // 12 апреля 1930, Брно, редакция — Освальд Хлубна (Chlubna) и Бржетислав Бакала (Bakala), дирижер Бакала

20 апреля в Париже впервые продемонстрирован электромузыкальный инструмент *волны Мартено*

17.I. Родился Жан *Барраке* (ум. 1973)
29.I. Родился Бенгт *Хамбреус* (ум. 2000)
21.III. Родилась Криста *Людвиг*
30.V. Родился Густав *Леонхардт*
10.VI. Родился Карл *Дальхауз* (ум. 1989)
26.VII. Родился Тадеуш *Берд* (ум. 1981)
12.VIII. Умер Леош *Яначек* (р. 1854)
22.VIII. Родился Карлхайнц *Штокхаузен* (ум. 2007)
6.IX. Родился Евгений *Светланов* (ум. 2002)
9.X. Родился Эйнойохани *Раутавара*
17.XI. Умер Маттиа *Баттистини* (р. 1856)

1929

Берг «Вино», концертная ария для сопрано с оркестром в 3 частях, стихи Шарля Бодлера в переводе Штефана Георге // 4 июня 1930, Кёнигсберг, солистка Ружена Херлингерова (Herlingerová), дирижер Герман *Шерхен*

Вайль «Счастливый конец», комедия с музыкой в 3 актах, либретто Элизабет Гауптман и Бертольта *Брехта* // 2 сентября 1929, Берлин

«Возвышение и падение города Махагони», опера в 3 актах на основе «пьесы с песнями» 1927 года, либретто Бертольта *Брехта* // 9 марта 1930, Лейпциг, дирижер Густав Брехер (Brecher)

Вайль и Хиндемит «Полет Линдберга», кантата для тенора, баритона, хора и оркестра, слова *Брехта* // 28 июля 1929, Баден-Баден, дирижер Герман *Шерхен*

Воан-Уильямс «Влюбленный сэр Джон», опера в 4 актах, либретто композитора по Шекспиру // 21 марта 1929, Лондон, дирижер Малколм Сарджент (Sargent)

Копленд «Витебск», трио для фп., скрипки и виолончели // 26 февраля 1929, Нью-Йорк, Вальтер *Гизекинг*, Альфред Онну (Onnou) и Роберт Маас (Maas)

«Симфоническая ода» // 19 февраля 1932, Бостон, дирижер Сергей *Кусевицкий*

Крженек «Дневник путешествия по Австрийским Альпам», вокальный цикл для голоса с фп. в 20 частях, слова композитора

Ланггор «Погибель (Антихрист)», опера в 2 актах с прологом, либретто композитора, 2-й вариант оперы «Антихрист» (1923) // 28 июня 1980, Датское радио, дирижер Михаэль Шёнвандт (Schønwandt) (концертное исполнение); 2 мая 1999, Инсбрук, дирижер Нильс Муус (Muus) (сценическая премьера)

Легар «Страна улыбок», романтическая оперетта в 3 актах, либретто Людвига Герцера и Фрица Лёнера // 10 октября 1929, Берлин

Лурье Concerto spirituale («Духовный концерт») для тройного хора, фп., медных духовых, литавр, органа и 10 контрабасов

Мессиан «Прелюдии», 8 пьес для фп. // 1931, Париж, Анриетт Роже (Roget)

Мийо Концерт для альта с оркестром № 1 соч. 108 // 15 декабря 1929, Амстердам, солист Пауль *Хиндемит*, дирижер Пьер *Монтё*

Нильсен Три мотета для хора a cappella соч. 55 на латинские тексты из Псалмов 37, 22, 30

Онеггер Концерт для виолончели с оркестром // 17 февраля 1930, Бостон, солист Морис Маршаль (Maréchal), дирижер Сергей *Кусевицкий*

Прокофьев «Блудный сын», балет в 3 картинах соч. 46, либретто Бориса Кохно // 21 мая 1929, Париж, Театр Сары Бернар, дирижер автор, хореография Джорджа Баланчина (Balanchine), сценография Жоржа Руо (Rouault)

Пуленк «Обад» («Утренняя серенада»), хореографический концерт для фп. и 18 инструментов // 18 июня 1929, Париж, с участием автора в качестве пианиста, хореография Брониславы Нижинской

Руссель «Маленькая сюита» для оркестра соч. 39: Обад, Пастораль, Маскарад // 11 апреля 1929, Париж, дирижер Вальтер Страрам (Straram)

Трио для флейты, альта и виолончели соч. 40 // 22 октября 1929, Прага

Стравинский Каприччо для фп. с оркестром // 6 декабря 1929, Париж, солист автор, дирижер Эрнест *Ансерме*

Четыре этюда для оркестра (оркестровка Трех пьес для струнного квартета, 1914, и этюда для пианолы, 1917) // 7 ноября 1930, Берлин, дирижер Эрнест *Ансерме*

Уолтон Концерт для альта с оркестром // 3 октября 1929, Лондон, солист Пауль *Хиндемит*, дирижер автор

Хаба «Мать», опера в 10 сценах, либретто композитора (первая опера, основанная на четвертитоновой темперации) // 17 мая 1931, Мюнхен, дирижер Герман *Шерхен* (на немецком языке); 27 мая 1947, Прага (в оригинальной чешской версии)

Хиндемит «Новости дня», веселая опера в 3 частях, либретто Марцеллуса Шиффера // 8 июня 1929, Берлин, *Кролль-опера*, дирижер Отто *Клемперер*

Шельси «Ротационная машина» (Rotativa) для 3 фп., духовых и ударных // декабрь 1931, Париж, дирижер Пьер *Монтё*

Шёнберг «От сегодня до завтра», одноактная опера соч. 32, либретто Макса Блонды (псевдоним Гертруды Шёнберг) // 1 февраля 1930, Франкфурт-на-Майне, дирижер Вильгельм Штайнберг (Steinberg)

Шостакович Симфония № 3 соч. 20 Es-dur «Первомайская», с заключительным хором на слова Семена Кирсанова; 21 января 1930, Ленинград, дирижер Александр Гаук

Шрекер «Христофор, или Видение оперы», опера в 2 актах с прологом и эпилогом, либретто композитора // 1 октября 1978, Фрайбург

4.III. Родился Бернард *Хайтинк*
6.IV. Родился Эдисон *Денисов* (ум. 1996)
6.IV. Родился Андре *Превен*
8.IV. Родился Вальтер *Берри* (ум. 2000)

17.V. Умерла Лилли Леман (р. 1848)
6.VI. Родился Богуслав *Шеффер*
23.VI. Родился Анри *Пуссёр* (ум. 2009)
6.VII. Родился Герд *Цахер*
9.VII. Родился Эберхард *Вехтер* (ум. 1992)
11.VII. Родился Герман *Прей* (ум. 1998)
15.VII. Умер Гуго фон *Гофмансталь* (р. 1874)
29.VII. Родился Авет *Тертерян* (ум. 1994)
19.VIII. Умер Сергей *Дягилев* (р. 1872)
8.IX. Родился Кристоф фон *Донаньи*
13.IX. Родился Николай *Гяуров* (ум. 2004)
24.X. Родился Джордж *Крам*
9.XI. Родился Пьеро *Каппуччилли* (ум. 2005)
6.XII. Родился Николаус *Арнонкур*

1930

Барток Cantata profana («Светская кантата») для тенора, баритона, хора и оркестра, текст композитора // 25 мая 1934, Лондон, дирижер Эйлмер Бюст (Buesst)

Бридж Oration («Надгробная речь»), элегический концерт для виолончели с оркестром // 17 января 1936, Лондон, солистка Флоренс Хутон (Hooton), дирижер автор

Веберн Квартет для кларнета, тенор-саксофона, скрипки и фп. соч. 22 // 13 апреля 1931, Вена, Иоганн Лёв (Löw), Леопольд Влах (Wlach), Рудольф *Колиш* и Эдвард *Штойерман*

Вила-Лобос «Бразильская бахиана» № 1 для ансамбля виолончелей // 12 сентября 1932, Рио-де-Жанейро, дирижер автор
«Бразильская бахиана» № 2 для оркестра // 3 сентября 1934, Венеция, дирижер Альфредо *Казелла*

Глазунов Струнный квартет № 7 соч. 107 C-dur

Дешевов «Лед и сталь», опера в 4 актах, либретто Бориса Лавренева // 17 мая 1930, Ленинград, Гос. академический театр оперы и балета, дирижер Владимир Дранишников

Кальман «Фиалка Монмартра», оперетта в 3 актах, либретто Юлиуса Браммера и Альфреда Грюнвальда // 21 марта 1930, Вена

Кодай «Танцы из Марошсека» для оркестра // 28 ноября 1930, Дрезден, дирижер Фриц *Буш*

Копленд Вариации для фп. // 4 января 1931, Нью-Йорк, автор

Крженек «Жизнь Ореста», опера в 5 актах соч. 60, либретто композитора // 19 января 1930, Лейпциг

Лурье Симфония № 1 «Диалектическая»

Мессиан «Забытые приношения» для оркестра // 19 февраля 1931, Париж, дирижер Вальтер Страрам (Straram)

Метнер «Романтическая соната» для фп. соч. 53 № 1 b-moll

Мийо Концерт для ударных и камерного оркестра соч. 109 // 5 декабря 1930, Париж
«Максимилиан», опера в 3 актах соч. 110, либретто Рудольфа Гофмана по Францу Верфелю // 4 января 1932, *Парижская опера*, дирижер Франсуа Рюльман (Ruhlmann)

Онеггер Симфония № 1 // 13 февраля 1931, Бостон, дирижер Сергей *Кусевицкий*

Пиццетти «Песни высокого времени» для фп. с оркестром

Прокофьев Симфония № 4 соч. 47 C-dur (на основе музыки балета «Блудный сын»), 1-я ред. // 14 февраля 1930, Бостон, дирижер Сергей *Кусевицкий;* 2-я ред. 1947
Струнный квартет № 1 соч. 50 h-moll // 25 апреля 1931, Вашингтон, Броса-квартет (Brosa Quartet)
«На Днепре», балет в 2 сценах соч. 51, либретто Сергея Лифаря и композитора // 26 декабря 1932, *Парижская опера*, дирижер Филипп Гобер (Gaubert), хореография Лифаря

Равель Концерт для фп. (для левой руки) с оркестром // 5 января 1932, Вена, солист Пауль *Витгенштейн*, дирижер Роберт Хегер (Heger)

Рольдан Rítmicas, серия инструментальных пьес (№ 1—4 для духового квинтета и фп., № 5 и 6 — для ансамбля ударных)

Руссель Симфония № 3 соч. 42 g-moll // 24 октября 1930, Бостон, дирижер Сергей *Кусевицкий*

Сорабджи Opus clavicembalisticum для фп. // 1930[?], Лондон, автор

Стравинский «Симфония псалмов» для хора и оркестра, тексты из латинской Псалтири // 13 декабря 1930, Брюссель, дирижер Эрнест *Ансерме*

Хиндемит «Концертная музыка» для альта и большого камерного оркестра соч. 48 // 28 марта 1930, Гамбург, солист автор, дирижер Вильгельм *Фуртвенглер*
«Концертная музыка» для фп., медных духовых и 2 арф соч. 49 // 12 октября 1930, Чикаго, солистка Эмма Люббеке-Йоб (Lübbecke-Job), дирижер Гуго Корчак (Kortschak)
«Концертная музыка» для медных духовых и струнных («Бостонская симфония») соч. 50 // 3 апреля 1931, Бостон, дирижер Сергей *Кусевицкий*

Шёнберг «Музыка к киносцене» для оркестра соч. 34 // 8 апреля 1930, дирижер Ганс *Розбауд* (по радио); 6 ноября 1930, Берлин, дирижер Отто *Клемперер* (концертная премьера)

Шимановский Veni Creator для сопрано, хора, органа и оркестра соч. 57, слова Станислава Выспяньского // 7 ноября 1930, Варшава, дирижер Гжегож Фительберг (Fitelberg)

Шостакович «Золотой век», балет в 3 актах соч. 22, либретто Александра Ивановского // 26 октября 1930, Ленинград, Гос. академический театр оперы и балета, дирижер Александр Гаук, хореография Василия Вайнонена

Асафьев «Русская музыка от начала XIX столетия»
«Музыкальная форма как процесс»

Кауэлл «Новые средства музыки» (New Musical Resources)

Основан Симфонический оркестр *Би-Би-Си*
В Лондоне основано издательство новой музыки Boosey and Hawkes

6.III. Родился Лорин *Маазель*
9.III. Родился Орнетт *Коулмэн*
14.III. Родился Дитер *Шнебель*
22.III. Родился Стивен *Сондхайм*
24.III. Родился Кристобаль *Альфтер*
18.IV. Родился Жан *Гийу*
16.V. Родился Фридрих *Гульда* (ум. 2000)
28.VI. Родился Николай *Каретников* (ум. 1994)
3.VII. Родился Карлос *Клайбер* (ум. 2004)
15.VII. Умер Леопольд Ауэр (р. 1845)
7.VIII. Родился Вельо *Тормис*
26.IX. Родился Фриц *Вундерлих* (ум. 1966)
8.X. Родился Тору *Такэмицу* (ум. 1996)

1931

Барбер «Школа злословия», увертюра к пьесе Ричарда Б. Шеридана для оркестра, соч. 5 // 30 августа 1933, Филадельфия, дирижер Александер Смолленс (Smallens)

Барток Концерт для фп. с оркестром № 2 // 23 января 1933, Франкфурт-на-Майне, солист автор, дирижер Ганс *Розбауд*

Бридж «Галлюцинация» (Phantasm), рапсодия для фп. с оркестром // 10 января 1934, Лондон, солистка Кэтлин Лонг (Long), дирижер автор

Варез «Ионизация» для ансамбля ударных инструментов и 2 сирен // 6 марта 1933, Нью-Йорк, дирижер Николас *Слонимский*

Воан-Уильямс «Иов», одноактный балет (танцевальная маска), либретто Джеффри Кейнса и Гуэндолин Рэверат по мотивам Уильяма Блейка // 5 июля 1931, Лондон
Концерт для фп. с оркестром C-dur // 1 февраля 1933, Лондон, солистка Гарриет Коэн (Cohen), дирижер Адриан *Боулт*

Гершвин Рапсодия № 2 для фп. с оркестром // 29 января 1932, Бостон, солист автор, дирижер Сергей *Кусевицкий*

Глазунов Концерт-баллада для виолончели с оркестром соч. 108 C-dur // 14 октября 1933, Париж, солист Морис Айзенберг (Eisenberg), дирижер автор

Казелла «Женщина-змея», опера-сказка в 3 актах с прологом, либретто Чезаре Лодовичи по Карло Гоцци // 17 марта 1932, Римская опера

Мессиан «Гроб сияющий» для оркестра // 12 февраля 1933, Париж, дирижер Пьер *Монтё*
«Явление вечной Церкви» для органа

Метнер «Грозовая соната» для фп. соч. 53 № 2 f-moll

Онеггер «Крики мира», оратория для певцов-солистов, смешанного и детского хоров и оркестра, текст Рене Бизе по Джону Китсу // 3 мая 1932, Солёр, дирижер Эрих Шильд (Schild)

Прокофьев «Четыре портрета и развязка» из оперы «Игрок» для оркестра соч. 49 // 12 марта 1932, Париж, дирижер Франсуа Рюльман (Ruhlmann)
Концерт для фп. с оркестром № 4 соч. 53 B-dur (для левой руки) // 5 сентября 1956, Западный Берлин, солист Зигфрид Рапп (Rapp), дирижер Мартин Рих (Rich)

Пуленк «Три стихотворения Луизы Лаланн» для голоса с фп., слова Гийома Аполлинера
«Четыре стихотворения Гийома Аполлинера» для голоса с фп.
«Пять стихотворений Макса Жакоба» для голоса с фп.

Равель Концерт для фп. с оркестром G-dur // 14 января 1932, Париж, солистка Маргерит *Лонг*, дирижер автор

Раттле	«Ступающий по солнцу» для оркестра // 25 февраля 1932, Париж, дирижер Николас *Слонимский*
Рахманинов	«Вариации на тему Корелли» для фп. соч. 42 // 12 октября 1931, Монреаль, автор
Руссель	«Вакх и Ариадна», балет в 2 актах соч. 43, либретто Абеля Эрнана // 22 мая 1931, *Парижская опера,* дирижер Филипп Гобер (Gaubert), хореография Сергея Лифаря
Стравинский	Концерт для скрипки с оркестром in D // 23 октября 1931, Берлин, солист Сэмюэл *Душкин,* дирижер автор
Уолтон	«Валтасаров пир», кантата для баритона, хора и оркестра, текст Осберта Ситуэлла по библейской Книге Даниила // 8 октября 1931, Лидс, солист Деннис Нобл (Noble), дирижер Малколм Сарджент (Sargent)
Хиндемит	«Бесконечное», оратория для певцов-солистов, смешанного и детского хоров, органа и оркестра, слова Готфрида Бенна // 21 ноября 1931, Берлин, *Кроль-опера,* дирижер Отто *Клемперер*
Шимановский	«Разбойники» (Harnasie), балет-пантомима с пением (тенор, хор) в 2 картинах с эпилогом соч. 55, либретто композитора и Ежи Мечислава Рытарда (нач. в 1923) // 8 марта 1929, Варшава, дирижер Гжегож Фительберг (Fitelberg) (неполное концертное исполнение); 11 мая 1935, Прага, дирижер Йозеф Хорват (Chorvat), хореография Елизаветы Никольской (Nikolska)
Шостакович	«Болт», балет в 3 актах соч. 27, либретто Виктора Смирнова // 8 апреля 1931, Ленинград, Гос. академический театр оперы и балета, дирижер Александр Гаук, хореография Федора Лопухова
Энеску	«Эдип», опера (лирическая трагедия) в 4 актах соч. 23, либретто Эдмона Флега по Софоклу (нач. в 1921) // 13 марта 1936, *Парижская опера,* дирижер Филипп Гобер (Gaubert)
Бесселер	«Музыка средневековья и Возрождения» (Die Musik des Mittelalters und der Renaissance)
Курт	«Музыкальная психология» (Musikpsychologie)
А. Шеринг	«История музыки в примерах» (Geschichte der Musik in Beispielen)

Фирмой RCA Victor (США) выпущена первая долгоиграющая (со скоростью вращения 33,3 оборота в минуту) граммофонная пластинка — 5-я симфония Бетховена п/у Леопольда *Стоковского*

5.I. Родился Альфред *Брендель*
23.II. Умерла Нелли *Мелба* (р. 1861)
4.V. Родился Геннадий *Рождественский*
12.V. Умер Эжен *Изаи* (р. 1858)
31.V. Родилась Ширли *Верретт*
20.VI. Родился Арне *Нурхейм*
3.IX. Умер Франц *Шальк* (р. 1863)
1.X. Родился Сильвано *Буссотти*
3.X. Умер Карл *Нильсен* (р. 1865)
24.X. Родилась София *Губайдулина*
2.XII. Умер Венсан д'*Энди* (р. 1851)
16.XII. Родился Кеннет *Гилберт*
24.XII. Родился Маурисио *Кагель* (ум. 2008)

1932

Барбер	Соната для виолончели и фп. соч. 6 // март 1933, Нью-Йорк, Орландо Коул (Cole) и автор
Воан-Уильямс	«Уходящие в море», одноактная опера, либретто композитора по Джону Миллингтону Сингу // 1 декабря 1937, Лондон, дирижер Малколм Сарджент (Sargent)
Гершвин	«Кубинская увертюра» для оркестра // 16 августа 1932, Нью-Йорк, дирижер Альберт Коутс (Coates)
Глазунов	Квартет для 4 саксофонов соч. 109
Малипьеро	Концерт для скрипки с оркестром № 1
Мессиан	Тема с вариациями для скрипки и фп. // 1932, Париж, Клер Дельбо (Delbos) и автор
	«Гимн Святому Причастию» для оркестра // 13 марта 1933, Париж, дирижер Вальтер Страрам (Straram)
Мясковский	Симфония № 11 соч. 34 b-moll // 16 января 1933, Москва, дирижер Константин Сараджев
	Симфония № 12 соч. 35 g-moll // 1 июня 1932, Москва, дирижер Альберт Коутс (Coates)
Попов	Симфония № 1 соч. 7 (нач. в 1928) // 22 марта 1935, Ленинград, дирижер Фриц *Штидри*
Прокофьев	Концерт для фп. с оркестром № 5 соч. 55 G-dur // 31 октября 1932, Берлин, солист автор, дирижер Вильгельм *Фуртвенглер*
	Соната для 2 скрипок соч. 56 C-dur // 27 февраля 1932, Москва, Дмитрий Цыганов и Василий Ширинский
Пуленк	Концерт для 2 фп. с оркестром d-moll // 5 сентября 1932, Венеция, солисты автор и Жак Феврие (Février), дирижер Дезире Дефо (Defauw)
	«Бал-маскарад», кантата для баритона или меццо-сопрано, гобоя, кларнета, фагота, корнета, фп., ударных, скрипки и виолончели, слова Макса Жакоба, в 6 частях // 20 апреля 1932, Йер близ Тулона, солист Жильбер Морэн (Morgn), дирижер Роже *Дезормьер,* с участием автора в качестве пианиста

Руссель Струнный квартет соч. 45 D-dur // 9 декабря 1932, Брюссель, квартет *Pro Arte*

Стравинский «Концертный дуэт» для скрипки и фп. // 28 октября 1932, Берлин, Сэмюэл *Душкин* и автор
«Итальянская сюита» для виолончели и фп. (обработка фрагментов из «Пульчинеллы», 1920)

Хауэр «Черный паук», опера (зингшпиль) по одноименному рассказу Иеремии Готхельфа // 23 мая 1966, Вена, дирижер Михаэль *Гилен*

Хачатурян Трио для кларнета, скрипки и фп. g-moll // 1933, Москва, Александр Семенов, Грачия Богданян и Нина Мусинян
Токката для фп. es-moll

Хиндемит «Филармонический концерт», вариации для оркестра // 15 апреля 1932, Берлин, дирижер Вильгельм *Фуртвенглер*

Шапорин Симфония для большого оркестра со смешанным хором, духовым оркестром и фп. c-moll (нач. в 1926) // 11 мая 1933, Москва, дирижер Александр *Мелик-Пашаев*

Шебалин «Ленин», драматическая симфония для чтеца, певцов-солистов, хора и оркестра, слова Маяковского // 11 января 1933, Москва, дирижер Александр *Мелик-Пашаев*

Шёнберг «Моисей и Аарон», опера в 3 актах, либретто композитора по Библии (нач. в 1930; для 3-го акта написан только словесный текст) // 12 марта 1954, Гамбург, дирижер Ганс *Розбауд* (исполнение актов 1 и 2 по радио); 6 июня 1957, Цюрих, дирижер он же (сценическая премьера)

Шимановский Симфония № 4 соч. 60 «Концертная» для фп. с оркестром // 9 октября 1932, Познань, солист автор, дирижер Гжегож Фительберг (Fitelberg)

Шостакович Шесть романсов для тенора с оркестром соч. 21, слова японских поэтов (нач. в 1928) // 24 апреля 1966, Ленинград, солист И. Манухов, дирижер Игорь Блажков
«Леди Макбет Мценского уезда», опера в 4 актах соч. 29, либретто Александра Прейса и композитора по Лескову (нач. в 1930) // 22 января 1934, Ленинград, Малый оперный театр, дирижер Самуил *Самосуд*, режиссер Николай Смолич
Музыка к спектаклю по трагедии Шекспира «Гамлет», соч. 32 // 19 мая 1932, Москва, Театр им. Вахтангова, постановщик Николай Акимов

Шрекер «Кузнец из Гента», опера в 3 актах, либретто композитора по Шарлю де Костеру // 29 октября 1932, Берлинская городская опера, дирижер Пауль Брайзах (Breisach)

23 апреля. Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (*Советская музыка*)
Основан *Лондонский филармонический оркестр* (*Бичем*)

3.III. Умер Эжен д'*Альбер* (р. 1864)
6.III. Умер Джон Филип Соуза (р. 1854)
29.V. Родился Карл *Риддербуш* (ум. 1997)
13.VII. Родился Пер *Нёргор*
17.VII. Родился Никколо *Кастильони* (ум. 1996)
12.VIII. Родился Сергей *Слонимский*
13.IX. Родился Бронюс *Кутавичюс*
25.IX. Родился Гленн *Гулд* (ум. 1982)
16.XII. Родился Родион *Щедрин*

1933

Вайль «Семь смертных грехов», балет в 7 сценах с прологом и эпилогом для сопрано, мужского хора и оркестра, либретто Бертольта *Брехта* // 7 июня 1933, Париж, Театр Елисейских полей, дирижер Морис Абравенель (Abravanel), хореография Джорджа Баланчина (Balanchine)

Ибер Концерт для флейты с оркестром // 25 февраля 1934, Париж, солист Марсель Моиз (Moyse), дирижер Филипп Гобер (Gaubert)

Кёклен «Симфония семи звезд» для оркестра соч. 132

Кодай «Танцы из Галанты» для оркестра // 23 октября 1933, Будапешт, дирижер Эрнст фон *Донаньи*

Копленд Симфония № 2 («Короткая симфония») // 23 ноября 1934, Мехико, дирижер Карлос *Чавес*

Крженек «Карл V», опера в 2 актах соч. 73, либретто композитора // 22 июня 1938, Прага, Новый немецкий театр, дирижер Карл Ранкль (Rankl)

Мессиан «Вознесение» для оркестра // февраль 1935, Париж, дирижер Робер Сиоан (Siohan)

Мясковский Симфония № 13 соч. 36 b-moll // 16 октября 1934, Винтертур, дирижер Герман *Шерхен*
Симфония № 14 соч. 37 C-dur // 24 февраля 1935, Москва, дирижер Виктор Кубацкий

Онеггер «Симфоническое движение» № 3 // 27 марта 1933, Берлин, дирижер Вильгельм *Фуртвенглер*

Равель «Дон Кихот к Дульсинее», 3 романса для баса с фп. или с оркестром, слова Поля Морана // 1 декабря 1934, Париж, солист Марсьяль Сенгер (Singher), дирижер Поль Паре (Paray)

Стравинский «Итальянская сюита» для скрипки и фп. (обработка фрагментов из «Пульчинеллы», 1920)

Томсон «Четверо святых в трех актах», опера в 4 актах с прологом, либретто Гертруды Стайн // 8 февраля 1934, Хартфорд, Коннектикут, дирижер Александер Смолленс (Smallens)

Хиндемит Струнное трио № 2 // 17 марта 1933, Антверпен, Шимон Гольдберг (Goldberg), автор и Эмануэль *Фойерман*

Хренников Концерт для фп. с оркестром № 1 соч. 1 F-dur // 21 июня 1933, Москва, солист автор, дирижер Николай Аносов (1-я ред.); 10 октября 1933, Москва, солист автор, дирижер Георг Себастиан (окончательная ред.)

Шимановский «Литания Деве Марии» для сопрано, женского хора и оркестра соч. 59, текст Ежи Либерта // 13 октября 1933, Варшава, солистка Станислава Корвин-Шимановска (Korwin-Szymanowska), дирижер Гжегож Фительберг (Fitelberg)

Концерт для скрипки с оркестром № 2 соч. 61 // 6 октября 1933, Варшава, солист Павел Коханьский (Kochański), дирижер Гжегож Фительберг (Fitelberg)

Шостакович 24 прелюдии для фп. соч. 34 // 24 мая 1933, Москва, автор

Концерт для фп., трубы и струнного оркестра (Концерт для фп. с оркестром № 1) соч. 35 c-moll // 15 октября 1933, Ленинград, солист автор, соло на трубе А. Шмидт, дирижер Фриц *Штидри*

Штраус «Арабелла», опера в 3 актах соч. 79, либретто Гуго фон *Гофмансталя* // 1 июля 1933, *Дрезденская гос. опера*, дирижер Клеменс *Краус*

Учрежден фестиваль *Флорентийский музыкальный май*
Нацистскими властями Германии основана Имперская музыкальная палата с целью установления государственного контроля над организационными, расовыми и эстетическими аспектами немецкой музыки. Президентом палаты назначен Рихард *Штраус*, генералмузикдиректором — Вильгельм *Фуртвенглер*

14.II. Родился Андрей *Волконский* (ум. 2008)
12.IV. Родилась Монтсеррат *Кабалье*
29.V. Родился Гельмут *Риллинг*
26.VI. Родился Клаудио *Аббадо*
10.VII. Родилась Джон *Де Гаэтани* (ум. 1989)
21.VIII. Родилась Дженет *Бейкер*
23.XI. Родился Кшиштоф *Пендерецкий*
6.XII. Родился Хенрык *Гурецкий*

1934

Барток Струнный квартет № 5 // 8 апреля 1935, Вашингтон, квартет Рудольфа *Колиша*

Берг «Лулу-сюита», 5 фрагментов из оперы «Лулу» оркестра с сопрано (в 3-й части) // 30 ноября 1934, Берлин, дирижер Эрих *Клайбер*

Бриттен «Простая симфония» для струнного оркестра соч. 4 // 6 марта 1934, Норидж, дирижер автор

Варез «Экваториальное» для баса или хора басов, 4 труб, 4 тромбонов, фп., органа, 2 волн Мартено или терменвоксов и ударных, слова из священной книги майя «Пополь Вух» в испанском переводе // 15 апреля 1934, Нью-Йорк, солист Чарлз Баромео (Baromeo), дирижер Николас *Слонимский*

Веберн Концерт для 9 инструментов соч. 24 // 4 сентября 1935, Прага, дирижер Генрих Яловец (Jalowetz)

Три песни соч. 23 для голоса с фп., слова Хильдегард Йоне // 5 декабря 1943, Базель, певица Маргерит Градман-Лушер (Gradmann-Luscher)

Три песни соч. 25 для голоса с фп., слова Хильдегард Йоне // 16 марта 1952, Нью-Йорк, Бетани Бердсли (Beardslee) и Жак Моно (Monod)

Воан-Уильямс Симфония f-moll (Симфония № 4) // 10 апреля 1935, Лондон, дирижер Адриан *Боулт*

Глазунов Концерт для альт-саксофона и струнного оркестра соч. 109 Es-dur // 25 ноября 1934, Нючёпинг, Швеция

Легар «Джудитта», музыкальная комедия в 5 сценах, либретто Пауля Кнеплера и Фрица Лёнера // 20 января 1934, *Венская гос. опера*

Мартен Концерт для фп. с оркестром № 1 // 22 января 1936, Женева, солист Вальтер *Гизекинг*, дирижер Эрнест *Ансерме*

Мессиан «Вознесение» для органа (версия оркестрового произведения 1933 года)

Мийо «Весеннее концертино» для скрипки и камерного оркестра соч. 135

Мясковский Симфония № 15 соч. 28 d-moll // 28 октября 1934, Москва, дирижер Лео Гинзбург

Пицетти Концерт для виолончели с оркестром C-dur

Прокофьев Сюита из музыки к фильму Александра Файнциммера «Поручик Киже» (по рассказу Юрия Тынянова) для оркестра соч. 60 // 20 февраля 1937, Париж, дирижер автор

«Мысли», 3 пьесы для фп. соч. 62 // 13 ноября 1936, Москва, автор

Рахманинов «Рапсодия на тему Паганини» для фп. с оркестром соч. 43 a-moll // 7 ноября 1934, Балтимор, солист автор, дирижер Леопольд *Стоковский*

Руссель Симфониетта для струнного оркестра соч. 52 // 19 ноября 1934, Париж, дирижер Жан Эврар (Jane Evrard)

Симфония № 4 соч. 53 A-dur // 19 октября 1935, Париж, дирижер Альбер Вольф (Wolff)

Стравинский «Персефона», мелодрама для чтицы, тенора, смешанного и детского хоров и оркестра в 3 частях, либретто Андре Жида // 30 апреля 1934, *Парижская опера*, дирижер автор

Дивертисмент из балета «Поцелуй феи» для оркестра // 4 ноября 1934, Париж, дирижер автор

Хачатурян Симфония № 1 e-moll // 23 апреля 1935, Москва, дирижер Енё (Эуген) Сенкар

Хиндемит «Художник Матис», симфония по одноименной опере, законченной в 1935 // 12 марта 1934, Берлин, дирижер Вильгельм *Фуртвенглер*

Цемлинский Симфониетта соч. 23 для оркестра // 20 февраля 1935, Прага, дирижер Генрих Яловец (Jalowetz)

Шёнберг Сюита для струнного оркестра G-dur // 18 мая 1935, Лос-Анджелес, дирижер Отто *Клемперер*

Шимановский 2 мазурки для фп. соч. 62 // ноябрь 1934, Лондон, автор

Шостакович Соната для виолончели и фп. соч. 40 d-moll // 25 декабря 1934, Ленинград, Виктор Кубацкий и автор

Ламберт «Музыку лайте! Исследование музыки в состоянии упадка» (Music Ho!: a Study of Music in Decline)

Орф «Шульверк: элементарные музыкальные упражнения» (Orff-Schulwerk: elementare Musikübung), в соавторстве с Гунильд Кетман (Keetman), публиковались с 1931

Основан оперный театр в *Глайндбёрне*

16.I. Родилась Мэрилин *Хорн*
23.II. Умер Эдуард *Элгар* (р. 1857)
21.III. Умер Франц *Шрекер* (р. 1878)
25.V. Умер Густав *Холст* (р. 1874)
10.VI. Умер Фредерик *Дилиус* (р. 1862)
7.VII. Родился Вицко *Глобокар*
15.VII. Родился Харрисон *Бёртуисл*
8.IX. Родился Питер Максуэлл *Дэвис*
14.X. Умер Леонид *Собинов* (р. 1872)
30.X. Родился Франс *Брюгген*
24.XI. Родился Альфред *Шнитке* (ум. 1998)

1935

Берг «Лулу», опера в 3 актах, либретто композитора по Франку Ведекинду, начата в 1928, 3-й акт остался неоконченным, в 1962—79 дописан и оркестрован Фридрихом *Церхой* // 2 июня 1937, Цюрих, дирижер Роберт Денцлер (Denzler) (акты 1, 2 и фрагменты 3-го); 24 февраля 1979, *Парижская опера*, дирижер Пьер *Булез* (вся опера в ред. Церхи)

Концерт для скрипки с оркестром // 19 апреля 1936, Барселона, солист Луис Краснер (Krasner), дирижер Герман *Шерхен*

Веберн «Свет очей» для хора и оркестра соч. 26, слова Хильдегард Йоне // 17 июня 1938, Лондон, дирижер Герман *Шерхен*

Оркестровая транскрипция шестиголосного ричеркара (Ricercar a 6) из «Музыкального приношения» Баха // 25 апреля 1935, Лондон, дирижер автор

Гартман «Симплиций Симплициссимус», камерная опера в 3 частях, либретто Германа *Шерхена*, Вольфганга Петцета и композитора по Гансу фон Гриммельсгаузену // 2 апреля 1948, Мюнхен, дирижер Ганс *Розбауд* (запись радио); 20 октября 1949, Кёльн, дирижер Рихард Краус (Kraus) (сценическая премьера)

Гершвин «Порги и Бесс», американская народная опера в 3 актах, либретто Дюбоса Хейуорда и Айры Гершвина // 30 сентября 1935, Бостон, дирижер Александер Смолленс (Smallens)

Жоливе «Мана», 6 пьес для фп. // 12 декабря 1935, Париж, Надин Десуш (Desouches)

Копленд «Утверждения», 6 пьес для оркестра // 7 января 1942, Нью-Йорк, дирижер Димитри *Митропулос*

Мартину «Комедия на мосту», одноактная радиоопера, либретто композитора по комедии Вацлава Климента Клицперы // 18 марта 1937, Чехословацкое радио, Прага

Мессиан «Рождество Господне», 10 медитаций для органа // 1935, Париж, церковь Троицы, автор

Онеггер «Жанна д'Арк на костре», драматическая оратория для чтецов, певцов-солистов, хора и оркестра, текст Поля Клоделя // 12 мая 1938, Базель, дирижер Пауль *Захер* (концертная премьера); 13 июня 1942, Цюрих, дирижер он же (сценическая премьера)

Прокофьев Концерт для скрипки с оркестром № 2 соч. 63 g-moll // 1 декабря 1935, Мадрид, солист Робер Сетáнс (Soëtens), дирижер Энрике Фернандес Арбос (Fernández Arbós)

Пуленк «Пять стихотворений Поля Элюара» для голоса с фп. // 3 апреля 1935, Париж, Пьер *Бернак* и автор

Руссель	«Эней», одноактный балет для хора и оркестра соч. 54, текст Жозефа Ветерингса // 31 июля 1935, Брюссель, дирижер Герман *Шерхен*
Свиридов	6 романсов на слова Пушкина для голоса с фп. // 1936, Ленинградское радио, Олесь Чишко (тенор)
Скалкоттас	Сюита для оркестра № 1 // 28 апреля 1973, Лондон, дирижер Мариюс *Констан*
Стравинский	Концерт для 2 фп. // 21 ноября 1935, Париж, автор и Святослав Стравинский
Уолтон	Симфония № 1 (нач. в 1932) // 6 ноября 1935, Лондон, дирижер Гамилтон Харти (Harty)
Хиндемит	«Художник Матис», опера в 7 сценах, либретто композитора (нач. в 1933) // 28 мая 1938, Цюрих, дирижер Роберт Денцлер (Denzler) «Шарманщик» (Schwanendreher), концерт для альта с малым оркестром по народным песням // 14 ноября 1935, Амстердам, солист автор, дирижер Виллем *Менгелберг* Соната для скрипки и фп. in E
Хренников	Симфония № 1 соч. 4 b-moll // 11 октября 1935, Москва, дирижер Георг Себастиан
Шостакович	«Светлый ручей», балет в 3 актах соч. 39, либретто Федора Лопухова и Адриана Пиотровского // 4 апреля 1935, Ленинград, Малый оперный театр, дирижер Павел Фельдт, постановка Лопухова Пять фрагментов для малого оркестра соч. 42 // 26 апреля 1965, Ленинград, дирижер Игорь Блажков
Штраус	«Молчаливая женщина», опера в 3 актах соч. 80, либретто Стефана Цвейга по Бену Джонсону // 24 июня 1935, *Дрезденская гос. опера*, дирижер Карл *Бём*
Эгк	«Волшебная скрипка», сказочная опера в 3 актах, либретто композитора и Л. Андерсена (псевдоним Людвига Штрекера) по Францу Поччи // 19 мая 1935, Франкфурт-на-Майне, дирижер Бертиль Ветцельсбергер (Wetzelsberger)
Энеску	Соната для виолончели и фп. № 2 соч. 26 № 2 C-dur // 4 марта 1936, Париж, Диран Алексанян (Diran Alexanian) и автор
Стравинский	«Хроника моей жизни» (Chroniques de ma vie, при участии Вальтера Нувеля)

26 февраля, Базель. Первое исполнение юношеской Симфонии C-dur Бизе (1855), партитура которой считалась утерянной (дирижер Феликс фон *Вайнгартнер*)
Основан *Венгерский квартет*
В Париже сформировалась группа композиторов *Молодая Франция*

8.I. Родился Элвис *Пресли* (ум. 1977)
10.I. Родился Шеррилл *Милнс*
13.I. Умер Генрих *Шенкер* (р. 1868)
4.II. Родился Мартти *Талвела* (ум. 1989)
27.II. Родилась Мирелла *Френи*
16.III. Родилась Тереса *Берганса*
9.IV. Родился Аулис *Саллинен*
22.IV. Родилась Фьоренца *Коссотто*
17.V. Умер Поль *Дюка* (р. 1865)
24.VI. Родился Терри *Райли*
29.VII. Родился Петер *Шрайер*
10.VIII. Родился Гия *Канчели*
1.IX. Родился Сейдзи *Озава*
11.IX. Родился Арво *Пярт*
12.X. Родился Лучано *Паваротти* (ум. 2007)
27.XI. Родился Гельмут *Лахенман*
2.XII. Родился Юрг *Виттенбах*
24.XII. Умер Альбан *Берг* (р. 1885)

1936

Барбер	Симфония № 1 соч. 9 // 21 января 1937, Кливленд, дирижер Артур *Родзинский* Струнный квартет соч. 11 (включает Adagio, популярное в авторской версии для струнного оркестра, см. ниже) // 14 декабря 1936, Рим, квартет *Pro Arte;* окончательная ред. 1942 // январь 1943, Вашингтон, *Будапештский квартет* Adagio для струнных // 5 ноября 1938, Нью-Йорк, дирижер Артуро *Тосканини*
Барток	«Музыка для струнных, ударных и челесты» // 21 января 1937, Базель, дирижер Пауль *Захер*
Бриттен	«Русские похороны» для медных духовых и ударных // 8 марта 1936, Лондон, дирижер Алан Буш (Bush) «Наши отцы-охотники», симфонический цикл для высокого голоса с оркестром соч. 8, в 5 частях, слова Уистена Хью Одена, Томаса Равенскрофта и анонимные // 25 сентября 1936, Норидж, солистка Софи Висс (Wyss), дирижер автор
Варез	«Плотность 21,5» для флейты соло // 16 февраля 1936, Нью-Йорк, Жорж Баррер (Barrère)

Веберн Вариации для фп. соч. 27 // 26 октября 1937, Вена.-Петер Штадлен (Stadlen)

Вила-Лобос «Бразильская бахиана» № 4 для фп. или для оркестра // 27 ноября 1939, Нью-Йорк[?], Жозе Виейра Брандау (Brandão) (фп.); 6 июня 1942, Нью-Йорк, дирижер автор

Воан-Уильямс Dona nobis pacem, кантата для сопрано, баритона, хора и оркестра, слова из католической мессы, Уолта Уитмена и др. // 2 октября 1936, Хаддерсфилд, дирижер Альберт Коутс (Coates)

Гартман Симфония № 1 для контральто и оркестра «Опыт реквиема», слова Уолта Уитмена // 22 июня 1957, Вена, солистка Хильде Рёссель-Майдан (Rössel-Majdan), дирижер Нино Санцоньо (Sanzogno)

Даллапикккола «Шесть хоров Микеланджело Буонарроти-младшего» для хора a cappella и с оркестром // 26 апреля 1938, Прага, дирижер Милослав Кабелач (Kabeláč)

Жоливе «Магический танец» для оркестра // 3 июня 1936, Париж, дирижер Роже *Дезормьер*

«Пять заклинаний» для флейты соло

Кодай «Будаварский Te Deum» для певцов-солистов, хора и оркестра // 2 сентября 1936, Будапешт, дирижер В. Шугар (Sugár)

Копленд «Салон Мехико» для оркестра // 17 августа 1937, Мехико, дирижер Карлос *Чавес*

Лятошинский Симфония № 2 соч. 26 h-moll // 1936, Киев, дирижер Герман Адлер

Менотти «Амелия идет на бал», одноактная опера-буффа, либретто композитора // 1 апреля 1937, Филадельфия, дирижер Фриц *Райнер*

Мессиан «Поэмы для Ми», вокальный цикл для сопрано с фп. в 9 частях, слова композитора // 28 апреля 1937, Париж, Марсель Бюнле (Bunlet) и автор

Мийо «Провансальская сюита» для оркестра соч. 152c // 12 сентября 1937, Венеция, дирижер автор

Мясковский Симфония № 16 соч. 39 F-dur // 24 октября 1936, Москва, дирижер Енё (Эуген) Сенкар

Онеггер Струнный квартет № 2

Орф Carmina burana («Бойернские песни»), сценическая кантата («светские песнопения») для сопрано, тенора, баритона, смешанного и детского хоров и оркестра на средневековые светские тексты из баварской рукописи XIII в., в 3 сценах // 8 июня 1937, Франкфурт-на-Майне, дирижер Бертиль Ветцельсбергер (Wetzelsberger)

Прокофьев «Ромео и Джульетта», балет в 3 актах с эпилогом соч. 64, либретто Сергея Радлова, Адриана Пиотровского и композитора по Шекспиру // 30 декабря 1938, Брно, дирижер Гвидо Арнольди (Arnoldi), хореография Ивана Псоты (Psota); российская премьера — 11 января 1940, Ленинград, Театр оперы и балета им. Кирова, дирижер Исай Шерман, хореография Леонида Лавровского

«Петя и волк», симфоническая сказка для чтеца и оркестра соч. 67, текст композитора // 2 мая 1936, Москва, дирижер автор (концертная премьера); 5 мая, Московский детский музыкальный театр, дирижер Леонид Половинкин (сценическая премьера)

3 детские песни для голоса с фп. соч. 68, слова Агнии Барто, Нины Саконской и Льва Квитко в переводе Сергея Михалкова // 5 мая 1936, Москва

«Русская увертюра» для оркестра соч. 72 // 29 октября 1936, Москва, дирижер Енё (Эуген) Сенкар

Пуленк «Литании Черной Богоматери Рокамадурской» для женского хора и органа, слова анонимные // 17 ноября 1936, Лондон, дирижер Наля *Буланже*

Рахманинов Симфония № 3 соч. 44 a-moll // 6 ноября 1936, Филадельфия, дирижер Леопольд *Стоковский*

Руссель «Фламандская рапсодия» для оркестра соч. 56 // 12 декабря 1936, Брюссель, дирижер Эрих *Клайбер*

Концертино для виолончели с оркестром соч. 57 // 6 февраля 1937, Париж, солист Пьер *Фурнье*, дирижер Робер Сиоан (Siohan)

Стравинский «Игра в карты», балет «в трех сдачах», либретто композитора и Никиты Малаева // 27 апреля 1937, Нью-Йорк, *Метрополитен-опера*, дирижер автор, хореография Джорджа Баланчина (Balanchine)

Хачатурян Концерт для фп. с оркестром Des-dur // 12 июля 1937, Москва, солист Лев *Оборин*, дирижер Лев Штейнберг

Хиндемит «Траурная музыка» (памяти Георга V) для альта и струнного оркестра // 22 января 1936, Лондон, солист автор, дирижер Адриан *Боулт*

Соната для флейты и фп.

Сонаты для фп. № 1 (in A), 2 (in G) и 3 (in B)

Шельси Прелюдия, ариозо и фуга для оркестра // 1938, Рим, дирижер Карло Мария *Джулини*

Шёнберг Концерт для скрипки с оркестром соч. 36 // 6 декабря 1940, Филадельфия, солист Луис Краснер (Krasner), дирижер Леопольд *Стоковский*

Струнный квартет № 4 соч. 37 // 9 января 1937, Лос-Анджелес, квартет Рудольфа *Колиша*

Шостакович Симфония № 4 соч. 43 c-moll // 30 декабря 1961, Москва, дирижер Кирилл *Кондрашин*

Штраус «День мира», одноактная опера соч. 81, либретто Йозефа Грегора по Педро Кальдерону // 24 июля 1938, Мюнхен, *Баварская гос. опера*, дирижер Клеменс *Краус*

28 января. Редакционная статья газеты «Правда» (Москва) «Сумбур вместо музыки», направленная против оперы Шостаковича *«Леди Макбет Мценского уезда»*
Основан Палестинский симфонический оркестр (впоследствии *Израильский филармонический оркестр*)

13.I. Родился Ренато *Брузон*
4.III. Родился Ариберт *Райман*
21.III. Умер Александр *Глазунов* (р. 1865)
18.IV. Умер Отторино *Респиги* (р. 1879)
29.IV. Родился Зубин *Мета*
29.VIII. Родился Жильбер *Ами*
3.X. Родился Стив *Райч*
7.X. Родился Шарль *Дютуа*
12.X. Умерла Фелия Литвин (р. 1860)
7.XI. Родилась Гуинет *Джоунс*
22.XI. Родился Ганс *Цендер*

1937

Барбер «Эссе» (№ 1) для оркестра соч. 12 // 5 ноября 1938, Нью-Йорк, дирижер Артуро *Тосканини*

Барток Соната для 2 фп. и ударных // 16 января 1938, Базель, автор и Дитта Барток (фп.)

Бриттен «Вариации на тему Фрэнка *Бриджа*» для струнного оркестра соч. 10 // 25 августа 1937, Хилверсюм, дирижер Бойд Нил (Neel)

«На этом острове», 5 романсов для голоса с фп. соч. 11, слова Уистена Хью Одена // 19 ноября 1937, Софи Висс (Wyss) и автор

Даллапиккола «Три лауды» для сопрано или тенора, флейты, гобоя, кларнета, фагота, саксофона, трубы, фп., арфы, скрипки, альта, виолончели и контрабаса, слова Лаударио деи Баттути из Модены, XIII в. // 8 сентября 1937, Венеция, солистка Джиневра Виванте (Vivante), дирижер Нино Санцоньо (Sanzogno)

Мартен Симфония // 7 марта 1938, Лозанна, дирижер Эрнест *Ансерме*

Мартину «Жюльетта», опера в 3 актах, либретто композитора по пьесе Жоржа Невё «Жюльетта, или Ключ к сновидениям» // 16 марта 1938, Прага, дирижер Вацлав *Талих*

Concerto grosso для камерного оркестра // 14 ноября 1941, Бостон, дирижер Сергей *Кусевицкий*

Мессиан «Поэмы для Ми», версия вокального цикла 1936 года для сопрано с оркестром // 1946, Брюссель, солистка Марсель Бюнле (Bunlet), дирижер Франц Андре (André)

Метнер «Соната-идиллия» для фп. соч. 56 G-dur

Мийо «Скарамуш», сюита для 2 фп. соч. 165b // 1 июля 1937, Париж, Ида Янкелевич (Jankélévitch) и Марсель Мейер (Meyer)

Мясковский Симфония № 17 соч. 41 gis-moll // 17 декабря 1937, Москва, дирижер Александр Гаук

Симфония № 18 соч. 42 C-dur (к 20-летию Октябрьской революции) // 1 октября 1937, Москва, дирижер Александр Гаук

Онеггер Струнный квартет № 3

Прокофьев «Кантата к 20-летию Октября» для 2 хоров и 4 оркестров соч. 74, слова Маркса, Ленина и Сталина, в 10 частях // 5 апреля 1966, Москва, дирижер Кирилл *Кондрашин* (в сокращении); 6 ноября 1984, Москва, Всесоюзное радио, дирижер Леонид Николаев (полностью[?])

Пуленк «Такой день, такая ночь», 9 романсов для голоса с фп. на слова Поля Элюара // 3 февраля 1937, Париж, Пьер *Бернак* и автор

Месса G-dur для смешанного хора a cappella // 3 апреля 1938, Париж, хор Лионские певцы (Chanteurs de Lyon)

«Засухи», кантата для хора и оркестра в 4 частях, слова Эдуарда Джеймса во французском переводе // 2 мая 1938, Париж, дирижер Поль Паре́ (Paray)

Руссель Струнное трио соч. 58 // 5 апреля 1938, Париж, Трио Паскье (Pasquier)

Фортнер «Свадьба Катулла» (Nuptiae Catulli), кантата для тенора, камерного хора и камерного оркестра // 5 апреля 1939, Базель, солист Сальваторе Сальвати (Salvati), дирижер Пауль *Захер*

Фуртвенглер «Симфонический концерт» для фп. с оркестром // октябрь 1937, Мюнхен, солист Эдвин *Фишер*, дирижер автор

Хинастера «Панамби», одноактный балет соч. 1, либретто Феликса Эррико по легенде племени гуарани // 12 июля 1940, Буэнос-Айрес, театр Колон

Хиндемит «Симфонические танцы» для оркестра // 5 декабря 1937, Лондон, дирижер автор

Сонаты для органа № 1 и 2

Шапорин 5 романсов на слова Пушкина для голоса с фп. соч. 10

Шмидт «Книга с семью печатями», оратория для 5 певцов-солистов, хора, органа и оркестра, текст из Откровения св. Иоанна Богослова (нач. в 1935) // 15 июня 1938, Вена, дирижер Освальд Кабаста (Kabasta)

Шостакович Симфония № 5 соч. 47 d-moll // 21 ноября 1937, Ленинград, дирижер Евгений *Мравинский*

Штраус «Дафна», одноактная опера («буколическая трагедия») соч. 82, либретто Йозефа Грегора // 15 октября 1938, *Дрезденская гос. опера*, дирижер Карл *Бём*

Н. Слонимский «Музыка после 1900 года» (Music since 1900; до 1993 книга выдержала 5 изданий)

Хиндемит «Наставление по композиции» (Unterweisung im Tonsatz), теоретическая часть

В Нью-Йорке основан Симфонический оркестр Национальной радиокорпорации (NBC) (*Тосканини*)

31.I. Родился Филип *Гласс*
9.II. Родилась Хильдегард *Беренс* (ум. 2009)
29.III. Умер Кароль *Шимановский* (р. 1882)
1.V. Родился Бу *Нильсон*
7.VI. Родился Неэме *Ярви*
6.VII. Родился Владимир *Ашкенази*
11.VII. Умер Джордж *Гершвин* (р. 1898)
2.VIII. Родилась Гундула *Яновиц*
23.VIII. Умер Альбер *Руссель* (р. 1869)
30.IX. Родился Валентин *Сильвестров*
20.XI. Родился Рене *Колло*
28.XII. Умер Морис *Равель* (р. 1875)

1938

Барток Концерт для скрипки с оркестром № 2 // 23 марта 1939, Амстердам, солист Золтан Секей (Székely), дирижер Виллем *Менгелберг*

«Контрасты», трио для скрипки, кларнета и фп. // 9 января 1939, Нью-Йорк, Йожеф *Сигети*, Бенни *Гудмен* и автор

Бриттен Концерт для фп. с оркестром соч. 13 // 18 августа 1938, Лондон, солист автор, дирижер Генри *Вуд*

Веберн Струнный квартет соч. 28 // 22 сентября 1938, Питтсфилд, шт. Массачусетс, квартет Рудольфа *Колиша*

Вила-Лобос «Бразильская бахиана» № 3 для фп. с оркестром // 19 февраля 1947, Нью-Йорк, солист Жозе Виейра Брандау (Brandão), дирижер автор

«Бразильская бахиана» № 6 для флейты и фагота // 24 сентября 1945, Рио-де-Жанейро

Воан-Уильямс «Серенада Музыке» для 16 певцов-солистов и оркестра, слова Шекспира (из «Венецианского купца») // 5 октября 1938, Лондон, дирижер Генри *Вуд*

Кабалевский «Мастер из Кламси», опера в 3 актах, либретто Владимира Брагина по повести Ромена Роллана «Кола Брюньон» // 22 февраля 1938, Ленинград, Малый оперный театр, дирижер Борис Хайкин

Копленд «Парень Билли», одноактный балет // 6 октября 1938, Чикаго (в версии для 2 фп.); 24 мая 1939, Нью-Йорк, дирижер Вильгельм (Уильям) Штайнберг (Steinberg)

Лютославский «Симфонические вариации» для оркестра // апрель 1938, Варшава, дирижер Гжегож Фительберг (Fitelberg)

Мартину Двойной концерт для фп., литавр и двух струнных оркестров // 9 февраля 1940, Базель, дирижер Пауль *Захер*

Мессиан «Песни земли и неба», вокальный цикл для сопрано с фп. в 6 частях, слова композитора // 23 января 1939, Париж, Марсель Бюнле (Bunlet) и автор

Метнер Соната для скрипки и фп. № 3 соч. 57 e-moll «Эпическая»

Мясковский Концерт для скрипки с оркестром соч. 44 d-moll // 10 января 1939, Москва, солист Давид *Ойстрах*, дирижер Александр Гаук

Онеггер «Пляска мертвых», кантата для чтеца, певцов-солистов, хора и оркестра, текст Поля Клоделя // 2 марта 1940, Базель, дирижер Пауль *Захер*

Орф «Луна», одноактная пьеса с музыкой по братьям Гримм // 5 февраля 1939, Мюнхен, *Баварская гос. опера*, дирижер Клеменс *Краус*

Прокофьев Соната для скрипки и фп. № 1 соч. 80 f-moll, 1-й вариант; окончательная ред. — 1946

Концерт для виолончели с оркестром соч. 58 e-moll (нач. в 1933) // 26 ноября 1938, Москва, солист Лев Березовский, дирижер Александр *Мелик-Пашаев*

Пуленк Концерт для органа, струнных и литавр g-moll // 21 июня 1939, Париж, солист Морис *Дюрюфле*, дирижер Роже *Дезормьер*

Ревуэльтас «Сенсемайя» для оркестра

Скалкоттас	Концерт № 2 для фп. с оркестром // 12 октября 1953, Гамбург, солист Георгиос Хаджиникос (Hadjinikos), дирижер Герман *Шерхен*
	Концерт для скрипки с оркестром // 14 мая 1962, Гамбург, солист Тибор Варга (Varga), дирижер Михаэль *Гилен*
Стравинский	Концерт in Es для камерного оркестра «Дамбартон-Оукс» // 8 мая 1938, Вашингтон, дирижер Надя *Буланже*
Харрис	Симфония № 3 // 24 февраля 1939, Бостон, дирижер Сергей *Кусевицкий*
Хачатурян	«Поэма о Сталине» для оркестра и хора, слова ашуга Мирзы (М. Байрамова) // 29 ноября 1938, Москва, дирижер Александр Гаук
Хиндемит	Nobilissima visione («Достославнейшее видение»), балет (танцевальная легенда) в 6 сценах по житию св. Франциска Ассизского, либретто композитора и Леонида Мясина // 21 июля 1938, Лондон, *Ковент-Гарден*, дирижер автор, хореография Мясина; оркестровая сюита из балета // 13 сентября 1938, Венеция, дирижер автор
	Квартет для кларнета и фортепианного трио
	Соната для фагота и фп.
	Соната для гобоя и фп.
	Соната для фп. в 4 руки
Цемлинский	«Царь Кандавл», опера в 3 актах по Андре Жиду, начата в 1935, не окончена, завершена и оркестрована Энтони Бомоном (Beaumont) в 1993 // 6 октября 1996, *Гамбургская гос. опера*, дирижер Герд *Альбрехт*
Шёнберг	Kol Nidre для чтеца, хора и оркестра соч. 39 на еврейский богослужебный текст // 4 октября 1938, Лос-Анджелес, дирижер автор
Шостакович	Струнный квартет № 1 соч. 49 C-dur // 10 октября 1938, Ленинград, Квартет им. Глазунова
Эгк	«Пер Гюнт», опера в 3 актах, либретто композитора по Генрику Ибсену // 24 ноября 1938, Берлинская гос. опера, дирижер автор

22 мая, Дюссельдорф. Открытие выставки Дегенеративная музыка (Entartete Musik). Среди ее экспонатов — партитуры, книги, статьи *Шёнберга, Стравинского, Берга, Хиндемита, Айслера, Крженека*
Основан *Люцернский фестиваль*

8.I. Родился Евгений *Нестеренко*
16.II. Родился Джон *Корильяно*
2.IV. Умер Федор *Шаляпин* (р. 1873)
11.IV. Родился Курт *Моль*
13.IV. Родился Фредерик *Жевски*
15.VI. Родился Жан-Клод *Элуа*
4.VIII. Родился Саймон *Престон*
21.XI. Умер Леопольд *Годовский* (р. 1870)

1939

Барток	«Микрокосмос», 6 учебных сборников для фп., всего 153 пьесы, расположенные в порядке возрастающей сложности (нач. в 1926)
	Дивертисмент для струнных // 11 июня 1940, Базель, дирижер Пауль *Захер*
	Струнный квартет № 6 // 20 января 1941, Нью-Йорк, квартет Рудольфа *Колиша*
Блох	«Баал Шем: три картинки из хасидской жизни» для скрипки с оркестром (версия произведения 1923 года для скрипки и фп.) // 19 октября 1941, Нью-Йорк, солист Йожеф *Сигети*
Бриттен	Концерт для скрипки с оркестром соч. 15 // 28 марта 1940, Нью-Йорк, солист Антонио Броса (Brosa), дирижер Джон *Барбиролли*
	«Озарения», вокальный цикл для высокого голоса и струнного оркестра соч. 18, в 10 частях, слова Артюра Рембо // 30 января 1940, Лондон, солистка Софи Висс (Wyss), дирижер Бойд Нил (Neel)
Веберн	Кантата № 1 для сопрано, хора и оркестра соч. 29, слова Хильдегард Йоне // 12 июля 1946, Лондон, солистка Эмели Хук (Hooke), дирижер Карл Ранкль (Rankl)
Вила-Лобос	«Бразильская бахиана» № 5 для сопрано и 8 виолончелей, слова Рут Валадариш Корреа и Мануэля Бандейры // 25 марта 1939, Рио-де-Жанейро, солистка Валадариш Корреа (Valadares Corrêa), дирижер автор
Гартман	«Траурный концерт» (Concerto funebre) для скрипки и струнного оркестра // 1940, Санкт-Галлен, дирижер Эрнст Клуг (Klug) (1-я ред.); 12 ноября 1959, Брауншвайг, солист Вольфганг Маршнер (Marschner), дирижер Хайнц Цебе (Zeebe) (окончательная ред.)
Даллапиккола	«Ночной полет», одноактная опера, либретто композитора по Антуану де Сент-Экзюпери // 18 мая 1940, Флоренция, дирижер Фернандо Превитали (Previtali)
Жоливе	«Пять ритуальных танцев» для оркестра или для фп.

Картер	«Покахонтас», одноактный балет // 24 мая 1939, Нью-Йорк, дирижер Фриц Китцингер (Kitzinger)
Кейдж	«Первая конструкция (в металле)» для 6 ударников
	«Воображаемый пейзаж № 1» для двух движущихся с разной скоростью граммофонных пластинок, засурдиненного фп. и тарелки // 9 декабря 1939, Сиэтл
Кодай	Вариации на венгерскую народную песню «Взлетела пава» для оркестра // 23 ноября 1939, Амстердам, дирижер Виллем *Менгелберг*
Лурье	Симфония № 2 «Кормчая»
Мартину	«Полевая месса» для баритона, мужского хора, духовых, фп., фисгармонии и ударных, слова Иржи Мухи, литургические и библейские тексты в чешском переводе
Мессиан	«Тела нетленные. Семь кратких видений из жизни воскресших» для органа // 15 апреля 1945, Париж, дворец Шайо, автор
Онеггер	«Николай из Флюэ», драматическая легенда в 3 актах для хора и оркестра, текст Дени де Ружмона // 26 октября 1940, Солёр, дирижер Эрих Шильд (Schild)
Прокофьев	«Александр Невский», кантата для меццо-сопрано, хора и оркестра соч. 78, слова композитора и Владимира Луговского (на основе музыки к одноименному фильму Сергея Эйзенштейна, 1938) // 17 мая 1939, Москва, дирижер автор
	«Семен Котко», опера в 5 актах соч. 81, либретто Валентина Катаева и композитора по повести Катаева «Я, сын трудового народа...» // 23 июня 1940, Москва, Оперный театр им. Станиславского, дирижер Михаил Жуков, режиссер Серафима Бирман
	«Здравица» к 60-летию Сталина для хора и оркестра соч. 85, слова анонимные // 21 декабря 1939, Москва, *Большой театр*, дирижер Николай *Голованов*
Пуленк	Секстет для фп. и духовых (нач. в 1932) // 9 декабря 1940, Париж, автор и Парижский духовой квинтет (Quintette à vent de Paris)
	Четыре покаянных мотета (Quatre motets pour un temps de pénitence) для хора a cappella // февраль 1939, Париж
	«Шуточная помолвка», 6 стихотворений Луизы де Вильморен для голоса с фп. // 21 мая 1942, Париж, Женевьев Турен (Touraine) и автор
Родриго	«Аранхуэсский концерт» для гитары с оркестром // 9 ноября 1940, Барселона, солист Андрес *Сеговия*
Скалкоттас	Концерт для фп., духовых и ударных (Фортепианный концерт № 3) // 9 июля 1969, Лондон, дирижер Георгиос Хаджиникос (Hadjinikos)
Типпетт	Концерт для двойного струнного оркестра // 21 апреля 1940, Лондон, дирижер автор
Уолтон	Концерт для скрипки с оркестром // 7 декабря 1939, Кливленд, солист Яша *Хейфец*, дирижер Артур *Родзинский*
Хачатурян	«Счастье», балет в 3 актах, либретто Геворка Ованесяна // сентябрь 1939, Ереван, дирижер Константин Сараджев; музыкальный материал вошел в балет «Гаянэ» (1942)
Хиндемит	Концерт для скрипки с оркестром // 14 марта 1940, Амстердам, солист Фердинанд Хельман (Helmann), дирижер Виллем *Менгелберг*
	Соната для скрипки и фп. in C
	Соната для альта и фп.
	Соната для валторны и фп.
	Соната для трубы и фп.
	Соната для кларнета и фп.
	Соната для арфы
Хренников	«В бурю», опера в 4 актах соч. 8, либретто Алексея Файко по роману Николая Вирты «Одиночество» // 7 октября 1939, Москва, Музыкальный театр им. Немировича-Данченко, дирижер Евгений Акулов, режиссер Владимир Немирович-Данченко
Шапорин	«Далекая юность», 10 романсов для голоса с фп. соч. 12, слова Блока
	«На поле Куликовом», симфония-кантата для сопрано, меццо-сопрано, тенора, баса, хора и оркестра соч. 14, слова Блока, Михаила Лозинского и Спиридона Дрожжина // 18 ноября 1939, Москва, дирижер Александр Гаук
Шёнберг	Камерная симфония № 2 для малого оркестра соч. 38 (нач. в 1906) // 15 декабря 1940, Нью-Йорк, дирижер Фриц *Штидри*
Шостакович	Симфония № 6 соч. 54 h-moll // 5 ноября 1939, Ленинград, дирижер Евгений *Мравинский*

27.I. Родился Тигран *Мансурян*
3.II. Родилась Хельга *Дернеш*
11.II. Умер Франц *Шмидт* (р. 1874)
7.III. Умер Амедео *Рольдан* (р. 1900)
23.III. Родился Борис *Тищенко*

3.V. Родился Джонатан *Харви*
21.V. Родился Хайнц *Холлигер*
6.VI. Родился Луис *Андриссен*
9.VI. Родилась Иляна *Котрубаш*
3.VII. Родилась Бригитте *Фасбендер*
12.XI. Родилась Лючия *Попп* (ум. 1993)
8.XII. Родился Джеймс *Гэлуэй*
16.XII. Родился Филип *Лэнгридж*

1940

Барбер Концерт для скрипки с оркестром соч. 14 // 7 февраля 1941, Филадельфия, солист Алберт Спалдинг (Spalding), дирижер Юджин *Орманди*

Барток Концерт для 2 фп. с оркестром (обработка Сонаты для 2 фп. и ударных, 1937) // 14 ноября 1942, Лондон, солисты Луис Кентнер (Kentner) и Илона Кабош (Kabos), дирижер Адриан *Боулт*

Бриттен «Симфония-реквием» для оркестра соч. 20 // 29 марта 1941, Нью-Йорк, дирижер Джон *Барбиролли*

«Семь сонетов Микеланджело» для тенора с фп. соч. 22 // 23 сентября 1942, Лондон, Питер *Пирс* и автор

Веберн Вариации для оркестра соч. 30 // 3 марта 1943, Винтертур, дирижер Герман *Шерхен*

Кейдж «Вакханалия» для подготовленного фп.

«Вторая конструкция» для 4 ударников

Кёклен «Бандарлоги», симфоническая поэма соч. 176 по «Книге джунглей» Редьярда Киплинга // 13 декабря 1946, Брюссель, дирижер Франц Андре (André)

Кодай Концерт для оркестра // 6 февраля 1941, Чикаго, дирижер Фредерик Сток (Stock)

Мийо «Моисей», балет соч. 219 // 1942, Сан-Франциско, дирижер Пьер *Монтё* (концертная премьера)

Мясковский Симфония № 21 соч. 51 fis-moll // 16 ноября 1940, Москва, дирижер Александр Гаук

Прокофьев Соната для фп. № 6 соч. 82 A-dur // 8 апреля 1940, автор (по радио); 26 ноября 1940, Москва, Святослав *Рихтер* (концертная премьера)

Пуленк «Банальности», 5 романсов для голоса с фп. на слова Гийома Аполлинера // 14 декабря 1940, Париж, Пьер *Бернак* и автор

Рахманинов «Симфонические танцы» для оркестра соч. 45 // 3 января 1941, Филадельфия, дирижер Юджин *Орманди*

Скалкоттас Струнный квартет № 4

Стравинский Симфония in C // 7 ноября 1940, Чикаго, дирижер автор

Хачатурян Концерт для скрипки с оркестром d-moll // 16 ноября 1940, Москва, солист Давид *Ойстрах*, дирижер Александр Гаук

Хиндемит Соната для органа № 3 («по старинным народным песням»)

Концерт для виолончели с оркестром // 7 февраля 1941, Бостон, солист Григорий *Пятигорский*, дирижер Сергей *Кусевицкий*

Симфония in Es // 21 ноября 1941, Миннеаполис, дирижер Димитри *Митропулос*

«Четыре темперамента», тема с вариациями для фп. и струнного оркестра // 3 сентября 1944, Бостон, солист Лукас *Фосс*, дирижер Ричард Бёрджин (Burgin); премьера в виде балета — 20 ноября 1946, Нью-Йорк, хореография Джорджа Баланчина (Balanchine)

Шостакович Квинтет для фп. и струнных соч. 57 g-moll // 13 сентября 1940, Москва, автор и Квартет им. *Бетховена*

Штраус «Любовь Данаи», опера («веселая мифология») в 3 актах соч. 83, либретто Йозефа Грегора по Гуго фон *Гофмансталю* // 14 августа 1952, Зальцбург, дирижер Клеменс *Краус*

Эгк «Жуан Сарисский», драматическая танцевальная поэма для чтеца ad libitum, хора (или сопрано и баритона) и оркестра в 4 картинах, либретто композитора // 20 января 1940, Берлинская гос. опера, дирижер автор

Энеску «Впечатления детства», сюита для скрипки и фп. соч. 28 D-dur // 22 февраля 1942, Бухарест, автор и Дину *Липатти*

Квинтет для фп. и струнных соч. 29 a-moll // 1964, Бухарест

Риз «Музыка в средние века» (Music in the Middle Ages)

В Беркшире (шт. Массачусетс) основано учебное заведение Berkshire Music Center (*Тэнглвуд; Кусевицкий*)
В Бельгии основано молодежное музыкальное движение *Жёнесс мюзикаль*

20.II. Родился Кристоф *Эшенбах*
28.II. Умер Арнольд *Долмеч* (р. 1858)
2.III. Родился Роберт *Ллойд*

3.III. Умер Карл *Мук* (р. 1859)
20.VI. Умер Жеан *Ален* (р. 1911)
10.VII. Родилась Хелен *Донат*
25.VIII. Родился Жозе *Ван Дам*
5.X. Умер Сильвестре *Ревуэльтас* (р. 1899)
9.X. Родился Джон Леннон (ум. 1980)
5.XI. Родился Энтони *Ролф-Джонсон*
5.XII. Умер Ян *Кубелик* (р. 1880)

1941

Бриттен «Пол Баньян», оперетта в 2 актах с прологом соч. 17, либретто Уистена Хью Одена по американскому фольклору // 5 мая 1941, Нью-Йорк, Колумбийский университет, дирижер Хью Росс (Ross)

Струнный квартет № 1 соч. 25 D-dur // 21 сентября 1941, Лос-Анджелес, Кулидж-квартет (Coolidge String Quartet)

Герхард «Дон Кихот», одноактный балет, либретто композитора по Сервантесу // 20 февраля 1950, Лондон, *Ковент-Гарден,* дирижер Роберт Ирвинг (Irving), хореография Нинон де Валуа (Valois)

Даллапиккола «Тюремные песни» для хора, 2 фп., 2 арф и ударных, слова Марии Стюарт, Боэция и Джироламо Савонаролы // 11 декабря 1941, Рим, дирижер Фернандо Превитали (Previtali)

Кейдж «Третья конструкция» для 4 ударников

Копленд Соната для фп. // 21 октября 1941, Буэнос-Айрес, автор

Лютославский «Вариации на тему Паганини» для 2 фп. // 1941, Варшава, автор и Анджей *Панufник*

Мартен «Волшебный напиток», оратория для 12 певцов-солистов, 2 скрипок, 2 альтов, 2 виолончелей, контрабаса и фп., слова из «Романа о Тристане и Изольде» Жозефа Бедье // 28 марта 1942, Цюрих, дирижер Роберт Блюм (Blum) (концертное исполнение); 15 августа 1948, Зальцбург, дирижер Ференц *Фричай* (сценическая премьера)

Мартину «Камерный концерт» (Concerto da camera) для скрипки, фп., ударных и струнного оркестра // 23 января 1942, Базель, дирижер Пауль *Захер*

Мессиан «Квартет на конец времени» для скрипки, кларнета, виолончели и фп. // 15 января 1941, лагерь военнопленных близ Гёрлица (Силезия), Жан Ле Булер (Le Boulaire), Анри Акока (Akoka), Этьен Паскье (Pasquier) и автор

Мийо Концерт для 2 фп. с оркестром соч. 228 // 13 ноября 1942, Питтсбург, солисты Виктор Бабин (Babin) и Вита Вронски (Vronsky), дирижер Фриц *Райнер*

Мясковский Симфония № 22 соч. 54 h-moll («Симфония-баллада») // 12 января 1942, Тбилиси, дирижер Абрам Стасевич

Симфония № 23 соч. 56 a-moll («Симфония-сюита» на темы северокавказских народных песен и танцев) // 20 июля 1942, Москва, радио, дирижер Николай *Голованов*

Онеггер Симфония № 2 для струнного оркестра и трубы ad libitum // 23 января 1942, Базель, дирижер Пауль *Захер*

Прокофьев «Летний день», детская сюита для малого оркестра соч. 65-бис

«Обручение в монастыре», опера в 4 актах соч. 86, либретто композитора и Миры Мендельсон по Ричарду Б. Шеридану // 5 мая 1946, Прага; российская премьера — 3 ноября 1946, Ленинград, Театр оперы и балета им. Кирова, дирижер Борис Хайкин

«1941 год», сюита для оркестра соч. 90 // 21 января 1943, Свердловск, дирижер Николай Рабинович

Струнный квартет № 2 соч. 92 F-dur на кабардинские народные темы // 5 сентября 1941, Москва, Квартет им. *Бетховена*

Типпетт «Дитя нашего времени», оратория для певцов-солистов, хора и оркестра, текст композитора // 19 марта 1944, Лондон, дирижер Вальтер Гёр (Goehr) (публичная премьера)

Хачатурян Музыка к постановке драмы Лермонтова «Маскарад» в московском Театре им. Вахтангова // 21 июня 1941, режиссеры Рубен Симонов и Андрей Тутышкин, дирижер Александр Голубенцев; оркестровая сюита // 1944, дирижер Сергей Горчаков (по радио)

Хинастера «Эстансия», одноактный балет соч. 8 // 19 августа 1952, Буэнос-Айрес, театр Колон

Хиндемит Соната для английского рожка и фп.

Соната для тромбона и фп.

Шёнберг «Вариации на речитатив» для органа соч. 40 d-moll // 10 апреля 1944, Нью-Йорк, Карл Вайнрих (Weinrich)

Шостакович Симфония № 7 соч. 60 C-dur («Ленинградская») // 5 марта 1942, Куйбышев, дирижер Самуил *Самосуд*

Ланг «Музыка западной цивилизации» (Music in Western Civilization)

10.I. Умер Фрэнк *Бридж* (р. 1879)
21.I. Родился Пласидо *Доминго*

15.II. Умер Гвидо *Адлер* (р. 1855)
7.III. Умер Арнольд *Шеринг* (р. 1877)
13.IV. Родилась Маргарет *Прайс*
24.IV. Родился Конрад *Бёмер*
5.VI. Родилась Марта *Аргерич*
29.VI. Умер Игнацы Ян *Падеревский* (р. 1860)
28.VII. Родился Риккардо *Мути*
1.VIII. Родился Жорди *Саваль*
10.IX. Родился Кристофер *Хогвуд*
26.IX. Родился Сальваторе *Аккардо*
6.XI. Родился Джеймс *Боуман*

1942

Барбер «Второе эссе» для оркестра соч. 17 // 16 апреля 1942, Нью-Йорк, дирижер Бруно *Вальтер*

Бернстайн Симфония № 1 «Иеремия» с солирующим меццо-сопрано, слова из Книги пророка Иеремии // 28 января 1944, Питтсбург, солистка Дженни Турел (Tourel), дирижер автор

Бляхер «Великий инквизитор», оратория для баритона, хора и оркестра соч. 21, в 2 частях, текст Лео Борхарда по «Братьям Карамазовым» Достоевского // 14 октября 1947, Берлин, солист Яро Прохазка (Prohaska), дирижер Иоганнес Шюлер (Schüler)

Бриттен «Гимн св. Цецилии» для хора a cappella соч. 27, слова Уистена Хью Одена // 22 ноября 1942, хор BBC Singers, дирижер Лесли Вудгейт (Woodgate) (по радио)

«Обряд Рождественских гимнов» (A Ceremony of Carols) для детского хора и арфы соч. 28, в 11 частях // 5 декабря 1942, Норидж, дирижер Т. Б. Лоренс (Lawrence)

Вила-Лобос «Бразильская бахиана» № 7 для оркестра // 13 марта 1944, Рио-де-Жанейро, дирижер автор

Даллапиккола «Из греческой лирики-1: Пять фрагментов из Сафо» в итальянском переводе Сальваторе Квазимодо для меццо-сопрано, флейты, гобоя, 2 кларнетов, фагота, валторны, трубы, фп. (также челесты), арфы, скрипки, альта, виолончели и контрабаса // 7 июля 1947, Турин, солистка Магда Ласло (László), дирижер Франко Караччоло (Caracciolo)

Казелла «Паганиниана», дивертисмент для оркестра соч. 65 по Паганини // март 1942, Вена, дирижер Карл *Бём*

Картер Симфония № 1 // 27 апреля 1944, Рочестер, дирижер Хоуард Хансон (Hanson)

Кейдж «Воображаемый пейзаж № 2» для 5 ударников

«Воображаемый пейзаж № 3» для 6 ударников // 1 марта, Чикаго

Credo in Us для 4 ударников

«Прелестная вдовушка 18 лет» для голоса и закрытого фп.

Копленд «Портрет Линкольна» для чтеца и оркестра, слова из речей Авраама Линкольна // 14 мая 1942, Цинциннати, дирижер Андре Костелянец (Kostelanetz)

«Родео», одноактный балет, либретто Аньес де Миль // 16 октября 1942, Нью-Йорк, дирижер Франц Аллерс (Allers)

«Фанфара обыкновенному человеку» для медных духовых и ударных // 12 марта 1943, Цинциннати, дирижер Юджин Гуссенс (Goossens)

Крженек «Плач пророка Иеремии» для хора a cappella соч. 93 // 1958, Кассель

Мартину Симфония № 1 // 15 октября 1942, Бостон, дирижер Сергей *Кусевицкий*

Прокофьев Соната для фп. № 7 соч. 83 B-dur (нач. в 1939) // 18 января 1943, Москва, Святослав *Рихтер*

Пуленк «Примерные животные», одноактный балет по басням Лафонтена // 8 августа 1942, *Парижская опера*, дирижер Роже *Дезормьер*, хореография Сергея Лифаря

Стравинский «Концертные танцы» для камерного оркестра // 13 января 1942, Кембридж, шт. Массачусетс, дирижер автор

Хачатурян «Гаянэ», балет в 4 актах на основе музыки балета «Счастье» (1939), либретто Константина Державина // 3 декабря 1942, Молотов, ныне Пермь, силами ленинградского Театра оперы и балета им. Кирова, дирижер Павел Фельдт; 2-я ред. — 1957

Хиндемит Ludus tonalis, 12 трехголосных фуг с прелюдией, интерлюдиями и постлюдией для фп. // 15 февраля 1944, Чикаго, Уиллард Мак-Грегор (MacGregor)

Соната для 2 фп.

Шёнберг «Ода Наполеону» для чтеца, фп. и струнного квартета или струнного оркестра соч. 41, слова Байрона // 23 ноября 1944, Нью-Йорк, солисты Мак Харрелл (Harrell) и Эдвард *Штойерман*, дирижер Артур *Родзинский*

Концерт для фп. с оркестром соч. 42 // 6 февраля 1944, Нью-Йорк, солист Эдвард *Штойерман*, дирижер Леопольд *Стоковский*

Шостакович Соната для фп. № 2 соч. 61 h-moll // 6 июня 1943, Москва, автор

Шесть романсов для баса с фп. на слова британских поэтов, соч. 62 // 6 июня 1943, Москва, Ефрем Флакс и автор

«Игроки», оперный фрагмент соч. 63 на текст первых 7 явлений одноименной комедии Гоголя // 18 сентября 1978, Ленинград, дирижер Геннадий *Рождественский* (концертное исполнение)

Штраус «Каприччо», одноактная опера соч. 85, либретто Клеменса *Крауса* и композитора по Джамбаттисте Касти // 28 октября 1942, Мюнхен, *Баварская гос. опера*, дирижер Краус

Концерт для валторны с оркестром № 2 Es-dur // 11 августа 1943, Зальцбург, солист Готфрид фон Фрайбург (Freiburg), дирижер Карл *Бём*

Стравинский Публикация цикла лекций «Музыкальная поэтика» (Poétique musicale, при участии Ролан-Манюэля и Петра Сувчинского)

5.I. Родился Маурицио *Поллини*
15.III. Умер Александер *Цемлинский* (р. 1871)
28.III. Родился Сэмюэл *Рэми*
7.V. Умер Феликс фон *Вайнгартнер* (р. 1863)
25.V. Умер Эмануэль *Фойерман* (р. 1902)
6.VI. Родился Пол *Эсвуд*
29.VII. Родился Бернд *Вайкль*
12.VIII. Родился Дэвид *Манроу* (ум. 1976)
18.VIII. Умер Эрвин *Шульгоф* (р. 1894)
14.XI. Родилась Наталия *Гутман*
15.XI. Родился Даниэль *Баренбойм*
26.XI. Умер Болеслав *Яворский* (р. 1877)

1943

Айнем Концерт для оркестра // 3 апреля 1944, Берлин, дирижер Герберт фон *Караян*

Барток Концерт для оркестра // 1 декабря 1944, Бостон, дирижер Сергей *Кусевицкий*

Бриттен «Возрадуйтесь Агнцу», праздничная кантата для певцов-солистов, хора и органа соч. 30 // 21 сентября 1943, Нортгемптон, дирижер автор

«Серенада» для тенора, валторны и струнного оркестра соч. 31, в 6 частях с прологом и эпилогом, слова английских поэтов // 15 октября 1943, Лондон, солисты Питер *Пирс* и Деннис *Брейн*, дирижер Вальтер Гёр (Goehr)

Веберн Кантата № 2 для сопрано, баса, хора и оркестра соч. 31, слова Хильдегард Йоне // 23 июня 1950, Брюссель, солисты Илона Штайнгрубер (Steingruber) и Отто Винер (Wiener), дирижер Герберт Хефнер (Häfner)

Воан-Уильямс Симфония D-dur (Симфония № 5) // 24 июня 1943, Лондон, дирижер автор

Герхард Концерт для скрипки с оркестром // 1950, Флоренция, солист Антонио Броса (Brosa), дирижер Герман *Шерхен*

Глиэр Концерт для голоса (колоратурного сопрано) с оркестром // 12 мая 1943, Москва, солистка Надежда Казанцева, дирижер Александр Орлов

Далланиккола «Из греческой лирики-3: Шесть песен Алкея» в итальянском переводе Сальваторе Квазимодо для меццо-сопрано, флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны, трубы, фп., арфы и струнного трио // 10 ноября 1944, Рим, солистка Сюзанн Данко (Danco), дирижер Фернандо Превитали (Previtali)

«Марсий», одноактный балет, либретто Аурела М. Милосса // 9 сентября 1948, Венеция, театр Ла Фениче

Казелла Концерт для фп., ударных и струнных соч. 69

Кейдж Amores для 2 подготовленных фп. и 2 трио ударных

Мартину Концерт для 2 фп. с оркестром // 5 ноября 1943, Филадельфия, солисты Пьер Любошиц (Luboshutz/Lubo-schutz) и Женя Неменова (Nemenoff), дирижер Юджин *Орманди*

Концерт для скрипки с оркестром № 2 // 21 декабря 1943, Бостон, солист Миша *Эльман*, дирижер Сергей *Кусевицкий*

Симфония № 2

Мессиан «Образы слова Аминь» для 2 фп., в 7 частях // 10 мая 1943, Париж, Ивонн *Лорио* и автор

Метнер Концерт для фп. с оркестром № 3 соч. 60 e-moll («Концерт-баллада») // 19 февраля 1944, Лондон, солист автор, дирижер Адриан *Боулт*

Мийо «Боливар», опера в 3 актах соч. 236, либретто Мадлен Мийо по Жюлю Сюпервьелю // 12 мая 1950, *Парижская опера*, дирижер Андре *Клюитанс*

Орф «Умница: история о короле и умной женщине», музыкально-драматическая пьеса в 12 сценах, либретто композитора по братьям Гримм // 20 февраля 1943, Франкфурт-на-Майне, дирижер Отто Винклер (Winkler), режиссер Гюнтер Реннерт (Rennert)

	Catulli carmina («Песни Катулла»), сценические игры для сопрано, тенора, хора, 4 фп. и ударных в 3 актах с прологом и заключением, текст композитора по Катуллу // 6 ноября 1943, Лейпциг, дирижер Пауль Шмиц (Schmitz)
Попов	Симфония № 2 соч. 39 g-moll «Родина» // 15 февраля 1944, Москва, дирижер Натан Рахлин
Прокофьев	«Война и мир», опера соч. 91, либретто композитора и Миры Мендельсон по Толстому, 1-я ред., в 11 картинах // 16 октября 1944, Москва, Ансамбль советской оперы Всероссийского театрального общества (концертное исполнение)
	Соната для флейты и фп. соч. 94 D-dur // 7 декабря 1943, Москва, Николай Харьковский и Святослав *Рихтер*
Пуленк	Соната для скрипки и фп. // 21 июня 1943, Париж, Жинетт *Невё* и автор; 2-я ред. — 1949
	«Лик человеческий», кантата для 12 голосов a cappella, слова Поля Элюара // 25 марта 1945, Лондон, дирижер Лесли Вудгейт (Woodgate) (по радио)
Скалкоттас	«Возвращение Одиссея», увертюра для оркестра // 23 июня 1969, Лондон, дирижер Антал *Дорати*
Стравинский	«Ода» памяти Наталии Кусевицкой для оркестра // 8 октября 1943, Бостон, дирижер Сергей *Кусевицкий*
Типпетт	«Конец отрочества», кантата для тенора с фп., слова Уильяма Генри Хадсона // 5 июня 1943, Лондон, Питер *Пирс* и Бенджамин *Бриттен*
Хачатурян	Симфония № 2 c-moll («Симфония с колоколом») // 30 декабря 1943, Москва, дирижер Борис Хайкин (1-я ред.); 6 марта 1944, Москва, дирижер Александр Гаук (2-я ред.)
Хиндемит	«Амур и Психея», балетная увертюра для оркестра // 28 октября 1943, Филадельфия, дирижер Юджин *Орманди*
	«Симфонические метаморфозы тем К. М. фон Вебера» для оркестра // 20 января 1944, Нью-Йорк, дирижер Артур *Родзинский*
	Струнный квартет № 6 in Es
Шёнберг	Тема с вариациями для духового оркестра соч. 43 g-moll, обработка для симфонического оркестра соч. 43b // 20 октября 1944, Бостон, дирижер Сергей *Кусевицкий* (соч. 43b)
Шостакович	Симфония № 8 соч. 65 c-moll // 4 ноября 1943, Москва, дирижер Евгений *Мравинский*

3.I. Родился Х(айнц) К(арл) *Грубер*
14.I. Родился Марис *Янсонс*
16.I. Родился Брайен *Фернихоу*
23.III. Умер Джозеф (Иосиф) *Шиллингер* (р. 1895)
28.III. Умер Сергей *Рахманинов* (р. 1873)
20.IV. Родился Джон Элиот *Гардинер*
28.IV. Родился Джеффри *Тэйт*
29.IV. Умер Рикардо *Виньес* (р. 1875)
23.VI. Родился Джеймс *Ливайн*
28.XI. Родился Александр *Кнайфель*

1944

Барбер	Симфония № 2 соч. 19 // 3 марта 1944, Бостон, дирижер Сергей *Кусевицкий*
	«Козерог» (Capricorn), концерт для флейты, гобоя, трубы и струнного оркестра соч. 21 // 8 октября 1944, Нью-Йорк, оркестр Seidenburg Little Symphony
Барток	Соната для скрипки соло // 26 ноября 1944, Нью-Йорк, Иегуди *Менухин*
Бернстайн	«Сердца свободны» (Fancy Free), балет // 18 апреля 1944, Нью-Йорк, хореография Джерома Роббинса (Robbins)
	«В городе», мюзикл, либретто Бетти Комден, Адольфа Грина и композитора // 13 декабря 1944, Бостон
Бриттен	«Праздничный Te Deum» для дисканта, хора и органа соч. 32 // 24 апреля 1945, Суиндон, дирижер Дж. Дж. Гэйл (Gale)
Вила-Лобос	«Бразильская бахиана» № 8 для оркестра // 6 августа 1947, Рим, дирижер автор
Воан-Уильямс	Концерт для гобоя и струнного оркестра a-moll // 30 сентября 1944, Ливерпуль, солист Леон Гуссенс (Goossens), дирижер Малколм Сарлжент (Sargent)
Казелла	Торжественная месса Pro pace («За мир») для сопрано, баритона, хора и оркестра соч. 91
Кейдж	«Опасная ночь» для подготовленного фп.
	«Книга музыки» для 2 подготовленных фп.
Кодай	Missa brevis (Короткая месса) для 5 певцов-солистов, хора и органа; 2-я ред. - 1948
Копленд	«Аппалачская весна», одноактный балет для 13 инструментов // 30 октября 1944, Вашингтон, дирижер Луи Хорст (Horst), хореография Марты Грэм (Graham)

Мартен	«Шесть монологов из „Имярека"» для баритона или меццо-сопрано с фп., слова Гуго фон *Гофмансталя* // 5 августа 1944, Гштад, Макс Кристман (Christmann) и автор; версия с оркестром 1949
	In terra pax («Мир на Земле»), оратория для певцов-солистов, 2 хоров и оркестра, слова из Библии // 7 мая 1945, Женева, дирижер Эрнест *Ансерме*
Мартину	Симфония № 3 // 12 октября 1945, Бостон, дирижер Сергей *Кусевицкий*
Мессиан	«Двадцать взглядов на Младенца Иисуса» для фп. // 26 марта 1945, Париж, Ивонн *Лорио*
	«Три маленькие литургии Божественного присутствия» для унисонного женского хора, фп., волн Мартено, струнных и ударных, слова композитора // 21 апреля 1945, Париж, дирижер Роже *Дезормьер*, партия фп. Ивонн *Лорио*
Прокофьев	Соната для фп. № 8 соч. 84 B-dur // 30 декабря 1944, Москва, Эмиль *Гилельс*
	«Золушка», балет в 3 актах соч. 87, либретто Николая Волкова по Шарлю Перро (нач. в 1940) // 21 ноября 1945, Москва, *Большой театр*, дирижер Юрий Файер, хореография Ростислава Захарова
	Симфония № 5 соч. 100 B-dur // 13 января 1945, Москва, дирижер автор
	Соната для скрипки и фп. № 2 соч. 94-бис D-dur (переложение Сонаты для флейты и фп., 1943) // 17 июня 1944, Москва, Давид *Ойстрах* и Лев *Оборин*
	Музыка к фильму Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный», соч. 116 (1-я серия)
Пуленк	«Груди Тиресия», опера в 2 актах с прологом, текст Гийома Аполлинера // 3 июня 1947, Париж, *Опера-комик*, дирижер Альбер Вольф (Wolff)
Стравинский	Соната для 2 фп. // 2 августа 1944, Мадисон, шт. Висконсин, Надя *Буланже* и Р. Джонстон (Johnston)
	«Балетные сцены» // 24 ноября 1944, Филадельфия, дирижер Морис Абравanель (Abravanel)
Хиндемит	«Иродиада», одноактный балет с декламацией стихов Стефана Малларме // 30 октября 1944, Вашингтон, хореография Марты Грэм (Graham)
Шостакович	Трио для фп., скрипки и виолончели соч. 67 e-moll // 14 ноября 1944, Ленинград, автор, Дмитрий Цыганов, Сергей Ширинский
	Струнный квартет № 2 соч. 68 A-dur // 14 ноября 1944, Ленинград, Квартет им. *Бетховена*
Энеску	Квартет для фп. и струнных соч. 30 d-moll // 3 октября 1947, Вашингтон
Мессиан	«Техника моего музыкального языка» (Technique de mon langage musical)

Основан *Парренен-квартет*

2.I. Родился Петер *Этвёш*
11.I. Родился Йорк *Хёллер*
28.I. Родился Джон *Тавенер*
30.I. Родился Линн *Харрелл*
2.II. Родился Эндрю *Дэвис*
2.III. Родился Лейф *Сегерстам*
6.III. Родилась Кири *Те Канава*
23.III. Родился Майкл *Найман*
19.VIII. Умер Генри *Вуд* (р. 1869)
23.VIII. Умер Николай *Рославец* (р. 1881)
1.IX. Родился Леонард *Слаткин*
10.IX. Родился Томас *Аллен*
12.IX. Родился Владимир *Спиваков*
16.IX. Родился Алексей *Любимов*
2.X. Родился Тон *Копман*
14.XI. Умер Карл *Флеш* (р. 1873)
19.XI. Родилась Агнес *Бальца*
19.XII. Родился Уильям *Кристи*
21.XII. Родился Майкл Тилсон *Томас*

1945

Барбер	Концерт для виолончели с оркестром соч. 22 // 5 апреля 1946, Бостон, солистка Рая Гарбузова (Garbousova), дирижер Сергей *Кусевицкий*
Барток	Концерт для фп. с оркестром № 3 // 8 февраля 1946, Филадельфия, солист Дьёрдь Шандор (Sándor), дирижер Юджин *Орманди*
	Концерт для альта с оркестром, не окончен, подготовлен к исполнению Тибором Шерли (Serly) // 2 декабря 1949, Миннеаполис, солист Уильям *Примроуз*, дирижер Антал *Дорати*
Бриттен	«Питер Граймс», опера в 3 актах с прологом соч. 33, либретто Монтегю Слейтера по поэме Джорджа Крэбба «Городок» // 7 июня 1945, Лондон, театр Сэллерс-Уэллс, дирижер Реджиналл Гудолл (Goodall)
	«Четыре морские интерлюдии» из оперы «Питер Граймс» для оркестра соч. 33a // 13 июня 1945, Челтнем, дирижер автор

	Пассакалья из оперы «Питер Граймс» для оркестра соч. 33b // 29 августа 1945, Лондон, дирижер Адриан *Боулт*
	«Путеводитель по оркестру для молодежи: вариации и фуга на тему Генри Пёрселла» соч. 34 // 15 октября 1946, Ливерпуль, дирижер Малколм Сарджент (Sargent)
	«Священные сонеты Джона Донна», вокальный цикл для высокого голоса с фп. соч. 35, в 9 частях // 22 ноября 1945, Лондон, Питер *Пирс* и автор
	Струнный квартет № 2 соч. 36 C-dur // 21 ноября 1945, Лондон, Зорян-квартет (Zorian String Quartet)
Булез	Notations, 12 пьес для фп. // 12 февраля 1945, Париж, Иветт Гримо (Grimaud)
Вила-Лобос	«Бразильская бахиана» № 9 для струнного оркестра или хора // 17 ноября 1948, Рио-де-Жанейро, дирижер Элиазар де Карвалью (Carvalho) (оркестровая версия); 25 октября 1975, Рио-де-Жанейро, дирижер Нелсон ди Маседу (Macedo) (хоровая версия)
Гартман	Соната для фп. «27 апреля 1945» // 13 июня 1983, Мюнхен, Герберт Хенк (Henck)
Гедини	«Альбатросовый концерт» (Concerto dall'albatro) для фортепианного трио и оркестра, с декламацией фрагмента романа Германа Мелвилла «Моби Дик» // 11 декабря 1945, Рим, дирижер Карло Мария *Джулини*
Даллапиккола	«Чакона, интермеццо и адажио» для виолончели соло // 26 февраля 1946, Милан, Гаспар *Касадо*
	«Из греческой лирики-2: Два стихотворения Анакреона» в итальянском переводе Сальваторе Квазимодо для меццо-сопрано, 2 кларнетов, альта и фп. // 24 июня 1946, Брюссель, солистка Мариетт Мартен-Меттен (Martin-Metten), дирижер Андре Сурй (Souris)
Кодай	«У могилы мученика» для хора и оркестра
Корнгольд	Концерт для скрипки с оркестром соч. 35 D-dur (нач. в 1937) // 15 февраля 1946, Сент-Луис, солист Яша *Хейфец*, дирижер Владимир Гольшман (Golschmann)
Мартен	«Маленькая концертная симфония» для арфы, клавесина, фп. и 2 струнных оркестров // 17 мая 1946, Цюрих, дирижер Пауль *Захер;* версия для оркестра под названием «Концертная симфония» // 16 августа 1947, Люцерн, дирижер Эрнест *Ансерме*
Мессиан	«Яравн, песнь любви и смерти», вокальный цикл для сопрано с фп. в 12 частях, слова композитора // 24 июня 1946, Макон, Марсель Бюнле (Bunlet) и автор
Мясковский	Концерт для виолончели с оркестром соч. 66 c-moll // 17 марта 1945, Москва, солист Святослав Кнушевицкий, дирижер Александр Орлов
Прокофьев	«Ода на окончание войны» для 8 арф, 4 фп., духовых и ударных соч. 105 (на материале «Кантаты к 20-летию Октября», 1937) // 12 ноября 1945, Москва, дирижер Самуил *Самосуд*
	Музыка к фильму Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный», соч. 116 (2-я серия, вышла на экраны в 1958)
Пуленк	«История слоненка Бабара» для чтеца и фп., слова Жана де Брюноффа (нач. в 1940) // 14 июня 1946, Париж, Пьер *Бернак* и автор
Свиридов	Квинтет для фп. и струнных // 1945, Ленинград, автор и Квартет им. Глазунова
	Трио для фп., скрипки и виолончели a-moll // 1945, Ленинград, автор, И. Лукашевский и Д. Могилевский
Стравинский	«Симфония в трех частях» // 24 января 1946, Нью-Йорк, дирижер автор
	«Черный концерт» для кларнета и джаз-бэнда // 25 марта 1946, Нью-Йорк, солист Вуди Херман (Herman), дирижер Уолтер Хендл (Hendl)
Хиндемит	Концерт для фп. с оркестром // 27 февраля 1947, Кливленд, солист Хесус Мария Санрома (Sanromá), дирижер Джордж *Сэлл*
	Струнный квартет № 7 in Es
Шостакович	Симфония № 9 соч. 70 Es-dur // 3 ноября 1945, Ленинград, дирижер Евгений *Мравинский*
Штраус	«Метаморфозы», этюд для 23 струнных // 25 января 1946, Цюрих, дирижер Пауль *Захер*
	Концерт для гобоя с оркестром // 26 февраля 1946, Цюрих, солист Марсель Сайе (Saillet), дирижер Фолькмар Андреэ (Andreae)
Эйнштейн	«Моцарт: личность и творчество» (Mozart. His Character, His Work)

18 ноября, Лос-Анджелес. Первое исполнение коллективной библейской кантаты «Бытие» (Genesis); авторы — *Шёнберг*, Натаниэл Шилкрет (Shilkret, автор идеи), Александр Тансман (Tansman), *Мийо*, *Кастельнуово-Тедеско*, Эрнст Тох (Toch) и *Стравинский;* дирижер Ганс Вернер Янсен (Janssen)
Основан симфонический оркестр *Филармония* (*Легг*)
Основан *Итальянский квартет*
Основан Квартет им. *Бородина*

26.I. Родилась Жаклин *Дю Пре* (ум. 1987)
26.VI. Умер Николай *Черепнин* (р. 1873)
2.VIII. Умер Пьетро *Масканьи* (р. 1863)
31.VIII. Родился Ицхак *Перлман*
15.IX. Умер Антон *Веберн* (р. 1883)

15.IX. Родилась Джесси *Норман*
16.IX. Умер Джон *Мак-Кормак* (р. 1884)
26.IX. Умер Бела *Барток* (р. 1881)
18.XII. Умер Александр *Зилоти* (р. 1863)

1946

Барбер	«Медея», одноактный балет соч. 23, либретто Марты Грэм // 10 мая 1946, Нью-Йорк; 2-я ред. под названием «Пещера сердца» // 27 февраля 1947, Нью-Йорк; оркестровая сюита // 5 декабря 1947, Филадельфия, дирижер Юджин *Орманди*
Бриттен	«Поругание Лукреции», опера в 2 актах соч. 37, либретто Роналда Данкана по Андре Обэ // 12 июля 1946, *Глайндбёрн*, дирижер Эрнест *Ансерме*
Булез	Сонатина для флейты и фп. // лето 1956, Дармштадт, Северино *Гаццеллони* и Дэвид *Тюдор* (публичная премьера) Соната для фп. № 1 // 1946, Париж, Иветт Гримо (Grimaud) «Свадебный лик», кантата на слова Рене Шара, 1-я ред. для сопрано, меццо-сопрано, 2 волн Мартено, фп. и ударных; позднейшие редакции — 1951—52, 1986—89
Гартман	Симфония № 2 (Adagio) // 10 сентября 1950, Донауэшинген, дирижер Ганс *Розбауд*
Даллапиккола	«Ронсеваль» для среднего голоса с фп., слова из «Песни о Роланде» // 19 декабря 1946, Брюссель, Бельгийское радио, Пьер *Бернак* и Франсис *Пуленк*
Картер	Соната для фп. // 16 февраля 1947, Нью-Йорк, радио, Уэбстер Айткен (Aitken)
Копленд	Симфония № 3 // 18 октября 1946, Бостон, дирижер Сергей *Кусевицкий*
Мартину	Симфония № 5 // 27 мая 1947, Прага, дирижер Рафаэль *Кубелик*
Менотти	«Медиум», опера в 2 актах, либретто композитора // 8 мая 1946, Нью-Йорк, дирижер Отто Люнинг (Luening)
Мясковский	Симфония № 25 соч. 69 Des-dur // 6 марта 1947, Москва, дирижер Александр Гаук
Онеггер	Симфония № 3 «Литургическая» // 17 августа 1946, Цюрих, дирижер Шарль *Мюнш* Симфония № 4 «Базельские удовольствия» для камерного оркестра // 21 января 1947, Базель, дирижер Пауль *Захер*
Прокофьев	«Война и мир», опера соч. 91, либретто композитора и Миры Мендельсон по Толстому, 2-я ред., в 13 картинах с эпиграфом // 12 июня 1946, Ленинград, Малый оперный театр, дирижер Самуил *Самосуд* (первые 8 картин) Соната для скрипки и фп. № 1 соч. 80 f-moll, окончательная ред. // 23 октября 1946, Москва, Давид *Ойстрах* и Лев *Оборин*
Стравинский	Концерт in D для струнного оркестра // 21 января 1947, Базель, дирижер Пауль *Захер*
Уствольская	Концерт для фп., струнного оркестра и литавр // 1967, Москва, солист Павел Серебряков
Фалья	«Атлантида», сценическая кантата в 3 частях (с прологом), текст композитора по Жасинто Вердагуеру, начата в 1926, не окончена, завершена Эрнесто *Альфтером* // 24 ноября 1961, Барселона, дирижер Эдуардо Тольдра (Toldrá) (концертная премьера); 18 июня 1962, Милан, *Ла Скала*, дирижер Томас Шипперс (Schippers)
Фортнер	Концерт для скрипки с большим камерным оркестром // 16 февраля 1947, Баден-Баден, солист Герхард Ташнер (Taschner), дирижер автор
Хачатурян	Концерт для виолончели с оркестром // 30 октября 1946, Москва, солист Святослав Кнушевицкий, дирижер Александр Гаук
Хиндемит	«Когда во дворе перед домом цвела этой весною сирень», «реквием тем, кого мы любим» (памяти президента Рузвельта) для меццо-сопрано, баритона, хора и оркестра, слова Уолта Уитмена // 14 мая 1946, Нью-Йорк, дирижер Роберт *Шоу* Symphonia serena («Безмятежная симфония») // 1 февраля 1947, Даллас, дирижер Антал *Дорати*
Шёнберг	Струнное трио соч. 45 // 1 мая 1947, Кембридж, шт. Массачусетс, участники Уолден-квартета (Walden String Quartet)
Шостакович	Струнный квартет № 3 соч. 73 F-dur // 16 декабря 1946, Москва, Квартет им. *Бетховена*

В Лондоне основан *Королевский филармонический оркестр* (*Бичем*)
В Мюнхене основан фестиваль новой музыки Musica viva (*Гартман*)
Основан фестиваль *Пражская весна*
Учреждены летние курсы новой музыки в *Дармштадте*

17.VI. Родился Жерар *Гризе* (ум. 1998)
2.VIII. Умер Эрнст *Курт* (р. 1886)
30.X. Родился Рене *Якобс*

2.XI. Родился Джузеппе *Синополи* (ум. 2001)
14.XI. Умер Мануэль де *Фалья* (р. 1876)
21.XI. Родился Олег *Каган* (ум. 1990)
5.XII. Родился Хосе *Каррерас*
16.XII. Родился Тревор *Пиннок*
23.XII. Родилась Эдита *Груберова*

1947

Айнем «Смерть Дантона», опера в 2 частях соч. 6, либретто Бориса *Блахера* и композитора по Георгу Бюхнеру // 6 августа 1947, Зальцбург, дирижер Ференц *Фричай*

Барбер «Ноксвилл, лето 1915 года», для сопрано с оркестром, слова Джеймса Эйджи // 9 апреля 1948, Бостон, солистка Элинор Стибер (Steber), дирижер Сергей *Кусевицкий*

Блахер «Вариации на тему Паганини» для оркестра // 27 ноября 1947, Лейпциг, дирижер Герберт Альберт (Albert)

Бриттен «Альберт Херринг», опера в 3 актах соч. 39, либретто Эрика Крозье по Мопассану // 20 июня 1947, *Глайндбёрн*, дирижер автор

Бэббитт «Три композиции» для фп.

Воан-Уильямс Симфония e-moll (Симфония № 6) // 21 апреля 1947, Лондон, дирижер Адриан *Боулт*

Гартман Симфония № 4 (для струнного оркестра) // 2 апреля 1948, Мюнхен, дирижер Ганс *Розбауд*

Герхард «Дуэнья», опера, либретто композитора и Кристофера Хассалла по комедии Ричарда Б. Шеридана // 23 февраля 1949, Лондон (по радио); 21 января 1992, Мадрид, дирижер Антони Рос Марба (Marbà) (сценическая премьера 2-й ред., осуществленной в 1950-х и впоследствии завершенной Дэвидом Дрю [Drew])

Дюрюфле Реквием соч. 9 для певцов-солистов, хора, органа и оркестра

Картер «Минотавр», одноактный балет // 26 марта 1947, Нью-Йорк, дирижер Леон Барзин (Barzin)

Корнгольд Симфоническая серенада соч. 39 B-dur // 15 января 1950, Вена, дирижер Вильгельм *Фуртвенглер*

Лурье «Камерный концерт» (Concerto da camera) для скрипки и струнного оркестра

Лютославский Симфония № 1 // 6 апреля 1948, Катовице, дирижер Гжегож Фительберг (Fitelberg)

Менотти «Телефон, или Любовь втроем», одноактная опера, либретто композитора // 18 февраля 1947, Нью-Йорк, дирижер Леон Барзин (Barzin)

Мясковский Струнный квартет № 12 соч. 77 G-dur // 30 ноября 1947, Москва, Квартет им. *Бетховена*

Орф «Дочь Бернауэра» (Bernauerin), музыкально-драматическая пьеса в 7 сценах, либретто композитора // 15 июня 1947, Штутгарт, дирижер Бертиль Ветцельсбергер (Wetzelsberger)

Прокофьев Соната для фп. № 9 соч. 103 C-dur // 21 апреля 1951, Москва, Святослав *Рихтер*

Симфония № 6 соч. 111 es-moll (нач. в 1945) // 11 октября 1947, Ленинград, дирижер Евгений *Мравинский*

Симфония № 4 C-dur (на основе музыки балета «Блудный сын»), 2-я ред. соч. 112 // 5 января 1957, Москва, дирижер Геннадий *Рождественский*

«Расцветай, могучий край», кантата соч. 114 для хора и оркестра, слова Евгения Долматовского // 12 ноября 1947, Москва, дирижер Николай Аносов

Соната для скрипки соло соч. 115 D-dur // 10 июля 1959, Москва, Руджеро Риччи (Ricci)

Стравинский «Орфей», балет в 3 сценах // 28 апреля 1948, Нью-Йорк, дирижер автор, хореография Джорджа Баланчина (Balanchine)

Месса для смешанного хора и 10 духовых инструментов // 27 октября 1948, Милан, *Ла Скала*, дирижер Эрнест *Ансерме*

Томсон «Наша общая мать», опера в 3 актах, либретто Гертруды Стайн // 7 мая 1947, Нью-Йорк, дирижер Отто Люнинг (Luening)

Устольская Соната для фп. № 1 // 20 февраля 1974, Ленинград, Олег Малов

Фортнер Симфония // 2 мая 1948, Баден-Баден, дирижер Гюнтер Ванд (Wand)

Хачатурян «Симфония-поэма» (Симфония № 3) для оркестра, органа и 15 труб // 13 декабря 1947, Ленинград, дирижер Евгений *Мравинский*

Хенце Симфония № 1 (для камерного оркестра) // 25 августа 1948, Бад-Пирмонт, дирижер Вольфганг *Фортнер*

Хиндемит Концерт для кларнета с оркестром // 11 декабря 1950, Филадельфия, солист Бенни *Гудмен*, дирижер Юджин *Орманди*

«Настанет день внезапно», кантата для хора и медных духовых, слова неизвестных авторов VII в. // 2 мая 1947, Кембридж, шт. Массачусетс

Шёнберг «Уцелевший из Варшавы» для чтеца, хора и оркестра соч. 46, текст композитора // 4 декабря 1948, Альбукерке, дирижер Курт Фредерик (Frederick)

Букофцер	«Музыка в эпоху барокко» (Music in the Baroque Era)
Лейбовиц	«Шёнберг и его школа» (Schönberg et son école)
Т. Манн	«Доктор Фаустус» (Doktor Faustus)

Учрежден *Голландский фестиваль*
Учрежден *Эдинбургский фестиваль*
Основан *Амадеус-квартет*

5.II. Родился Джон *Адамс*
27.II. Родился Гидон *Кремер*
5.III. Умер Альфредо *Казелла* (р. 1883)
11.III. Родился Тристан *Мюрай*
18.III. Умер Виллем *Пайпер* (р. 1894)
4.IV. Родился Сальваторе *Шьяррино*
19.IV. Родился Марри *Перайя*
2.V. Родился Филипп *Херревеге*
15.VI. Умер Бронислав *Губерман* (р. 1882)
13.X. Родился Роберт *Левин*

1948

Бриттен	«Святой Николай» для тенора, хора, фп. в 4 руки, органа, ударных и струнных соч. 42, слова Эрика Кроузье // 5 июня 1948, Олдбро, солист Питер *Пирс,* дирижер Лесли Вудгейт (Woodgate)
Булез	Соната для фп. № 2 // 29 апреля 1950, Париж, Иветт Гримо (Grimaud) «Солнце вод», кантата на слова Рене Шара, 1-я ред. для сопрано, тенора, баса и камерного оркестра // 18 июля 1950, Париж, дирижер Роже *Дезормьер;* позднейшие редакции — 1958 и 1965
Бэббитт	«Композиция для 4 инструментов» «Композиция для 12 инструментов»
Даллапиккола	«Узник», одноактная опера с прологом, либретто композитора по Огюсту Вилье де Лиль-Адану и Шарлю де Костеру (нач. в 1944) // 1 декабря 1949, Турин, дирижер Герман *Шерхен* (по радио); 20 мая 1950, Флоренция, дирижер он же (сценическая премьера)
Дютийё	Соната для фп. // 30 апреля 1948, Париж, Женевьев Жуа (Joy)
Картер	Квинтет для деревянных духовых // 21 февраля 1949, Нью-Йорк Соната для виолончели и фп. // 27 февраля 1950, Нью-Йорк, Бернард Гринхауз (Greenhouse) и Энтони Макас (Makas)
Кейдж	«Сонаты и интерлюдии» (16 сонат и 4 интерлюдии) для подготовленного фп. (нач. в 1946) // 11 января 1949, Нью-Йорк, Маро Аджемян (Ajemian)
Кодай	Missa brevis (Короткая месса) для 5 певцов-солистов, хора и оркестра (ред. произведения 1944 года) // 9 сентября 1948, Вустер, дирижер автор
Копленд	Концерт для кларнета с оркестром (арфа, фп., струнные) // 6 ноября 1950, Нью-Йорк, солист Бенни *Гудмен,* дирижер Фриц *Райнер*
Мартен	«Голгофа», оратория для 5 певцов-солистов, хора и оркестра, слова из Библии и бл. Августина // 29 апреля 1949, Женева, дирижер Самюэль Бо-Бувй (Baud-Bouvy)
Мессиан	«Турангалила-симфония» для большого оркестра с солирующими фп. и волнами Мартено // 2 декабря 1949, Бостон, дирижер Леонард *Бернстайн,* солистки Ивонн *Лорио* и Жинетт Мартено (Martenot)
Метнер	Квинтет для фп. и струнных C-dur (нач. в 1904) // 6 ноября 1950, Лондон, Колин Хорсли (Horsley) и Эолиан-квартет (Aeolian String Quartet)
Мясковский	Симфония № 26 соч. 79 C-dur (на русские темы) // 28 декабря 1948, Москва, дирижер Александр Гаук
Нэнкэрроу	Первые этюды для механического фп.
Онеггер	«Камерный концерт» для флейты, английского рожка и струнных // 6 мая 1949, Цюрих, дирижер Пауль *Захер*
Орф	«Хитрецы» (Astutuli), одноактная «баварская комедия», текст композитора // 20 октября 1953, Мюнхен
Пануфник	Sinfonia rustica («Сельская симфония») // 1949, Краков, дирижер автор
Прокофьев	«Повесть о настоящем человеке», опера в 3 актах соч. 117, либретто композитора и Миры Мендельсон по одноименному роману Бориса Полевого // 3 декабря 1948, Ленинград, Театр оперы и балета им. Кирова, дирижер Борис Хайкин (закрытое представление); 8 октября 1960, Москва, *Большой театр,* дирижер Марк Эрмлер (публичная премьера)
Пуленк	Симфониетта для оркестра // 24 октября 1948, Лондон, дирижер Роже *Дезормьер* «Каллиграммы», 7 романсов для голоса с фп., слова Гийома Аполлинера // 20 ноября 1948, Нью-Йорк, Пьер *Бернак* и автор

Хиндемит Септет для духовых

Соната для виолончели и фп.

«Жизнь Марии», 2-я ред. вокального цикла 1923 года для голоса с фп. на слова Райнера Марии Рильке (нач. в 1936)

Шельси «Рождение Слова» для хора и оркестра, слова композитора // ноябрь 1949, Париж, дирижер Роже *Дезормьер*

Шостакович Концерт для скрипки с оркестром № 1 соч. 77 a-moll // 29 октября 1955, Ленинград, солист Давид *Ойстрах,* дирижер Евгений *Мравинский*

«Из еврейской народной поэзии», вокальный цикл для сопрано, контральто и тенора с фп. соч. 79, в 11 частях // 15 января 1955, Ленинград, Нина Дорлиак, Зара *Долуханова,* Алексей Масленников и автор; версия для сопрано, меццо-сопрано и тенора с малым оркестром соч. 79а // 19 февраля 1964, Горький, солисты Галина Писаренко, Лариса Авдеева, А. Масленников, дирижер Геннадий *Рождественский*

Штраус 4 песни для сопрано с оркестром («Четыре последние песни»), слова Германа Гессе и Йозефа фон Эйхендорфа // 22 мая 1950, Лондон, солистка Кирстен *Флагстад,* дирижер Вильгельм *Фуртвенглер*

Начало года. Основные события *ждановщины* в музыке: публикация постановления ЦК ВКП(б) «Об опере Вано Мурадели „Великая дружба"» и 1-й всесоюзный съезд *Союза композиторов СССР*
5 октября, Париж. Первая публичная демонстрация образцов *конкретной музыки* (П. *Шеффер*)
В Лондоне основан Оркестр Голдсброу (будущий *Английский камерный оркестр*)
Учрежден фестиваль в *Олдбро* (*Бриттен* и *Пирс*)
Учрежден *Экс-ан-Прованский фестиваль*

8.I. Умер Рихард *Таубер* (р. 1891)
10.I. Родился Миша *Майский*
22.III. Родился Эндрю *Ллойд-Уэббер*
24.III. Умер Константин *Игумнов* (р. 1873)
26.III. Родилась Кюнг-Ва *Чунг*
13.VIII. Родилась Кэтлин *Бэттл*
24.X. Умер Франц *Легар* (р. 1870)

1949

Барбер Соната для фп. соч. 26 // 9 декабря 1949, Гавана, Владимир *Горовиц*

Берио Концертино для кларнета, скрипки, челесты, арфы и струнного оркестра // 1950, Милан, дирижер автор

Бернстайн Симфония № 2 «Век тревог» (по Уистену Хью Одену) для фп. с оркестром // 8 апреля 1949, Бостон, солист автор, дирижер Сергей *Кусевицкий*

«Прелюдия, фуга и риффы» для кларнета и джаз-бэнда // 16 октября 1955, Нью-Йорк, Бенни *Гудмен* и его бэнд

Бриттен «Весенняя симфония» для сопрано, контральто, тенора, смешанного и детского хоров и оркестра соч. 44, слова из английской поэзии // 14 июля 1949, Амстердам, солисты Йо Винсент (Vincent), Кэтлин *Ферриер,* Питер *Пирс,* дирижер Эдуард ван Бейнум (Beinum)

«Давайте создадим оперу», развлекательное представление для детей соч. 45, либретто Эрика Крозье, включает одноактную оперу «Маленький трубочист» // 14 июня 1949, Олдбро, дирижер Норман Дель Мар (Del Mar)

Булез «Книга для квартета» в 9 фрагментах // 15 октября 1955, Донауэшинген, Маршнер-квартет (Marschner Quartett) (3 фрагмента)

Гартман Симфония № 3 // 10 февраля 1950, Мюнхен, дирижер Эрих Шмид (Schmid)

Гедини «Билли Балд», одноактная опера, либретто Сальваторе Квазимодо по Герману Мелвиллу // 8 сентября 1949, Венеция, дирижер Фернандо Превитали (Previtali)

Глиэр «Медный всадник», балет в 4 актах, либретто Петра Аболимова по Пушкину // 14 марта 1949, Ленинград, Театр оперы и балета им. Кирова, дирижер Евгений Дубовской, хореография Ростислава Захарова

Мартен «Шесть монологов из „Имярека"» для баритона или меццо-сопрано с оркестром, слова Гуго фон *Гофмансталя* (версия произведения 1944 года) // 9 сентября 1949, Венеция, солистка Эльза Кавельти (Cavelti), дирижер Рафаэль *Кубелик*

Мессиан «Кантейоджайя» для фп. // 23 февраля 1954, Париж, Ивонн *Лорио*

«Пять припевов» для камерного хора a cappella, слова композитора // 15 июня 1950, Париж, дирижер Марсель Куро́ (Couraud) (публичная премьера)

«Остров огня-1» и «Лад длительностей и интенсивностей» для фп. (вошли в «Четыре исследования ритма», 1949—50) // 1950, Тунис, автор

Мясковский Соната для виолончели и фп. соч. 81 a-moll // 5 марта 1949, Москва, Мстислав *Ростропович* и Александр Дедюхин

Струнный квартет № 13 соч. 86 a-moll // 8 декабря 1950, Москва, Квартет им. *Бетховена*

Орф	«Антигона», трагедия Софокла в 5 актах, перевод Фридриха Гёльдерлина // 9 августа 1949, Зальцбург, дирижер Ференц *Фричай*
Прокофьев	Соната для виолончели и фп. соч. 119 C-dur // 1 марта 1950, Москва, Мстислав *Ростропович* и Святослав *Рихтер*
Пуленк	Концерт для фп. с оркестром // 6 января 1950, Бостон, солист автор, дирижер Шарль *Мюнш*
Уствольская	Трио для кларнета, скрипки и фп. // 11 января 1968, Ленинград, Владимир Красавин, Виктор Либерман, Мария Карандашова
	Соната для фп. № 2 // 26 января 1967, Москва, Анатолий Ведерников
Хенце	Симфония № 2 // 1 декабря 1949, Штутгарт, дирижер Ганс Мюллер-Край (Müller-Kray)
Хиндемит	Концерт для флейты, гобоя, кларнета, фагота и арфы с оркестром // 15 мая 1949, Нью-Йорк, дирижер Тор Джонсон (Johnson)
	Концерт для валторны с оркестром // 8 июня 1950, Баден-Баден, солист Деннис *Брейн*, дирижер автор
	Соната для контрабаса и фп.
Шёнберг	Фантазия для скрипки и фп. соч. 47 // 13 сентября 1949, Лос-Анджелес, Адольф Колдофски (Koldofsky) и Леонард Стайн (Stein)
	«Трижды тысяча лет» для хора a cappella соч. 50a, слова Дагоберта Д. Рунеса // 20 октября 1949, Стокгольм, дирижер Эрик Эриксон (Ericson)
Шостакович	«Песнь о лесах», оратория для тенора, баритона, смешанного и детского хоров и оркестра соч. 81, слова Евгения Долматовского // 15 ноября 1949, Ленинград, дирижер Евгений *Мравинский*
	Струнный квартет № 4 соч. 83 D-dur // 3 декабря 1953, Москва, Квартет им. *Бетховена*
Адорно	«Философия новой музыки» (Philosophie der neuen Musik)
Лейбовиц	«Введение в двенадцатитоновую музыку» (Introduction à la musique de douze sons)

Май, Милан. 1-й международный конгресс додекафонистов
Основан *Международный музыкальный совет* при ЮНЕСКО
Основан *Лисаль-квартет*

14.I. Умер Хоакин *Турина* (р. 1882)
27.I. Умер Борис *Асафьев* (р. 1884)
22.V. Умер Ганс *Пфицнер* (р. 1869)
8.IX. Умер Рихард *Штраус* (р. 1864)
28.X. Умерла Жинетт *Невё* (р. 1919)
20.IX. Умер Никос *Скалкоттас* (р. 1904)

1950

Анри и П. Шеффер	«Симфония для одного человека», *конкретная музыка* // март 1950, Париж
Бриттен	Lachrymae («Слезы»), размышления на тему Джона Дауленда для альта и фп. соч. 48 // 20 июня 1950, Олдбро, Уильям *Примроуз* и автор
Бэббитт	«Весенний плач вдовы» для сопрано и фп., слова Уильяма Карлоса Уильямса
Гартман	Симфония № 5 «В честь Стравинского» («Концертная симфония») // 21 апреля 1951, Штутгарт, дирижер Ганс Мюллер-Край (Müller-Kray)
Даллапиккола	«Иов», одноактная мистерия для певцов-солистов, хора и оркестра, текст композитора по Книге Иова // 30 октября 1950, Рим, дирижер Фернандо Превитали (Previtali)
Кейдж	Струнный квартет
Копленд	«12 стихотворений Эмили Дикинсон» для голоса с фп.
Мартину	«Ла Джолла», симфониетта для фп. и малого оркестра
Менотти	«Консул», опера в 3 актах, либретто композитора // 1 марта 1950, Филадельфия, дирижер Леман Энгель (Engel)
Мессиан	«Ритмические невмы» и «Остров огня-2» для фп. (вошли в «Четыре исследования ритма», 1949—50) // 1950, Тунис, автор
	«Месса Пятидесятницы» для органа, в 5 частях // 1951, Париж, церковь Троицы, автор
Мясковский	Симфония № 27 соч. 85 C-dur // 9 декабря 1950, Москва, дирижер Александр Гаук
Оана	«Плач по Игнасио Санчесу Мехиасу», оратория для баритона, чтеца, женского хора и оркестра, слова Федерико Гарсиа Лорки // 22 мая 1950, Париж, солисты Бернар Коттре (Cottret) и Морис Мольо (Molho), дирижер Жорж Делерю (Delerue)

Онеггер Симфония № 5 («Симфония трех ре») // 9 марта 1951, Бостон, дирижер Шарль *Мюнш*

Прокофьев «Сказ о каменном цветке», балет в 4 актах соч. 118, либретто Леонида Лавровского и Миры Мендельсон по сказкам Павла Бажова // 12 февраля 1954, Москва, *Большой театр*, дирижер Юрий Файер, хореография Лавровского

«На страже мира», оратория для меццо-сопрано, чтеца, смешанного хора, хора мальчиков и оркестра соч. 124, слова Самуила Маршака // 19 декабря 1950, Москва, солистка Зара *Долуханова*, дирижер Самуил *Самосуд*

Пуленк «Прохлада и огонь», 7 романсов для голоса с фп., слова Поля Элюара // ноябрь 1950, Париж, Пьер *Бернак* и автор

Свиридов «Страна отцов», поэма (вокальный цикл) для тенора и баса с фп. в 11 частях, слова Аветика Исаакяна в русских переводах // 25 ноября 1953, И. Нечаев, В. Андрианов, А. Люблинский

Уствольская Октет для 2 гобоев, 4 скрипок, литавр и фп. // 17 ноября 1970, Ленинград, Н. Певзнер, А. Косоян, А. Арканов, Ю. Савиковский, С. Сакурин, Н. Карандашова, А. Антошкин, М. Карандашова

Фортнер «Белая роза», балет в 2 частях, либретто Йенса Кейта по сказке Оскара Уайлда «День рождения инфанты» // 5 марта 1950, Баден-Баден, дирижер Эрнест *Бур* (концертная премьера); 28 апреля 1951, Западный Берлин, Городская опера, дирижер Артур Ротер (Rother), хореография Кейта (Keith)

Хенце «Джек Пудинг», балет в 3 частях, либретто Серджо Сивори по комедии Мольера «Жорж Данден» // 30 декабря 1950, Висбаден; новая ред. — «Отчаяние господина Пульчинеллы», 1997

Симфония № 3 // 7 октября 1951, Донауэшинген, дирижер Ганс *Розбауд*

Концерт для фп. с оркестром № 1 // 20 сентября 1952, Дюссельдорф

Хиндемит Симфониетта in E // 1 марта 1950, Луисвилл, дирижер автор

Шёнберг Псалом 130 для хора a cappella соч. 50б // 29 января 1954, Кёльн, дирижер Бернгард Циммерман (Zimmermann)

Штокхаузен «Хоры для Дорис», 3 пьесы для смешанного хора a cappella на слова Поля Верлена в немецком переводе // 21 октября 1971, Париж, дирижер Марсель Курó (Couraud)

Шёнберг «Стиль и мысль» (Style and Idea)

Основан *Мелос-ансамбль*
Основан летний музыкальный фестиваль в Праде, Франция (*Касальс*)
Возобновлен *Донауэшингенский фестиваль современной музыки*

27.III. Родилась Мария *Юинг*
3.IV. Умер Курт *Вайль* (р. 1900)
18.IV. Родился Григорий *Соколов*
26.VI. Умерла Антонина *Нежданова* (р. 1873)
8.VIII. Умер Николай *Мясковский* (р. 1881)
2.XII. Умер Дину *Липатти* (р. 1917)
4.XII. Родился Франсиско *Араиса*
22.XII. Умер Вальтер *Дамрош* (р. 1862)
31.XII. Умер Шарль *Кёклен* (р. 1867)

1951

Берио Opus number Zoo, детская пьеса для флейты, гобоя, кларнета, валторны и фагота, текст Роды Левин (произносится инструменталистами) // 1952, Милан; 2-я ред. — 1970

Бернстайн «Волнения на Таити», одноактная опера, либретто композитора // 12 июня 1952, Уолтем, шт. Массачусетс, дирижер автор

Бриттен «Шесть метаморфоз по Овидию» для гобоя соло соч. 49 // 14 июня 1951, Торпенесс, Джой Боутон (Boughton)

«Билли Бадд», опера в 4 актах соч. 50, либретто Эдуарда Моргана Форстера и Эрика Крозье по Герману Мелвиллу, 1-я ред. // 1 декабря 1951, Лондон, *Ковент-Гарден*, дирижер автор; 2-я ред. — 1960

Булез Polyphonie X для 18 инструментов // 6 октября 1951, Донауэшинген, дирижер Ганс *Розбауд*

Воан-Уильямс «Путь пилигрима», опера (моралите) в 4 актах с прологом и эпилогом, либретто композитора по Джону Баньяну (включает одноактную оперу «Пастухи с прекрасных гор», 1921) // 26 апреля 1951, Лондон, *Ковент-Гарден*, дирижер Леонард Хэнкок (Hancock)

Даллапиккола «Тартиниана», дивертисмент на темы Дж. Тартини для скрипки с оркестром // 9 марта 1952, Цюрих, солист Сандро Материасси (Materassi), дирижер Ганс *Розбауд*

Дессау «Осуждение Лукулла», опера, либретто Бертольта *Брехта* // 17 марта 1951, Восточный Берлин, дирижер Герман *Шерхен*

Дютийё Симфония № 1 // 7 июня 1951, Париж, дирижер Роже *Дезормьер*

Картер Струнный квартет № 1 // 26 февраля 1953, Нью-Йорк, Уолден-квартет (Walden Quartet)

Кейдж Концерт для подготовленного фп. и камерного оркестра
«Музыка перемен» для фп., в 4 тетрадях // 1 января 1952, Нью-Йорк, Дэвид *Тюдор* (полностью)
«Воображаемый пейзаж № 4» для 12 радиоприемников // 2 мая 1951, Нью-Йорк, под руководством автора

Лютославский «Силезский триптих» для сопрано с оркестром, слова народные // 2 декабря 1951, Варшава, солистка Мария Древнякувна (Drewniakówna), дирижер Гжегож Фительберг (Fitelberg)

Менотти «Амаль и ночные гости», одноактная рождественская опера, либретто композитора по картине Иеронима Босха «Поклонение волхвов» // 24 декабря 1951, Нью-Йорк (по ТВ); 21 февраля 1952, Блумингтон, дирижер Томас Шипперс (Schippers) (сценическая премьера)

Мессиан «Органная книга», в 7 частях // 23 апреля 1953, Штутгарт, автор
«Черный дрозд» для флейты и фп.

Ноно Polifonica—monodia—ritmica для флейты, кларнета, бас-кларнета, саксофона, валторны, фп. и ударных // 10 июля 1951, Дармштадт, дирижер Герман *Шерхен*
«Композиция № 1» для оркестра // 18 февраля 1952, Гамбург, дирижер Бруно *Мадерна*

Онеггер «Монопартита» для оркестра // 12 июня 1951, Цюрих, дирижер Ганс *Розбауд*

Орф Trionfo di Afrodite («Триумф Афродиты»), сценический концерт в 7 сценах для певцов-солистов, хора и оркестра, слова Катулла, Сафо и Еврипида на латыни и древнегреческом // 14 февраля 1953, Милан, *Ла Скала*, дирижер Герберт фон *Караян*

Пуленк Stabat mater для сопрано, хора и оркестра // 13 июня 1951, Страсбург, солистка Женевьев Муазан (Moizan), дирижер Шарль *Мюнш*

Стравинский «Похождения повесы», опера в 3 актах с эпилогом, либретто Уистена Хью Одена и Честера Колмэна по мотивам гравюр Уильяма Хогарта (нач. в 1947) // 11 сентября 1951, Венеция, театр Ла Фениче, дирижер автор

Фортнер Концерт для виолончели с оркестром // 17 декабря 1951, Кёльн, солист Маурице Франк (Frank), дирижер Гюнтер Ванд (Wand)

Типпетт «Убежденность сердца», вокальный цикл для высокого голоса и фп., слова Сидни Киса и Элана Льюиса, в 5 частях // 7 мая 1951, Лондон, Питер *Пирс* и Бенджамин *Бриттен*

Харрисон Сюита для скрипки, фп. и малого оркестра // 11 января 1952, Нью-Йорк, солистки Анаид и Маро Аджемян (Ajemian), дирижер автор

Хиндемит «Гармония мира», симфония по одноименной опере, законченной в 1957 // 24 января 1952, Базель, дирижер Пауль *Захер*

Шёнберг «Современный псалом» для чтеца, хора и оркестра соч. 50c, слова композитора, не окончен // 29 мая 1956, Кёльн, дирижер Нино Санцонье (Sanzogno)

Шостакович 24 прелюдии и фуги для фп. соч. 87 // 23 и 28 декабря 1952, Ленинград, Татьяна Николаева

Штокхаузен «Перекрестная игра» для гобоя, бас-кларнета, фп. и 4 ударников // 21 июля 1952, Дармштадт, под руководством автора

Энеску Струнный квартет № 2 соч. 22 № 2 G-dur // 7 февраля 1954, Бостон

Основаны *Венские фестивальные недели*
Возобновлен фестиваль в *Байройте*
Основан *Берлинский фестиваль*
В Кёльне открылась первая в мире студия электронной музыки (*Аймерт*)

22.III. Умер Виллем *Менгельберг* (р. 1871)
4.VI. Умер Сергей *Кусевицкий* (р. 1874)
13.VII. Умер Арнольд *Шёнберг* (р. 1874)
15.VIII. Умер Артур *Шнабель* (р. 1882)
21.VIII. Умер Констан *Ламберт* (р. 1905)
14.IX. Умер Фриц *Буш* (р. 1890)
13.XI. Умер Николай *Метнер* (р. 1880)
18.XI. Родился Генрих *Шифф*
22.XI. Родился Кент *Нагано*

1952

Барраке Соната для фп. // 1958, Ивонн *Лорио* (запись на пластинку); 24 апреля 1967, Копенгаген, Элизабет Кляйн (Klein) (публичная премьера)

Браун «Декабрь 1952» для неопределенного состава исполнителей (произведение записано *графической нотацией*)

Бриттен «Авраам и Исаак», кантик № 2 (Canticle II) для контральто и тенора с фп. соч. 51, слова из средневекового честерского миракля // 21 января 1952, Ноттингем, Кэтлин *Ферриер*, Питер *Пирс* и автор

Булез «Свадебный лик», кантата для сопрано, меццо-сопрано, женского хора и оркестра, слова Рене Шара (ред. произведения 1946 года) // 4 декабря 1957, Кёльн, дирижер автор; новая ред. 1986—89

«Структуры» для 2 фп., книга I // 4 мая 1952, Париж, Оливье *Мессиан* и автор (в отрывках); 13 ноября 1953, Кёльн, Иветт Гримо (Grimaud) и Ивонн *Лорио* (полностью)

Воан-Уильямс «Антарктическая симфония» (Симфония № 7) для сопрано, женского хора и оркестра // 1953, Манчестер, дирижер Джон *Барбиролли*

Даллапиккола «Музыкальная тетрадь Анналиберы» для фп. // 29 ноября 1952, Питтсбург, Винсент Персикетти (Persichetti); оркестровая ред. — Вариации для оркестра, 1954

Караев «Семь красавиц», балет в 4 актах, либретто Юрия Слонимского и др. по Низами Гянджеви // 6 сентября 1952, Баку, дирижер Камал Абдуллаев

Картер Соната для флейты, гобоя, виолончели и клавесина // 19 ноября 1953, Нью-Йорк, Клод Монтё (Monteux), Гарри Шалман (Shulman), Бернард Гринхауз (Greenhouse), Сильвия Марлоу (Marlowe)

Кейдж «Водная музыка» для пианиста и различных предметов // 2 мая 1952, Нью-Йорк, Дэвид *Тюдор*

«4'33''» для любого инструмента или инструментального состава // 29 августа 1952, Вудсток, Дэвид *Тюдор*

«Воображаемый пейзаж № 5» для любых 42 магнитофонных записей

Корнгольд Симфония соч. 40 Fis-dur (нач. в 1947) // 17 октября 1954, Вена, дирижер Гарольд Бирнс (Byrns)

Лигети Musica ricercata, 11 пьес для фп.

Мартен Концерт для скрипки с оркестром // 24 января 1952, Базель, солист Ганс-Хайнц Шнебергер (Schneeberger), дирижер Пауль *Захер*

Концерт для клавесина с оркестром // 14 сентября 1952, Венеция, солистка Изабель Неф (Nef), дирижер Фернандо Превитали (Previtali)

Мартину «Рапсодия-концерт» для альта с оркестром // 19 февраля 1953, Кливленд, солист Яша Вайси (Weissi), дирижер Джордж *Сэлл*

Лютославский «Буколики», 5 пьес для фп. // декабрь 1953, Варшава, автор

Прокофьев «Война и мир», опера соч. 91, либретто композитора и Миры Мендельсон по Толстому, 3-я ред., в 13 картинах с эпиграфом // 26 мая 1953, Флоренция, дирижер Артур *Родзинский* (без двух картин); советская премьера (без двух других картин) — 1 апреля 1955, Ленинград, Малый оперный театр, дирижер Эдуард Грикуров; премьера всей оперы — 15 декабря 1959, Москва, *Большой театр*, дирижер Александр *Мелик-Пашаев*

Симфония-концерт для виолончели с оркестром соч. 125 e-moll (на основе Концерта для виолончели с оркестром, 1938) // 18 февраля 1952, Москва, солист Мстислав *Ростропович*, дирижер Святослав *Рихтер*

Симфония № 7 соч. 131 cis-moll // 11 октября 1952, Москва, дирижер Самуил *Самосуд*

Пуленк «Четыре мотета на Рождество» для смешанного хора a cappella

Стравинский Кантата для сопрано, тенора, женского хора и инструментального ансамбля, тексты неизвестных английских поэтов XV—XVI вв. // 11 ноября 1952, Лос-Анджелес, дирижер автор

Типпетт «Ритуальные танцы» из оперы «Свадьба в Иванову ночь» для камерного оркестра и хора ad libitum // 13 февраля 1953, Базель, дирижер Пауль *Захер*

«Свадьба в Иванову ночь», опера в 3 актах, либретто композитора (нач. в 1946) // 27 января 1955, Лондон, *Ковент-Гарден*, дирижер Джон Причард (Pritchard)

Уствольская Соната для фп. № 3 // 16 февраля 1972, Ленинград, Олег Малов

Соната для скрипки и фп. // 5 марта 1961, Ленинград, Михаил Вайман и Мария Карандашова

Фортнер «Жертвоприношение Исаака», ораториальная сцена для контральто, тенора, баса и 40 инструментов на текст из латинской Библии // 21 октября 1952, Донауэшинген, дирижер Ганс *Розбауд*

Хенце «Бульвар Одиночество», опера (лирическая драма) в 7 сценах, либретто Грете Вайль по мотивам романа аббата Прево «Манон Леско» // 17 февраля 1952, Ганновер, дирижер Иоганнес Шюлер (Schüler)

«Лабиринт», одноактный балет по сценарию Марка Болдуина // 29 мая 1952, Франкфурт-на-Майне, дирижер автор (концертное исполнение); 2-я ред. — 1996

«Идиот», мимодрама по роману Достоевского, идея Татьяны Гзовской, стихи Ингеборг Бахман // 1 сентября 1952, Западный Берлин, дирижер Рудольф Альберт (Albert/Alberth), хореография Гзовской (Gsovsky), чтец Клаус Кински (Kinski)

Хиндемит «Кардильяк», опера в 4 актах, либретто композитора по Фердинанду Лиону, 2-я, расширенная ред. произведения 1926 года // 20 июня 1952, Цюрих, дирижер Виктор Райнсхаген (Reinshagen)

Концерт для трубы, фагота и струнных // 4 ноября 1952, Нью-Хейвен, дирижер Кит Уилсон (Wilson)

Шостакович «Над Родиной нашей солнце сияет», кантата для хора и оркестра соч. 90, слова Евгения Долматовского // 6 ноября 1952, Москва, дирижер Константин Иванов

Струнный квартет № 5 соч. 92 B-dur // 13 ноября 1953, Москва, Квартет им. *Бетховена*

Штокхаузен «Пункты» для оркестра // 20 октября 1963, Донауэшинген, дирижер Пьер *Булез*

«Контра-пункты», переработка «Пунктов» для флейты, кларнета, бас-кларнета, фагота, трубы, тромбона, фп., арфы, скрипки и виолончели // 26 мая 1953, Кёльн, дирижер Герман *Шерхен*

Н. Слонимский «Лексикон музыкальной брани» (Lexicon of Musical Invective)

В Нью-Йорке основан ансамбль старинной музыки Pro Musica Antiqua (впоследствии New York Pro Musica) (*Гринберг*)
Основан *Модерн-джаз-квартет*

11.I. Умер Аурелиано *Пертиле* (р. 1885)
13.II. Умер Альфред *Эйнштейн* (р. 1880)
5.III. Умер Владимир *Щербачев* (р. 1889)
13.III. Родился Вольфганг *Рим*
23.IV. Умерла Элизабет *Шуман* (р. 1888)
30.V. Родился Золтан *Кочиш*
9.VI. Умер Адольф *Буш* (р. 1891)
18.VI. Умер Генрих *Шлуснус* (р. 1888)
14.X. Родилась Кайя *Саариахо*

1953

Аймерт «Четыре пьесы», электронная музыка

Айнем «Процесс», опера в 9 сценах соч. 14, либретто Бориса *Блахера* и Хайнца фон Крамера по Францу Кафке // 17 августа 1953, Зальцбург, дирижер Карл *Бём*

Барбер «Песни отшельника», 10 песен для голоса с фп. соч. 29, тексты из средневековых ирландских монастырских рукописей // 30 октября 1953, Вашингтон, Леонтин *Прайс* и автор

Берио «Камерная музыка» для женского голоса, кларнета, виолончели и арфы, слова Джеймса Джойса // март 1953, Милан, солистка Кэти *Берберян*

Блахер «Абстрактная опера № 1», одноактная опера соч. 43, сценарий Вернера *Эгка* // 28 июня 1953, Франкфурт-на-Майне (по радио); 17 октября 1953, Мангейм (сценическая премьера)

Браун «25 страниц» для 1—25 пианистов

Бриттен «Зимние слова», 8 стихотворений и баллад Томаса Харди для голоса с фп. соч. 52 // 8 октября 1953, Лидс, Питер *Пирс* и автор

«Глориана», опера в 3 актах соч. 53, либретто Уильяма Плоумера по Литтону Стрейчи // 8 июня 1953, Лондон, *Ковент-Гарден*, дирижер Джон Причард (Pritchard)

Гартман Симфония № 6 // 24 апреля 1953, Мюнхен, дирижер Ойген *Йохум*

Герхард Симфония № 1 // 21 июня 1955, Баден-Баден, дирижер Ганс *Розбауд*

Далланиккола «Песни на стихи Гёте» (Goethe Lieder) для меццо-сопрано и 3 кларнетов на 7 четверостиший из «Западно-Восточного дивана» // 28 апреля 1953, Бостон, солистка Э. Дэвис (Davis)

Дютийё «Волк», балет, либретто Ролана Пети по Жану Ануя и Жоржу Невё // 17 марта 1953, Париж, хореография Пети

Лигети Соната для виолончели солю (нач. в 1948)

Шесть багателей для духового квинтета (обработка фрагментов из Musica ricercata, 1952)

Мартину Симфония № 6 «Симфонические фантазии» // 7 января 1955, Бостон, дирижер Шарль *Мюнш*

Мессиан «Пробуждение птиц» для фп. и оркестра // 11 октября 1953, Донауэшинген, солистка Ивонн *Лорио*, дирижер Ганс *Розбауд*

Мийо «Давид», опера в 5 актах соч. 320, либретто Армана Люнеля по Библии // 1 июня 1954, Иерусалим (концертная премьера); 2 февраля 1955, Милан, *Ла Скала* (сценическая премьера)

Концерт для арфы с оркестром соч. 323 // сентябрь 1954, Венеция, солист Никанор *Сабалета*

Ноно «Три эпитафии Федерико Гарсиа Лорке» для сопрано, баритона, чтеца, хора и оркестра с солирующей флейтой, слова Гарсиа Лорки и Пабло Неруды (нач. в 1951) // 21 июля 1952, Дармштадт, дирижер Бруно *Мадерна* (часть 1); 17 ноября 1952, Баден-Баден, солист Северино *Гаццеллони*, дирижер Ганс *Розбауд* (часть 2); 16 февраля 1953, Гамбург, дирижер Мадерна (часть 3)

«Два выражения» для оркестра // 11 октября 1953, Донауэшинген, дирижер Ганс *Розбауд*

Онеггер «Рождественская кантата» для баритона, детского и смешанного хоров и органа, слова народные // 12 декабря 1953, Базель

Сёрл Симфония № 1 // осень 1953, Гамбург, дирижер Герман *Шерхен*

Стравинский Септет для кларнета, фагота, валторны, фп. и струнного трио // 23 января 1954, Вашингтон, дирижер автор

	«Три песни из Шекспира» для меццо-сопрано, флейты, кларнета и альта // 8 марта 1954, Лос-Анджелес, дирижер Роберт *Крафт*
Типпетт	«Концертная фантазия на тему Корелли» для струнного оркестра // 29 августа 1953, Эдинбург, дирижер автор
Уствольская	12 прелюдий для фп. // 20 марта 1968, Ленинград, Анатолий Угорский
Харрисон	«Рапунцель», камерная опера в 6 миниатюрных актах, текст Уильяма Морриса // 14 апреля 1954, Рим, Леонтин *Прайс* (только акт 3); 14 мая 1959, Нью-Йорк, дирижер Ньюэлл Дженкинс (Jenkins) (полностью)
Хенце	«Ода западному ветру» для виолончели с оркестром по Перси Биши Шелли // 30 апреля 1954, Билефельд, солист Людвиг Хёльшер (Hoelscher), дирижер Бернгард Конц (Conz)
Циммерман	Концерт для виолончели и малого оркестра; 2-я ред. — «Песнь надежды», 1957
Шапорин	«Декабристы», опера в 4 актах, либретто Всеволода Рождественского (нач. в 1925) // 23 июня 1953, Москва, *Большой театр*, дирижер Александр *Мелик-Пашаев*
Шостакович	Симфония № 10 соч. 93 e-moll // 17 декабря 1953, Ленинград, дирижер Евгений *Мравинский*
Штокхаузен	Пьесы для фп. (Klavierstücke) № 1—4 // 21 августа 1954, Дармштадт, Марсель Мерсенье (Mercenier) «Электронный этюд № 1»

Основан ансамбль старинной музыки *Concentus Musicus Wien* (*Арнонкур*)

22.I. Родился Мюнг-Вун *Чунг*
24.I. Родился Юрий *Башмет*
20.II. Родился Риккардо *Шайи*
5.III. Умер Сергей *Прокофьев* (р. 1891)
2.V. Родился Валерий *Гергиев*
5.VII. Умер Титта *Руффо* (р. 1877)
14.VIII. Умер Фридрих *Шорр* (р. 1888)
28.VIII. Умер Николай *Голованов* (р. 1891)
1.IX. Умер Жак *Тибо* (р. 1880)
8.X. Умерла Кэтлин *Ферриер* (р. 1912)
30.X. Умер Имре *Кальман* (р. 1882)
21.XII. Родился Андраш *Шифф*

1954

Барбер	«Молитвы Кьеркегора» для сопрано, хора и оркестра соч. 30, слова Сёрена Кьеркегора // 3 декабря 1954, Бостон, солистка Леонтин *Прайс*, дирижер Шарль *Мюнш*
Бернстайн	«Серенада» для скрипки, струнных, арфы и ударных (по «Пиру» Платона) // 12 сентября 1954, Венеция, солист Исаак *Стерн*, дирижер автор
Бриттен	«Поворот винта», камерная опера в 2 актах с прологом соч. 54, либретто Майфэнуай Пайпер по Генри Джеймсу // 14 сентября 1954, Венеция, театр Ла Фениче, дирижер автор Кантик № 3 (Canticle III) для тенора, валторны и фп. соч. 55, слова Эдит Ситуэлл // 28 января 1955, Лондон, Питер *Пирс*, Деннис *Брейн* и автор
Варез	«Пустыни» для духовых, ударных, фп. и магнитофона // 2 декабря 1954, Париж, дирижер Герман *Шерхен*
Воан-Уильямс	Концерт для тубы с оркестром f-moll // 13 июня 1954, Лондон, солист Филип Кателинс (Catelinet), дирижер Джон *Барбиролли*
Даллапиккола	Вариации для оркестра (на основе «Музыкальной тетради Анналиберы» для фп., 1952) // 2 октября 1954, Луисвилл, дирижер Роберт Уитни (Whitney) «Маленькая ночная музыка» для оркестра // 7 июня 1954, Ганновер; в 1961 переработана для октета
Копленд	«Ласковая земля», опера в 2 актах, либретто Хорейса Эверетта // 1 апреля 1954, Нью-Йорк, дирижер Томас Шипперс (Schippers)
Ксенакис	Metastaseis («После покоя») для 61 инструменталиста // 16 октября 1955, Донауэшинген, дирижер Ганс *Розбауд*
Либерман	Концерт для джаз-бэнда и симфонического оркестра // 17 октября 1954, Донауэшинген, дирижер Ганс *Розбауд*
Лигети	Струнный квартет № 1 «Ночные превращения» // 8 мая 1958, Вена
Лютославский	Концерт для оркестра // 26 ноября 1954, Варшава, дирижер Витольд Ровицкий (Rowicki)
Менотти	«Святая с Бликер-стрит», опера в 3 актах, либретто композитора // 27 декабря 1954, Нью-Йорк, дирижер Томас Шипперс (Schippers)
Ноно	«Красный плащ», балет с пением в 3 сценах (актах), либретто Татьяны Гзовской по пьесе Федерико Гарсиа Лорки «Любовь дона Перлимплина» // 20 сентября 1954, Западный Берлин, Городская опера, дирижер Артур Ротер (Rother), хореография Гзовской (Gsovsky)

	«Победа Герники» для хора и оркестра, слова Поля Элюара // 25 августа 1954, Дармштадт, дирижер Герман *Шерхен*
	«Песнь любви» для хора и инструментов, слова композитора // 16 апреля 1956, Лондон, дирижер Александер Гибсон (Gibson)
Оана	«Песнопения» (Cantigas) для дисканта, сопрано, меццо-сопрано, хора, фп., духовых и ударных на основе монодий короля Альфонса X Мудрого (XIII в.), слова испанских поэтов XV—XVI вв. // 6 февраля 1957, Гамбург, Северогерманское радио, дирижер Хайнц Фройденталь (Freudenthal)
Пиццетти	«Дочь Йорио», опера в 3 актах на адаптированный композитором текст драмы Габриэле Д'Аннунцио // 4 декабря 1954, Неаполь, театр Сан-Карло
Родриго	«Фантазия для благородного мужчины» для гитары с оркестром // март 1958, Сан-Франциско, солист Андрес *Сеговия*
Стравинский	«Памяти Дилана Томаса», траурные каноны и песнь для тенора, струнного квартета и 4 тромбонов, стихи Д. Томаса // 20 сентября 1954, Лос-Анджелес, солист Ричард Робинсон (Robinson), дирижер Роберт *Крафт*
Уолтон	«Троил и Крессида», опера в 3 актах, либретто Кристофера Хассалла по Джеффри Чосеру // 3 декабря 1954, Лондон, *Ковент-Гарден*, дирижер Малколм Сарджент (Sargent)
Хачатурян	«Спартак», балет в 4 актах, либретто Николая Волкова по Плутарху, Аппиану и Раффаэло Джованьоли (нач. в 1950) // 27 декабря 1956, Ленинград, Театр оперы и балета им. Кирова, дирижер Павел Фельдт, хореография Леонида Якобсона; 2-я ред. — 1968
Шельси	Pwyll для флейты соло // 1957, Рим, Северино *Гаццеллони*
Штокхаузен	«Электронный этюд № 2»
Энеску	Vox Maris («Голос моря»), симфоническая поэма для оркестра с хором, тенором и сопрано соч. 31, слова Рене Вилли (нач. в 1929) // 10 сентября 1964, Бухарест, дирижер Иосиф Конта (Conta)
	Камерная симфония для 12 инструментов соч. 33 E-dur // 23 января 1955, Париж, дирижер Фернан Убрадў (Oubradous)
Риз	«Музыка в эпоху Возрождения» (Music in the Renaissance)

В Париже основана концертная организация *Домен мюзикаль* (*Булез, Шерхен*)

28.III. Родился Павел *Шиманьский*
29.IV. Родился Масааки *Судзуки*
16.V. Умер Клеменс *Краус* (р. 1893)
19.V. Умер Чарлз *Айвз* (р. 1874)
30.XI. Умер Вильгельм *Фуртвенглер* (р. 1886)

1955

Барраке	«Секвенция» для сопрано, скрипки, виолончели, арфы, фп., челесты (также глокеншпиля), ксилофона (также вибрафона) и 3 ударников, слова Фридриха Ницше («Жалоба Ариадны» и др.) во французском переводе (нач. в 1950) // 10 марта 1956, Париж, солистка Этель Семсер (Semser), ансамбль *Домен мюзикаль*, дирижер Рудольф Альберт (Albert/Alberth)
Булез	«Молоток без мастера» для контральто, альтовой флейты, ксилоримбы, вибрафона, ударных (1 исполнитель), гитары и альта, слова Рене Шара (нач. в 1953) // 18 июня 1955, Баден-Баден, солистка Сибилла Плейт (Plate), дирижер Ганс *Розбауд*
Воан-Уильямс	Симфония d-moll (Симфония № 8) // 2 мая 1956, Манчестер, дирижер Джон *Барбиролли*
Герхард	Струнный квартет № 1
Далланиккола	«К Матильде» для сопрано с оркестром, слова Генриха Гейне // 16 октября 1955, Донауэшинген, солистка Магда Ласло (László), дирижер Ганс *Розбауд*
	«Песни освобождения» для хора и оркестра, слова Себастьяна Кастеллио (XVI в.), из Библии (Книга Исход) и бл. Августина (нач. в 1951) // 28 октября 1955, Кёльн, дирижер Герман *Шерхен*
Картер	Вариации для оркестра // 21 апреля 1956, Луисвилл, дирижер Роберт Уитни (Whitney)
Мартину	«Фрески Пьеро делла Франческа», сюита для оркестра в 3 частях // 28 августа 1956, Зальцбург, дирижер Рафаэль *Кубелик*
	«Гильгамеш», кантата для чтеца, певцов-солистов, хора и оркестра, слова шумерского эпоса в английском переводе // 24 января 1958, Базель, дирижер Пауль *Захер*
Ноно	«Песни для 13» (Canti per 13) для 9 духовых и 4 струнных // 26 марта 1955, Париж, дирижер Серж Бодó (Baudo)
	«Встречи» для 24 инструментов // 30 мая 1955, Дармштадт, дирижер Ганс *Розбауд*

Оана	«Четыре хореографических этюда», балет для ударных (6 исполнителей) // 8 июня 1963, Страсбург, *Страсбургские ударные*
Орф	«Комедия о Воскресении Христа» (Comoedia de Christi resurrectione), пасхальная мистерия, либретто композитора // 31 марта 1956, Мюнхен (по ТВ); 21 апреля 1957, Штутгарт, дирижер Хайнц Менде (Mende) (сценическая премьера)
Свиридов	9 романсов для баса с фп. на слова Роберта Бёрнса в переводе Самуила Маршака // 28 ноября 1955, Москва, Ефрем Флакс и автор
Стравинский	«Священное песнопение (во славу имени св. Марка)» для тенора, баритона, хора, органа и оркестра на библейские тексты // 13 сентября 1956, Венеция, собор св. Марка, солисты Ричард Льюис (Lewis) и Жерар *Сузе*, дирижер автор
Типпетт	Концерт для фп. с оркестром // 30 октября 1956, Бирмингем, солист Луис Кентнер (Kentner), дирижер Рудольф Шварц (Schwarz)
Фортнер	«Сотворение мира» для баритона и оркестра, слова Джеймса У. Джонсона // 18 февраля 1955, Базель, солист Дитрих *Фишер-Дискау*, дирижер Пауль *Захер*
Харрисон	«Симфония в свободном стиле» для 17 пластмассовых флейт, 8 альтов, 5 арф, тромбона, колоколов, барабана и фп. с кнопками между струнами
Хенце	Симфония № 4 // 9 октября 1963, Западный Берлин, дирижер автор
Хиндемит	Соната для тубы и фп. «Летите, быстрые ангелы» (Ite, angeli veloces), кантата для контральто, тенора, хора и оркестра, слова Поля Клоделя в немецком переводе композитора // 4 июня 1955, Вупперталь, дирижер автор
Штокхаузен	Пьесы для фп. (Klavierstücke) № 5—10 // 21 августа 1954, Дармштадт, Марсель Мерсенье (Mercenier) (№ 5); 1 июня 1955, Дармштадт, она же (№ 5—8); 21 мая 1962, Кёльн, Алоис *Контарски* (№ 9 в новой ред.); 10 октября 1962, Палермо, Фредерик *Жевски* (№ 10 в новой ред.)

Основано *Боз-Ар-трио*
Песня Билла Хейли (Haley) Rock Around the Clock положила начало *рок-н-роллу*

19.I. Родился Саймон *Рэттл*
12.III. Умер Чарли *Паркер* (р. 1920)
30.IV. Родился Владимир *Тарнопольский*
4.V. Умер Джордже *Энеску* (р. 1881)
9.V. Родилась Анне Софи фон *Оттер*
28.VI. Родился Томас *Хэмпсон*
25.VII. Умер Исаак *Дунаевский* (р. 1900)
12.VIII. Умер Томас *Манн* (р. 1875)
13.IX. Родился Андреас *Штайер*
7.X. Родился Йо-Йо *Ма*
24.XI. Умер Артюр *Онеггер* (р. 1892)

1956

Берио	«Мутации», электронная музыка
Бернстайн	«Кандид», комическая оперетта, либретто Лилиан Хеллман, композитора и др. по Вольтеру // 29 октября 1956, Бостон, дирижер Сэмюэл Крахмальник (Krachmalnick); 2-я ред. — 1973
Бриттен	«Принц пагод», балет в 3 актах соч. 57, либретто Джона Крэнко // 1 января 1957, Лондон, *Ковент-Гарден*, дирижер автор, хореография Крэнко (Cranko)
Волконский	Musica stricta для фп. // 6 мая 1961, Москва, Мария *Юдина*
Даллапиккола	«Пять песен» для баритона и 8 инструментов, слова древнегреческих поэтов в переводе Сальваторе Квазимодо // 30 ноября 1956, Вашингтон, солист Фредерик Фуллер (Fuller), дирижер Пол Коллоуэй (Callaway) «Тартиниана-2» для скрипки с фп. или оркестром на темы Дж. Тартини // 6 марта 1956, Вена, Сандро Материасси (Materassi) и автор (версия с фп.); 15 марта 1957, Турин, солистка Ида Гендель (Haendel), дирижер Серджу *Челибидаке* (версия с оркестром)
Кейдж	«Музыка для фп. 1—84» (нач. в 1952)
Крженек	Spiritus intelligentiae sanctus («Дух разумный, святый») для 2 голосов и магнитофона // 30 мая 1956, Кёльн
Ксенакис	Pithoprakta для оркестра // 8 марта 1957, Мюнхен, дирижер Герман *Шерхен*
Мартен	«Буря», опера в 3 актах на текст драмы Шекспира в немецком переводе Августа Вильгельма фон Шлегеля // 17 июня 1956, *Венская гос. опера*, дирижер Эрнест *Ансерме*
Мессиан	«Экзотические птицы» для фп., духовых и ударных // 10 марта 1956, Париж, солистка Ивонн *Лорио*, дирижер Рудольф Альберт (Albert/Alberth)

Ноно «Прерванная песнь», кантата для сопрано, контральто, тенора, хора и оркестра, слова из писем приговоренных к смерти участников антифашистского Сопротивления // 24 октября 1956, Кёльн, дирижер Герман *Шерхен*

Пуленк «Диалоги кармелиток», опера в 3 актах, либретто Эммета Лавери по Жоржу Бернаносу // 26 января 1957, Милан, *Ла Скала*, дирижер Нино Санцонью (Sanzogno) (на итальянском языке)

Соната для флейты и фп. // 17 июня 1957, Страсбург, Жан-Пьер *Рампаль* и автор

Свиридов «Поэма памяти Сергея Есенина» для тенора, хора и оркестра, слова Есенина // 31 мая 1956, Москва, солист Алексей Масленников, дирижер Евгений *Светланов*

«У меня отец — крестьянин», вокальный цикл для тенора и баритона с фп., слова Есенина, в 7 частях // 15 декабря 1957, Москва, Алексей Масленников, Евгений Кибкало и автор

Уолтон Концерт для виолончели с оркестром // 25 января 1957, Бостон, солист Григорий *Пятигорский*, дирижер Шарль *Мюнш*

Хенце «Симфонические этюды» для оркестра // 14 февраля 1956, Гамбург, дирижер Жан Мартинон (Martinon); 2-я ред. (под названием «Три симфонических этюда») — 1964

«Пять неаполитанских песен» для баритона и камерного оркестра, слова неизвестных поэтов XVII в. // 26 мая 1956, Франкфурт-на-Майне, солист Дитрих *Фишер-Дискау*, дирижер Отто Мацерат (Matzerath)

«Король-олень», опера в 3 актах, либретто Хайнца фон Крамера по Карло Гоцци // 23 сентября 1956, Западный Берлин, Городская опера, дирижер Герман *Шерхен;* 2-я ред. — 1962

Хиллер и Айзексон ILLIAC Suite для струнного квартета (первое произведение, созданное компьютером согласно заложенной в него программе)

Шебалин «Укрощение строптивой», опера в 4 актах, либретто Абрама Гозенпуда по Шекспиру (нач. в 1946) // 25 мая 1957, Куйбышев; московская премьера 24 июля 1957, *Большой театр*, дирижер Зденек Халабала

Шостакович Струнный квартет № 6 соч. 101 G-dur // 7 октября 1956, Ленинград, Квартет им. *Бетховена*

Штокхаузен «Меры времени» (Zeitmasze) для флейты, гобоя, английского рожка, кларнета и фагота // 15 декабря 1956, Париж, дирижер Пьер *Булез*

Пьеса для фп. (Klavierstück) № 11 // 22 апреля 1957, Нью-Йорк, Дэвид *Тюдор*

«Песнь отроков», электронная музыка // 30 мая 1956, Кёльн

Щедрин «Конек-Горбунок», балет в 3 актах с прологом и эпилогом, либретто Василия Вайнонена и Петра Маляревского по Петру Ершову // 4 марта 1960, Москва, *Большой театр*, дирижер Геннадий *Рождественский*

Основан Московский камерный оркестр (*Баршай*)
В Варшаве основан международный фестиваль современной музыки (с 1958 — *Варшавская осень*)
В Ливерпуле сформирована поп-группа Quarrymen (впоследствии переименована в *Битлз*)

4.I. Умер Александр *Гречанинов* (р. 1864)
9.I. Родилась Вальтрауд *Майер*
18.I. Родился Кристоф *Прегардьен*
27.I. Умер Эрих *Клайбер* (р. 1890)
23.VI. Умер Рейнгольд *Глиэр* (р. 1875)
14.VIII. Умер Бертольт *Брехт* (р. 1898)
26.X. Умер Вальтер *Гизекинг* (р. 1895)
4.XI. Умер Арт *Тэйтум* (р. 1909)
24.XI. Умер Гвидо *Кантелли* (р. 1920)
5.XII. Родился Крыстиан *Цимерман*

1957

Барбер «Ванесса», опера в 4 актах соч. 32, либретто Джан Карло *Менотти* // 15 января 1958, Нью-Йорк, *Метрополитен-опера*, дирижер Димитри *Митропулос*

Берио Serenata для флейты и 14 инструментов // 1957, Париж, солист Северино *Гаццеллони*, дирижер Пьер *Булез*

«Перспективы», электронная музыка

Бернстайн «Вестсайдская история», мюзикл в 2 актах, либретто композитора и Стивена Сондхайма по Артуру Лорентсу // 19 августа 1957, Вашингтон, дирижер Макс Гоберман (Goberman), постановка Джерома Роббинса (Robbins)

Бриттен «Китайские песни» (Songs from the Chinese), 6 песен для высокого голоса и гитары соч. 58, стихи в переводе Артура Уэйли // 17 июня 1958, Грейт-Глемем, Питер *Пирс* и Джулиан *Брим*

Булез Соната для фп. № 3 // 26 сентября 1957, Дармштадт, автор (выбранные отрывки)

«Импровизации по Малларме» № 1 и 2 для сопрано и инструментального ансамбля, слова Стефана Малларме // 13 января 1958, Гамбург, солистка Ильзе Хольвег (Hollweg), дирижер Ганс *Розбауд;* впоследствии были переработаны и включены в «Складку за складкой», 1962

Бэббитт	All Set для джазового ансамбля (альт-саксофон, тенор-саксофон, труба, тромбон, контрабас, фп., вибрафон, ударные)
Воан-Уильямс	Симфония e-moll (Симфония № 9) // 2 апреля 1958, Лондон, дирижер Адриан *Боулт*
Даллапиккола	«Концерт на Рождественскую ночь 1956 года» для сопрано и камерного оркестра (17 музыкантов), слова Якопоне да Тоди, XIII в. // 11 октября 1957, Токио, солистка Акико Уэнами (Uenami), дирижер Хироюки Иваки (Iwaki)
Караев	«Тропою грома», балет в 3 актах, либретто Юрия Слонимского по Питеру Абрахаму // 4 января 1958, Ленинград, Театр оперы и балета им. Кирова, дирижер Эдуард Грикуров
Ксенакис	Achorripsis для 21 инструмента // 20 июля 1958, Буэнос-Айрес, дирижер Герман *Шерхен*
Лютославский	Пять песен на слова Казимеры Иллакович для меццо-сопрано с фп. // 25 ноября 1959, Катовице, солистка Крыстына Шостек-Радкова (Szostek-Radkowa)
Ноно	«Варианты» (Varianti) для скрипки, деревянных духовых и струнных // 20 октября 1957, Донауэшинген, солист Рудольф *Колиш*, дирижер Ганс *Розбауд* «Земля и подруга» для сопрано, тенора, хора и инструментального ансамбля, слова Чезаре Павезе // 13 января 1958, Гамбург, дирижер Ганс *Розбауд*
Оана	«Три графики» для гитары с оркестром // 1961, Лондон, Би-Би-Си, солист Нарсисо Йепес (Yepes), дирижер Энтони Бернард (Bernard)
Пануфник	Sinfonia elegiaca («Элегическая симфония») (на материале исключенной из авторского каталога «Симфонии мира» для хора и оркестра на слова Ярослава Ивашкевича, 1951) // 21 ноября 1957, Хьюстон, дирижер Леопольд *Стоковский*
Сёрл	Симфония № 2 // октябрь 1958, Лондон, дирижер Джон Причард (Pritchard)
Стравинский	«Агон», одноактный балет // 17 июня 1957, Лос-Анджелес, дирижер Роберт *Крафт* (концертная премьера); 1 декабря 1957, Нью-Йорк, дирижер Роберт Ирвинг (Irving), хореография Джорджа Баланчина (Balanchine)
Такэмицу	«Реквием» для струнных // 20 июня 1957, Токио, дирижер Масаси Уэда (Ueda)
Типпетт	Симфония № 2 // 5 февраля 1958, Лондон, дирижер Адриан *Боулт*
Уствольская	Соната для фп. № 4 // 4 апреля 1973, Ленинград, Олег Малов
Фортнер	«Кровавая свадьба», опера (лирическая трагедия) в 2 актах, 7 картинах по одноименной пьесе Федерико Гарсиа Лорки в немецком переводе Энрике Бека // 8 июня 1957, Кёльн, дирижер Гюнтер Ванд (Wand) «Экспромты» для оркестра // 20 октября 1957, Донауэшинген, дирижер Ганс *Розбауд*
Хачатурян	«Гаянэ», балет в 3 актах, либретто Бориса Плетнева (2-я ред. произведения 1942 года) // 22 мая 1957, Москва, *Большой театр*, дирижер Юрий Файер, хореография Василия Вайнонена
Хенце	«Марафон», одноактная танцевальная драма Лукино Висконти // 24 сентября 1957, Западный Берлин, дирижер Рихард Краус (Kraus), режиссер Висконти (Visconti), хореография Дика Сэндерса (Sanders) «Ноктюрны и арии» для сопрано с оркестром, слова Ингеборг Бахман // 20 октября 1957, Донауэшинген, солистка Глория Дэви (Davy), дирижер Ганс *Розбауд*
Хиндемит	«Гармония мира», опера в 5 актах, либретто композитора (нач. до 1951) // 11 августа 1957, Мюнхен, дирижер автор
Хубер	«Обращение ангела к душе», кантата для тенора, флейты, кларнета, валторны и арфы, слова Иоганна Георга Альбини // 1959, Рим
Циммерман	«Песнь надежды», кантата для виолончели и малого оркестра (на основе Концерта для виолончели и малого оркестра, 1953) // 28 июня 1958, Баден-Баден, солист Зигфрид *Пальм*, дирижер Эрнест *Бур* Omnia tempus habent («Всему свое время»), кантата для сопрано, 2 флейт, английского рожка, ударных (2 исполнителя), клавесина, фп. (также челесты), арфы, 3 скрипок, 3 альтов и 3 виолончелей, текст из Книги Екклесиаст // 27 ноября 1958, Кёльн, солистка Эва-Мария Рогнер (Rogner), дирижер Ганс Розбауд
Б. Чайковский	Соната для виолончели и фп. // 2 марта 1958, Москва, Мстислав *Ростропович* и автор Концерт для кларнета с камерным оркестром // 11 мая 1964, Москва, солист Владимир Тупикин, дирижер Рудольф *Баршай*
Шнитке	Концерт для скрипки с оркестром № 1, 1-я ред.; 2-я ред. — 1962
Шостакович	Концерт для фп. с оркестром № 2 соч. 102 F-dur // 10 мая 1957, Москва, солист Максим Шостакович, дирижер Николай Аносов Симфония № 11 соч. 103 g-moll «1905 год» // 30 октября 1957, Москва, дирижер Натан Рахлин
Штокхаузен	«Группы» для 3 оркестров // 24 марта 1958, Кёльн, дирижеры Бруно *Мадерна*, Пьер *Булез* и автор
Эгк	«Ревизор», опера в 5 актах, либретто композитора по Гоголю // 9 мая 1957, Шветцингенский замок, дирижер автор, режиссер Гюнтер Реннерт (Rennert)

16.I. Умер Артуро *Тосканини* (р. 1867)
16.II. Умер Юзеф (Иосиф) *Гофман* (р. 1876)

8.III. Умер Отмар *Шёк* (р. 1886)
14.IV. Родился Михаил *Плетнев*
9.V. Умер Эцио *Пинца* (р. 1892)
18.VIII. Родился *Тан Дун*
9.IX. Родился Пьер-Лоран *Эмар*
20.IX. Умер Ян *Сибелиус* (р. 1865)
29.XI. Умер Эрих Вольфганг *Корнгольд* (р. 1897)
30.XI. Умер Беньямино *Джильи* (р. 1890)

1958

Анри «Орфей», электронная музыка для балета // 17 сентября 1958, Льеж, хореография Мориса Бежара (Béjart)

Берд «Четыре эссе» для оркестра // сентябрь 1958, Варшава, дирижер Витольд Ровицкий (Rowicki)

Берио Sequenza I для флейты // сентябрь 1958, Дармштадт, Северино *Гаццеллони*

«Тема (в честь Джойса)», электронная музыка

Блахер Реквием для сопрано, баритона, хора и оркестра соч. 58 // 11 июня 1959, Вена, дирижер Георг *Шолти*

Блумдаль «Аниара», опера, либретто Эрика Линдегрена по поэме Харри Мартинсона // 31 мая 1959, Стокгольм, Королевская опера, дирижер Сикстен Эрдинг (Ehrling), режиссер Йоран Йентеле (Gentele)

Бриттен «Ноев потоп», одноактная детская опера соч. 59 по средневековому честерскому мираклю // 18 июня 1958, Олдбро, дирижер Чарлз *Макеррас*

«Ноктюрн», вокальный цикл для тенора, 7 облигатных инструментов и струнного оркестра соч. 60, в 8 частях, стихи английских поэтов // 16 октября 1958, Лидс, солист Питер *Пирс*, дирижер Рудольф Шварц (Schwarz)

«Шесть фрагментов из Гёльдерлина» для голоса с фп. соч. 61 // 14 ноября 1958, радио Би-Би-Си, Питер *Пирс* и автор

Булез «Солнце вод», кантата для сопрано, тенора, баса, хора и оркестра, слова Рене Шара (ред. произведения 1948 года) // 9 сентября 1958, Дармштадт, дирижер Эрнест *Бур*

«Поэзия для власти» для магнитофона и 2 оркестров по стихам Анри Мишо // 19 октября 1958, Донауэшинген, дирижеры Ганс *Розбауд* и автор

Варез «Электронная поэма» // 2 мая 1958, Брюссель, Всемирная выставка

Гартман Симфония № 7 // 15 марта 1959, Гамбург, дирижер Ганс Шмидт-Иссерштедт (Schmidt-Isserstedt)

Далланиккола Requiescant («Да упокоятся») для хора и оркестра, слова из Евангелия от Матфея, Оскара Уайлда и Джеймса Джойса // 17 ноября 1959, Гамбург, дирижер Герман *Шерхен*

П. М. Дэвис Prolation для оркестра // июль 1959, Рим, дирижер Нино Санцонью (Sanzogno)

Кагель «Анаграмма» для 4 певцов-солистов, говорящего хора, флейты, кларнета, бас-кларнета, ударных (3 исполнителя), челесты, 2 арф и 2 фп. // 11 июня 1960, Кёльн, дирижер автор

Кейдж Концерт для фп. и оркестра // 15 мая 1958, Нью-Йорк

Fontana Mix, электронная музыка

«Ария» для голоса без сопровождения, слова на разных языках // 1958, Милан, Кэти *Берберян*

Variations I для любого состава

Лигети «Артикуляция», электронная музыка

Лютославский Пять песен на слова Казимеры Иллакович, версия для меццо-сопрано и оркестра // 12 февраля 1960, Катовице, солистка Крыстына Шостек-Радкова (Szostek-Radkowa), дирижер Ян Кренц (Krenz)

«Траурная музыка» (памяти Белы Бартока) для струнного оркестра // 26 марта 1958, Катовице, дирижер Ян Кренц (Krenz)

Мартину «Притчи» для оркестра по Жоржу Невё и Антуану де Сент-Экзюпери, в 3 частях // 13 февраля 1959, Бостон, Шарль *Мюнш*

Менотти «Мария Головина», опера в 3 актах, либретто композитора // 20 августа 1958, Брюссель, дирижер Герберт Гроссман (Grossman)

Мессиан «Каталог птиц», 13 пьес для фп. (нач. в 1956) // 15 апреля 1959, Париж, Ивонн *Лорио*

Ноно «Хоры Дидоны» для хора и ударных, слова Джузеппе Унгаретти // 7 сентября 1958, Дармштадт, дирижер Бернгард Циммерман (Zimmermann)

Орф «Эдип-царь», трагедия Софокла, перевод Фридриха Гёльдерлина // 11 декабря 1959, Штутгарт, дирижер Фердинанд Лайтнер (Leitner)

Пендерецкий «Псалмы Давида» для хора и инструментального ансамбля на библейский текст в переводе Яна Кохановского // сентябрь 1959, Краков, дирижер Анджей Марковский (Markowski)

Пиццетти «Убийство в соборе», опера на адаптированный композитором текст одноименной драмы Томаса С. Элиота в итальянском переводе // 1 марта 1958, Милан, *Ла Скала*, дирижер Джанандреа Гаваццени (Gavazzeni)

Пуленк «Человеческий голос», одноактная моноопера («лирическая трагедия») для сопрано и оркестра, текст Жана *Кокто* // 6 февраля 1959, Париж, *Опера-комик*, солистка Дениз Дюваль (Duval), дирижер Жорж *Претр*, постановка и декорации Кокто

Сёрл «Записки сумасшедшего», одноактная камерная опера, либретто композитора по Гоголю // 3 октября 1958, Западный Берлин, Городская опера, дирижер Герман *Шерхен* (на немецком языке)

Стравинский «Плач пророка Иеремии» для 6 певцов-солистов, хора и оркестра, слова из Библии // 23 сентября 1958, Венеция, дирижер автор

Фортнер «Коринна», одноактная опера-буффа по комедии Жерара де Нерваля // 3 октября 1958, Западный Берлин, Городская опера, дирижер Герман *Шерхен*

Хенце «Ундина», балет в 3 актах, либретто Фредерика Эштона по Фридриху де ла Мотт-Фуке // 27 октября 1958, Лондон, *Ковент-Гарден*, дирижер автор, хореография Эштона (Ashton)

Kammermusik 1958 для тенора, гитары, кларнета, валторны, фагота и струнного квинтета, слова Фридриха Гёльдерлина // 26 ноября 1958, Гамбург, солисты Питер *Пирс* и Джулиан *Брим*, дирижер автор

«Три дифирамба» для камерного оркестра // 27 ноября 1958, Кёльн, дирижер Ганс *Розбауд*

Хиндемит 12 мадригалов для хора a cappella, слова Йозефа Вайнгебера // 18 октября 1958, Вена, дирижер Ганс Гиллесбергер (Gillesberger)

«Питтсбургская симфония» для оркестра // 30 января 1959, Питтсбург, дирижер автор

Октет для духовых, струнных и фп.

Шельси Yamaon, «Ямаон пророчествует народу о завоевании и разрушении города Ур», для баса, 2 саксофонов, контрафагота, ударных и контрабаса // сентябрь 1988, Страсбург, солист Николас Ишервуд (Isherwood), дирижер Альдо Бриции (Brizzi)

«Предзнаменования» (I presagi) для тенор-саксофона, 2 валторн, 2 труб, 2 тромбонов, 2 туб и ударных // 28 мая 1987, аббатство Руайамон, Франция, дирижер Альдо Брицци (Brizzi)

«Элегия для Ти» (Elegia per Ty) для альта и виолончели

Струнное трио // 1 июля 1986, Лондон, участники *Ардитти-квартета*

Шнитке «Нагасаки», оратория для меццо-сопрано, хора и оркестра, тексты Анатолия Софронова и др. // 1959, Москва, Всесоюзное радио, дирижер Альгис Жюрайтис

Шостакович «Москва, Черемушки», оперетта в 3 актах соч. 105, либретто Владимира Масса и Михаила Червинского // 24 января 1959, Московский театр оперетты, дирижер Григорий Столяров

Щедрин Симфония № 1 // 6 декабря 1958, Москва, дирижер Натан Рахлин

Янг Струнное трио // 12 октября 1962, Нью-Йорк

28 мая. Постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер „Великая дружба", „Богдан Хмельницкий" и „От всего сердца"»: официальное признание ошибочности *ждановщины*
В Сполето основан *Фестиваль двух миров* (*Менотти*)

27.VI. Родился Магнус *Линдберг*
30.VI. Родился Эса-Пекка *Салонен*
17.VIII. Умер Флоран *Шмитт* (р. 1870)
26.VIII. Умер Ралф *Воан-Уильямс* (р. 1872)
27.XI. Умер Артур *Родзинский* (р. 1892)
19.XII. Родился Стивен *Иссерлис*

1959

Барраке «...по ту сторону случайности» для 3 женских голосов и 4 инструментальных групп (всего 20 инструментов, в т. ч. солирующие фп. и кларнет), текст Германа Броха во французском переводе // 26 января 1960, Париж, солистки Этель Семсер (Semser), Мари-Терез Кан (Cahn), Симон Кодинас (Codinas), партия фп. Ивонн *Лорио*, ансамбль *Домен мюзикаль*, дирижер Пьер *Булез*

Берио Tempi concertati для скрипки, флейты, 2 фп. и малого оркестра // 4 марта 1960, Гамбург, солисты Ганс-Хайнц Шнебергер (Schneeberger), Северино *Гаццеллони*, братья *Контарски*, дирижер Эрнест *Бур*

Бриттен Cantata academica, carmen basiliense («Академическая кантата, базельское песнопение») для певцов-солистов, хора и оркестра соч. 62, слова хартии Базельского университета и другие тексты, собранные Бернгардом Виссом // 1 июля 1960, Базель, дирижер Пауль *Захер*

Missa brevis (Короткая месса) для детского хора и органа соч. 63 // 22 июля 1959, Лондон, дирижер Джордж Малколм (Malcolm)

Булез «Импровизация по Малларме» № 3 для сопрано и оркестра, слова Стефана Малларме // 10 июня 1959, Донауэшинген, солистка Эва Мария Рогнер (Rogner), дирижер Ганс *Розбауд*; впоследствии произведение было переработано и включено в «Складку за складкой», 1962

Волконский	«Сюита зеркал» для сопрано, флейты, скрипки, гитары, фисгармонии и ударных, слова Федерико Гарсиа Лорки, в 9 частях // 29 января 1961, Москва, солистка Лидия Давыдова, дирижер Лев Маркиз
Герхард	Симфония № 2 // 28 октября 1959, Лондон, дирижер Рудольф Шварц (Schwartz)
Дютийё	Симфония № 2 «Двойник» для симфонического и камерного оркестров // декабрь 1959, Бостон, дирижер Шарль *Мюнш*
Картер	Струнный квартет № 2 // 25 марта 1960, Нью-Йорк, *Джульярдский квартет*
Кастильони	«Тропы» (Tropi) для флейты, кларнета, фп., ударных, скрипки и виолончели // 22 ноября 1959, Хайдельберг, дирижер Франсис Травис (Travis) Après\lude для оркестра // 14 июня 1960, Кёльн, дирижер Михаэль *Гилен*
Ксенакис	Syrmos для 18 струнных // 20 мая 1969, Париж, дирижер Константин Симонович (Simonović) Duel для 2 малых оркестров // 18 октября 1971, Хилверсюм, дирижеры Диего Массон (Masson) и Фернан Терби (Terby)
Куртаг	Струнный квартет соч. 1 // 24 апреля 1961, Будапешт, квартет Варкони (Várkonyi)
Лигети	«Явления» для оркестра // 19 июня 1960, Кёльн, дирижер Эрнест *Бур*
Мартен	«Мистерия Рождества», сценическая оратория по «Мистерии Страстей» Арну Гребана // 23 декабря 1959, Женева, дирижер Эрнест *Ансерме* (концертная премьера); 15 августа 1960, Зальцбург, дирижер Хайнц Вальберг (Wallberg) (сценическая премьера)
Мартину	«Греческий пассион», опера в 4 актах, либретто композитора по Никосу Казандзакису // 9 июня 1961, Цюрих, дирижер Пауль *Захер* (концертная премьера); 20 июля 1999, Брегенц, дирижер Ульф Ширмер (Schirmer) (сценическая премьера) «Пророчество Исаии», кантата для певцов-солистов, мужского хора, трубы, альта, фп. и литавр, слова из Библии // 2 апреля 1963, Иерусалим Нонет для флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны, скрипки, альта, виолончели и контрабаса
Ноно	«Композиция № 2. Польский дневник-58» для оркестра // 2 сентября 1959, Дармштадт, дирижер Бруно *Мадерна*
Оана	«Повествование о нулевом годе», оратория для тенора, баса, дисканта, чтеца, камерного хора и камерного оркестра, слова Жоржа Шеадé (Schéhadé) // 1961, Париж, Французское радио, дирижер Даниэль Шабрён (Chabrun)
Пендерецкий	«Строфы» для сопрано, чтеца и 10 инструментов, слова Менандра, Софокла, из Книг пророков Исаии и Иеремии, Омара Хайяма // 17 сентября 1959, Варшава, солисты Зофия Стахурска (Stachurska) и Францишек Делекта (Delekta), дирижер Анджей Марковский (Markowski) «Эманации» для 2 струнных оркестров // 7 сентября 1961, Дармштадт, дирижер Михаэль *Гилен*
Пиццетти	«Суета сует» (Vanitas vanitatum) для певцов-солистов, мужского хора и оркестра, текст из Книги Екклесиаст
Пуленк	Gloria для сопрано, хора и оркестра // 20 января 1961, Бостон, дирижер Шарль *Мюнш*
Свиридов	«Патетическая оратория» для баса, меццо-сопрано, хора и оркестра, слова Маяковского // 15 октября 1959, Москва, солисты Александр Ведерников и Нина Исакова, дирижер Натан Рахлин
Стравинский	«Движения» для фп. и оркестра // 10 января 1960, Нью-Йорк, солистка Маргрит Вебер (Weber), дирижер автор
Уствольская	«Большой дуэт» для виолончели и фп. // 14 декабря 1977, Ленинград, Олег Столпнер и Олег Малов
Фортнер	«Песнь Рождества», кантата для сопрано, скрипки, хора и оркестра, слова Сен-Жон Перса // 12 апреля 1959, Гамбург, дирижер Ганс Шмидт-Иссерштедт (Schmidt-Isserstedt) «Прелюд и Элегия» для сопрано и оркестра, слова Фридриха Гёльдерлина (дополнение к «Экспромтам» [1957], памяти принца Макса Эгона цу Фюрстенберга) // 18 октября 1959, Донауэшинген, солистка Эва Мария Рогнер (Rogner), дирижер Пьер *Булез*
Харрисон	Концерт для скрипки и ударных (5 исполнителей) // 19 ноября 1959, Нью-Йорк, солистка Анаид Аджемян (Ajemian), дирижер Пол Прайс (Price)
Хеце	«Соловей императора», балет-пантомима, либретто Джулио ди Майо по Хансу Кристиану Андерсену // 16 сентября 1959, Венеция, театр Ла Фениче, дирижер Этторе Грачис (Gracis)
Шельси	«Четыре пьесы (на одной ноте)» для оркестра // 4 декабря 1961, Париж, дирижер Морис Ле Ру (Le Roux) Куа для кларнета и 7 инструментов (английский рожок, валторна, бас-кларнет, труба, тромбон, альт и виолончель)
Шостакович	Концерт для виолончели с оркестром № 1 соч. 107 Es-dur // 4 октября 1959, Ленинград, солист Мстислав *Ростропович*, дирижер Евгений *Мравинский*
Штокхаузен	«Цикл» для 1 ударника // 25 августа 1959, Дармштадт, Кристоф Каскель (Caskel) «Рефрен» для фп. с вудблоками, челесты с кротала́ми и вибрафона с коровьими колокольчиками (cowbells) и глокеншпилем // 2 октября 1959, Западный Берлин, Дэвид *Тюдор*, Корнильес *Кардью* и Зигфрид Рокстро (Rockstroh)
Шуллер	«Семь этюдов на темы Пауля Клее» для оркестра // 27 ноября 1959, Миннеаполис, дирижер Антал *Дорати*

Стравинский и Крафт	«Разговоры с Игорем Стравинским» (Conversations with Igor Stravinsky), 1-я книга диалогов

В Лондоне основан камерный оркестр *Академия Сент-Мартин-ин-зе-Филдс* (*Мэрринер*)
В Вене основан ансамбль новой музыки die reihe (*Церха*)

5.II. Умер Курт *Закс* (р. 1881)
15.III. Умер Лестер *Янг* (р. 1909)
15.VII. Умер Эрнест *Блох* (р. 1880)
16.VII. Родился Джеймс *Мак-Миллан*
17.VII. Умерла Билли *Холидей* (р. 1915)
16.VIII. Умерла Ванда *Ландовска* (р. 1879)
28.VIII. Умер Богуслав *Мартину* (р. 1890)
22.IX. Умер Йозеф Маттиас *Хауэр* (р. 1883)
17.XI. Умер Эйтор *Вила-Лобос* (р. 1887)

1960

Альфтер	«Микроформы», 5 пьес для оркестра
Бергман	Simbolo для оркестра // 14 марта 1961, Хельсинки, дирижер Пааво Берглун (Berglund)
Берио	«Круги» для женского голоса, арфы и 2 ударников, слова э. э. каммингса // 1 августа 1960, Тэнглвуд, Кэти *Берберян* и солисты Бостонского симфонического оркестра
	«Моменты», электронная музыка
Бриттен	«Билли Бадд», опера в 2 актах с прологом и эпилогом соч. 50, либретто Эдуарда Моргана Форстера и Эрика Крозье по Герману Мелвиллу, 2-я ред. // 13 ноября 1960, Лондон, дирижер автор (по радио); 9 января 1964, Лондон, *Ковент-Гарден*, дирижер Георг *Шолти*
	«Сон в летнюю ночь», опера в 3 актах соч. 64, либретто композитора и Питера *Пирса* по Шекспиру // 11 июня 1960, Олдбро, дирижер автор
Волконский	«Жалобы Шазы» для сопрано, английского рожка, скрипки, альта, ксилоримбы, вибрафона и клавесина, слова женщины из лакской деревни (Дагестан) в русском переводе // 1965, Москва, дирижер Игорь Блажков
Герхард	Симфония № 3 «Коллажи» для оркестра и магнитофона // 8 февраля 1961, Лондон, дирижер Рудольф Шварц (Schwartz)
Даллапиккола	«Диалоги» для виолончели с оркестром // 17 сентября 1960, Венеция, солист Гаспар *Касадо*, дирижер Бруно *Мадерна*
Кастильони	Gymel для флейты и фп. // март 1961, Рим, Северино *Гаццелони* и Пьетро Скарпини (Scarpini)
Кейдж	Cartridge Music, электронная музыка
Ксенакис	Orient—Occident («Восток—Запад»), электронная музыка
Мессиан	«Хронохромия» для оркестра // 16 октября 1960, Донауэшинген, дирижер Ганс *Розбауд*
Ноно	«Она пришла: песни для Сильвии» для сопрано и 6 женских голосов, слова Антонио Мачадо // 3 ноября 1960, Лондон, дирижер Бруно *Мадерна*
	«Сладостным будет молчанье» для 8 голосов, слова Чезаре Павезе // 17 февраля 1961, Вашингтон, дирижер Фредерик Прауснитц (Prausnitz)
Орф	«Игра о Рождестве Младенца» (Ludus de nato infante mirificus), рождественская мистерия // 11 декабря 1960, Штутгарт, дирижер автор
Пендерецкий	«Измерения времени и тишины» для хора (без слов), струнных и ударных // 18 сентября 1960, Варшава, дирижер Анджей Марковский (Markowski)
	Anaklasis для струнного оркестра и ударных // 16 октября 1960, Донауэшинген, дирижер Ганс *Розбауд*
	«Плач по жертвам Хиросимы» для 52 струнных // 31 мая 1961, Варшава, радио, дирижер Анджей Марковский (Markowski)
Пуленк	«Короткая соломинка», 7 романсов для голоса с фп., слова Мориса Карема // 1 июля 1962, аббатство Руайамон, Колетт Эрзог (Herzog) и Клод *Эльфер*
Сёрл	Симфония № 3 // 3 сентября 1960, Эдинбург, дирижер Джон Причард (Pritchard)
Стравинский	«Монумент Джезуальдо ди Веноза», переложение для камерного оркестра трех мадригалов Джезуальдо из 5-й и 6-й книг // 27 сентября 1960, Венеция, дирижер автор
Уолтон	Симфония № 2 // 2 сентября 1960, Эдинбург, дирижер Джон Причард (Pritchard)
Хенце	«Принц Гомбургский», опера в 3 актах, либретто Ингеборг Бахман по Генриху фон Клейсту // 22 мая 1960, *Гамбургская гос. опера*, дирижер Леопольд Людвиг (Ludwig)
	«Антифоны» для 11 струнных, духовых и ударных // 20 января 1962, Западный Берлин, дирижер Герберт фон *Караян*

Хиндемит	14 мотетов для сопрано или тенора с фп. на латинские духовные тексты (нач. в 1940)
Циммерман	«Диалоги», концерт для 2 фп. и большого оркестра // 5 декабря 1960, Кёльн, солисты братья *Контарски*, дирижер Сикстен Эрлинг (Ehrling)
Б. Чайковский	Сюита для виолончели соло // 2 февраля 1961, Москва, Мстислав *Ростропович*
Шельси	Hurqualia, «иное царство», для группы инструментов с электронным усилением и оркестра // 18 июня 1986, Амстердам, дирижер Артуро Тамайо (Tamayo)
Шостакович	Струнный квартет № 7 соч. 108 fis-moll // 15 мая 1960, Ленинград, Квартет им. *Бетховена* «Сатиры (картинки прошлого)», 5 романсов для голоса с фп. соч. 109, слова Саши Черного // 22 февраля 1961, Москва, Галина *Вишневская* и Мстислав *Ростропович* Струнный квартет № 8 соч. 110 c-moll «Памяти жертв фашизма и войны» // 2 октября 1960, Ленинград, Квартет им. *Бетховена*
Штокхаузен	«Контакты» для 4-дорожечного магнитофона или для фп., ударных и магнитофона // 11 июня 1960, Кёльн, Дэвид *Тюдор* (фп.) и Кристоф Каскель (Caskel) (ударные) «Каре» (Carré) для 4 хоров и 4 оркестров // 28 октября 1960, Гамбург, дирижеры Михаэль *Гилен*, Маурисио *Кагель*, Анджей Марковский (Markowski) и автор
Юн	«Симфоническая сцена» для оркестра // 7 сентября 1961, Дармштадт, дирижер Михаэль *Гилен*
Стравинский и Крафт	«Воспоминания и комментарии» (Memories and Commentaries), 2-я книга диалогов

24.I. Умер Эдвин *Фишер* (р. 1886)
31.I. Родился Джордж *Бенджамин*
9.II. Умер Эрнё (Эрнст) *Донаньи* (р. 1877)
8.V. Умер Хуго *Альвен* (р. 1872)
10.VI. Родился Марк-Энтони *Тёрнейдж*
5.IX. Родилась Карита *Маттила*
9.IX. Умер Юсси *Бьёрлинг* (р. 1911)
2.XI. Умер Димитри *Митропулос* (р. 1896)
7.XII. Умерла Клара *Хаскил* (р. 1895)

1961

Бацевич	Pensieri notturni («Ночные думы») для оркестра // 21 апреля 1961, Венеция, дирижер Анджей Марковский (Markowski)
Берио	«Эпифании» для меццо-сопрано и оркестра, слова Марселя Пруста, Антонио Мачадо, Джеймса Джойса, Эдоардо Сангуинети, Клода Симона и Бертольта *Брехта* // 22 октября 1961, Донауэшинген, солистка Кэти *Берберян*, дирижер Ганс *Розбауд*; окончательная ред. — 1992 «Лицо», электронная музыка
Браун	«Доступные формы» № 1 для 18 инструментов
Бриттен	Соната для виолончели и фп. соч. 65 C-dur // 7 июля 1961, Олдбро, Мстислав *Ростропович* и автор «Военный реквием» для сопрано, тенора, баритона, смешанного и детского хоров, симфонического и камерного оркестров и органа соч. 66 на слова католического Реквиема и стихи Уилфрида Оуэна // 30 мая 1962, Ковентри, солисты Хизер Харпер (Harper), Питер *Пирс*, Дитрих *Фишер-Дискау*, дирижеры Мередит Дэвис (Davies) и автор
Булез	«Структуры» для 2 фп., книга 2 // 21 октября 1961, Донауэшинген, Ивонн *Лорио* и автор
Бэббитт	«Видение и молитва» для сопрано и магнитофона, слова Дилана Томаса
Варез	«Ночное» для сопрано, хора басов и малого оркестра, слова Анаис Нин, 1-я ред. // 1 мая 1961, Нью-Йорк, дирижер Роберт *Крафт*
Даллапиккола	«Маленькая ночная музыка» для флейты, гобоя, кларнета, фп., арфы, скрипки, альта и виолончели (ред. произведения 1954 года) // 25 марта 1961, Нью-Йорк, дирижер Фредерик Прауснитц (Prausnitz)
Донатони	Doubles («Дубли») для клавесина // 26 мая 1961, Палермо, Мариолина де Робертис (Robertis) Puppenspiel («Кукольное представление»), сценические музыкальные этюды для оркестра // 8 октября 1962, Палермо, дирижер Даниэле Парис (Paris)
Картер	Двойной концерт для клавесина, фп. и 2 камерных оркестров // 6 сентября 1961, Нью-Йорк, солисты Ралф *Кёркпатрик* и Чарлз *Роузен*, дирижер Густав Майер (Meier)
Кастильони	«Сквозь зеркало», радиоопера по Льюису Кэрроллу // 1 октября 1961, Итальянское радио, дирижер Карло Франчи (Franci)
Кейдж	Variations II для любого состава «Атлас звездного неба» (Atlas eclipticalis) для любых 86 инструментов // 3 августа 1961, Монреаль, под руководством автора

Кодай Симфония C-dur (нач. в 1930) // 16 августа 1961, Люцерн, дирижер Ференц *Фричай*

Лигети «Атмосферы» для оркестра // 22 октября 1961, Донауэшинген, дирижер Ганс *Розбауд*

Лютославский «Венецианские игры» для камерного оркестра // 16 сентября 1961, Варшава, дирижер Витольд Ровицкий (Rowicki)

Ноно «Нетерпимость 1960», сценическое действо в 2 частях, либретто композитора по Анджело Мария Рипеллино (Ripellino) на основе текстов Бертольта *Брехта*, Поля Элюара, Маяковского, Жана-Поля Сартра и др. // 13 апреля 1961, Венеция, дирижер Бруно *Мадерна*

Пендерецкий Polymorphia для 48 струнных // 16 апреля 1962, Гамбург, дирижер Анджей Марковский (Markowski)

«Флюоресценции» для оркестра // 21 октября 1962, Донауэшинген, дирижер Ганс *Розбауд*

Пиццетти «Серебряный башмачок», опера в 2 актах, либретто Риккардо Баккелли // 23 марта 1961, Милан, *Ла Скала*

Пуленк «Дама из Монте-Карло» для сопрано с оркестром, слова Жана *Кокто* // 5 декабря 1961, Париж, солистка Дениз Дюваль (Duval), дирижер Жорж *Претр*

Стравинский «Проповедь, притча и молитва» для контральто, тенора, чтеца, хора и оркестра, слова из Библии и Томаса Деккера // 23 февраля 1962, Базель, дирижер Пауль *Захер*

Типпетт «Царь Приам», опера в 3 актах, либретто композитора // 29 мая 1962, Ковентри, дирижер Джон Причард (Pritchard)

Харрисон «Концерт в [ладу] слендро» для скрипки, 2 пианино с кнопками между струнами, челесты и ударных (2 исполнителя) // 21 января 1962, Санта-Крус, шт. Калифорния, солист Зелик Кауфман (Kaufman), дирижер Роберт Хьюз (Hughes); 2-я ред. — 1972

Хачатурян Концерт-рапсодия для скрипки с оркестром b-moll // 7 октября 1962, Ярославль, солист Леонид *Коган*, дирижер Израиль Гусман

Соната для фп. Es-dur // 1961, Москва, Эмиль *Гилельс*

Хенце «Элегия молодым влюбленным», опера в 3 актах, либретто Уистена Хью Одена и Честера Колмэна // 20 мая 1961, Шветцингенский замок, дирижер Генрих Бендер (Bender)

Хинастера Концерт для фп. с оркестром № 1 соч. 28 // 22 апреля 1961, Вашингтон, солист Жуан Карлуш Мартинс (Martins), дирижер Хоуард Митчелл (Mitchell)

Хиндемит «Долгая рождественская трапеза», одноактная опера, либретто Торнтона Уайлдера, немецкий перевод композитора // 17 декабря 1961, Мангейм, дирижер автор

Циммерман «Присутствие» (Présence), белый балет (сценическое действо) в 5 сценах для фп., скрипки и виолончели // 8 сентября 1961, Дармштадт, Ганс Пригниц (Priegnitz), Бернгард Хаман (Hamann) и Зигфрид *Пальм* (концертная премьера); 16 мая 1968, Шветцингенский замок, Алоис *Контарски*, Сашко Гаврилов (Gawriloff) и Пальм (сценическая премьера)

Шельси Струнный квартет № 2 // 1962, Рим

Aiôn, «четыре эпизода одного дня Брамы», для 6 ударников, литавриста и оркестра // 12 октября 1985, Кёльн, дирижер Золтан Пешко (Peskó)

Шостакович Симфония № 12 соч. 112 d-moll «1917 год» // 1 октября 1961, Куйбышев, дирижер Абрам Стасевич, и Ленинград, дирижер Евгений *Мравинский*

Щедрин «Не только любовь», опера в 3 актах с эпилогом, либретто Василия Катаняна по Сергею Антонову // 5 ноября 1961, Новосибирск

Юн «Звуковые коллоиды» для струнного оркестра // 12 декабря 1961, Гамбург, дирижер Сикстен Эрлинг (Ehrling)

Кейдж «Безмолвие» (Silence)

Основано *Загребское биеннале* современной музыки (*Келемен*)

20.II. Умер Перси *Грейнджер* (р. 1882)
8.III. Умер Томас *Бичем* (р. 1879)
12.IV. Родился Кристоф *Руссе*
17.VIII. Умер Карлос *Сальседо* (р. 1885)
29.VIII. Умер Владимир *Софроницкий* (р. 1901)
5.IX. Родился Марк-Андре *Амлен*
18.X. Родился Уинтон *Марсалис*
22.XI. Умерла Нинон *Валлен* (р. 1886)

1962

Барбер Концерт для фп. с оркестром соч. 38 // 24 сентября 1962, Бостон, солист Джон Браунинг (Browning), дирижер Эрих *Лайнсдорф*

«Прощание Андромахи» для сопрано с оркестром соч. 39, слова Еврипида в английском переводе // 4 апреля 1963, Нью-Йорк, солистка Мартина Арройо (Arroyo), дирижер Томас Шипперс (Schippers)

Берд	«Вариации без темы» для оркестра // сентябрь 1962, Варшава, дирижер Витольд Ровицкий (Rowicki)
Берио	«Переход», одноактная пьеса для музыкального театра для сопрано, 2 хоров и оркестра, либретто композитора и Эдоардо Сангуинети // 6 мая 1963, Милан, солистка Джулиана Таволаччини (Tavolaccini), дирижер автор
Браун	«Доступные формы» № 2 для оркестра с двумя дирижерами // апрель 1962, Венеция, дирижеры Бруно *Мадерна* и автор
Булез	«Складка за складкой (портрет Малларме)» для сопрано и большого инструментального ансамбля, слова Стефана Малларме, в 5 частях (включает «Импровизации по Малларме» № 1, 2 [1957] и 3 [1959]) // 20 октября 1962, Донауэшинген, солистка Эва Мария Рогнер (Rogner), дирижер автор; позднейшие редакции отдельных частей — 1984, 1989
Гартман	Симфония № 8 // 25 января 1963, Мюнхен, дирижер Рафаэль *Кубелик*
Герхард	Струнный квартет № 2 // 1962, Энн-Арбор, шт. Мичиган, Стэнли-квартет (Stanley Quartet)
	«Концерт для восьми» для флейты, кларнета, мандолины, гитары, аккордеона, ударных, фп. и контрабаса // 1962, Лондон, *Мелос-ансамбль*
Гурецкий	Genesis, трилогия, части 1 и 2: Elementi для струнного трио и Canti strumentali для 15 инструменталистов // 29 мая 1962, Краков (часть 1); 16 сентября 1962, Варшава, дирижер Кароль Стрыя (Stryja) (часть 2)
Даллапиккола	«Молитвы» для баритона с камерным оркестром, слова Мурило Мендеса в переводе Руджеро Джакобби // 10 ноября 1962, Беркли, солист Эдгар Джоунс (Jones), дирижер Герхард Сэмюэл (Samuel)
	«Три вопроса с двумя ответами» («Этюд к „Улиссу“») для оркестра // 5 февраля 1963, Нью-Хейвен, дирижер Фрэнк Брифф (Brieff)
Донатони	«Для оркестра» // сентябрь 1963, Варшава, дирижер автор
Кастильони	Consonante для флейты и камерного ансамбля // 19 июля 1962, Дармштадт, солист Северино *Гаццеллони*, дирижер Пьер *Булез*
	«Декорации» (Décors) для оркестра
Келемен	«Новый жилец», одноактная опера («музыкальная сцена») по одноименной пьесе Эжена Ионеско // 15 сентября 1964, Мюнстер
Копленд	«Коннотации» для оркестра // 23 сентября 1962, Нью-Йорк, дирижер Леонард *Бернстайн*
	«Витрины с танцами», балет // 3 декабря 1963, Мюнхен, дирижер автор (концертное исполнение)
Ксенакис	Polla ta dhina («Много есть чудес на свете») для детского хора и 48 инструменталистов, слова из «Антигоны» Софокла // 25 октября 1962, Штутгарт, дирижер Герман *Шерхен*
	Stratégie для 2 малых оркестров // 25 апреля 1963, Венеция, дирижеры Бруно *Мадерна* и Константин Симонович (Simonović)
	ST/48, стохастическая музыка для 48 исполнителей // 21 октября 1968, Париж, дирижер Лукас *Фосс*
Лигети	Volumina («Объемы») для органа // 4 мая 1962, Бремен, Герд *Цахер*
	«Симфоническая поэма» для 100 метрономов
	«Приключения» для 3 вокалистов и 7 инструменталистов, слова на несуществующем языке // 4 апреля 1963, Гамбург, дирижер Фридрих *Церха*
Мадерна	Концерт № 1 для гобоя с оркестром // 24 июня 1963, Дармштадт, солист Лотар Фабер (Faber), дирижер автор
Мессиан	«Семь хокку», японские эскизы для фп. и малого оркестра // 30 октября 1963, Париж, солистка Ивонн *Лорио*, дирижер Пьер *Булез*
Нильсон	Entrée для оркестра и магнитофона
Ноно	«Песни жизни и любви. На мосту Хиросимы» для сопрано и тенора с оркестром, слова разных поэтов, в 3 частях // 22 августа 1962, Эдинбург, дирижер Джон Причард (Pritchard)
Оана	«Гробница Клода Дебюсси» для сопрано, фп., цитры (или гитары), настроенной по третьим частям тона, и камерного оркестра // 1962, Французское радио, дирижер Андре Жирар (Girard)
Пендерецкий	Stabat mater для 3 хоров a cappella // 27 ноября 1962, Варшава, дирижер Антони Шалиньский (Szaliński); произведение включено в «Страсти по Луке», 1965
Пуленк	Семь респонсориев на службы Темной утрени для дисканта (или сопрано), мужского и детского хоров и оркестра // 11 апреля 1963, Нью-Йорк, дирижер Томас Шипперс (Schippers)
	Соната для кларнета и фп. // 10 апреля 1963, Нью-Йорк, Бенни *Гудмен* и Леонард *Бернстайн*
	Соната для гобоя и фп. // 8 июня 1963, Страсбург, Пьер Пьерло (Pierlot) и Жак Февриe (Février)
Сёрл	Симфония № 4 // 8 ноября 1962, Бирмингем, дирижер автор
Сильвестров	Трио для флейты, трубы и челесты // 24 сентября 1964, Западный Берлин, Орель *Николе*, Фриц Везенигк (Wesenigk) и Рольф Куперт (Kuhnert)
Сондхайм	«Забавная вещь случилась по пути на Форум», мюзикл в 2 актах, либретто композитора с соавторами по Плавту // 8 мая 1962, Нью-Йорк

Стравинский «Потоп», музыкальное представление для певцов, чтецов, хора и оркестра, либретто Роберта *Крафта* по Библии и средневековым английским мираклям // 14 июня 1962, Нью-Йорк, дирижеры автор и Крафт, хореография Джорджа Баланчина (Balanchine) (по ТВ); 30 апреля 1963, *Гамбургская гос. опера*, дирижер Крафт

Фортнер «Дон Перлимплин любит Белису в своем саду», камерная опера («эротические картинки») в 4 сценах, текст Федерико Гарсиа Лорки в немецком переводе Энрике Бека // 10 мая 1962, Шветцингенский замок, дирижер Вольфганг *Завалиш*

Хенце «Король-олень, или Странствия Истины», опера в 3 актах, либретто Хайнца фон Крамера по Карло Гоцци (2-я ред. оперы «Король-олень», 1956) // 10 марта 1963, Кассель, дирижер автор

«Новые похвалы бесконечному», кантата для сопрано, меццо-сопрано, тенора, баритона, хора и инструментального ансамбля, слова Джордано Бруно // 24 апреля 1963, Венеция, солисты Элизабет *Сёдерстрём*, Черстин Мейер (Meyer), Питер *Пирс*, Дитрих *Фишер-Дискау*, дирижер автор

Симфония № 5 // 16 мая 1963, Нью-Йорк, дирижер Леонард *Бернстайн*

Хиндемит Концерт для органа с оркестром // 25 апреля 1963, Нью-Йорк, солист Антон Хейлер (Heiller), дирижер автор

Б. Чайковский Квинтет для фп. и струнных // 28 декабря 1962, Ленинград, автор и Квартет им. *Бородина*

Шельси Khoom, «семь эпизодов ненаписанной истории о любви и смерти в одной далекой стране» для сопрано, валторны, струнного квартета и 2 ударников // 1963, Рим, солистка Митико Хираяма (Hirayama)

«Обряды: погребение Ахилла» для ударных (4 исполнителя)

Шнитке Концерт для скрипки с оркестром № 1 (2-я ред. произведения 1957 года) // 29 ноября 1963, Москва, солист Марк *Лубоцкий*, дирижер Геннадий *Рождественский*

Шостакович Симфония № 13 соч. 113 b-moll для баса, хора басов и оркестра, слова Евгения Евтушенко // 18 декабря 1962, Москва, солист Виталий Громадский, дирижер Кирилл *Кондрашин*

«Катерина Измайлова», опера в 4 актах соч. 29/114 (новая ред. оперы «Леди Макбет Мценского уезда», 1932) // 8 января 1963, Москва, Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко, дирижер Геннадий Проваторов

Штокхаузен «Моменты» для сопрано, 4 хоровых групп, 4 труб, 4 тромбонов, 2 электроорганов и 3 ударников, слова из Библии и др. // 21 мая 1962, Кёльн, солистка Мартина Арройо (Arroyo), дирижер автор; произведение перерабатывалось в 1964 и 1972

Щедрин Соната для фп. № 1 // 24 апреля 1968, Москва, Дмитрий Башкиров

Юн «Лоян» для флейты, гобоя, кларнета, фагота, арфы, ударных (4 исполнителя), скрипки и виолончели // 23 января 1964, Ганновер, дирижер Клаус Бернбахер (Bernbacher)

Адорно «Введение в музыкальную социологию» (Einleitung in die Musiksoziologie)

Стравинский и Крафт «Экспозиции и разработки» (Expositions and Developments), 3-я книга диалогов

Основан ансамбль *Страсбургские ударные*
Группа *Битлз* выпустила свой первый альбом — Love Me Do

29.I. Умер Фриц *Крейслер* (р. 1875)
5.II. Умер Жак *Ибер* (р. 1890)
17.II. Умер Бруно *Вальтер* (р. 1876)
15.VI. Умер Альфред *Карто* (р. 1877)
6.IX. Умер Ганс *Айслер* (р. 1898)
22.X. Умер Самуил *Фейнберг* (р. 1890)
7.XII. Умерла Кирстен *Флагстад* (р. 1895)
29.XII. Умер Ганс *Розбауд* (р. 1895)

1963

Альфтер Симфония для 3 групп инструменталистов // 19 октября 1963, Донауэшинген, дирижер Эрнест *Бур*

Берд «Музыка на Богоявление» для оркестра

Берио Sequenza II для арфы // лето 1963, Дармштадт, Франсис Пьер (Pierre)

Бернстайн Симфония № 3 «Каддиш» для сопрано, чтеца (или чтицы), смешанного и детского хоров на текст иудейской заупокойной молитвы и слова композитора // 10 декабря 1963, Тель-Авив, солистки Дженни Турел (Tourel) и Ханна Ровина (Rovina), дирижер автор; окончательная ред. 1977 // 25 августа 1977, Майнц, солисты Монтсеррат *Кабалье* и Михаэль Вагер (Wager), дирижер автор

Бриттен Симфония для виолончели с оркестром соч. 68 // 12 марта 1964, Москва, солист Мстислав *Ростропович*, дирижер автор

«Кантата милосердия» (Cantata misericordium) для тенора, баритона, камерного хора, струнного квартета, струнного оркестра, фп., арфы и литавр соч. 69, слова Патрика Уилкинсона // 1 сентября 1963, Женева, солисты Питер *Пирс* и Дитрих *Фишер-Дискау*, дирижер Эрнест *Ансерме*

Булез	Figures-Doubles-Prismes для оркестра (нач. в 1957) // 10 января 1964, Базель, дирижер автор
Гартман	«Вокальная сцена» для баритона и оркестра, слова Жана Жироду (отрывок из драмы «Содом и Гоморра») в немецком переводе, не окончена // 12 ноября 1964, Франкфурт-на-Майне, солист Дитрих *Фишер-Дискау*, дирижер Дин Диксон (Dixon)
Герхард	«Гимнодия» для 7 духовых, 2 ударников и 2 фп. // 23 мая 1963, Лондон, *Мелос-ансамбль*
Гурецкий	«Три пьесы в старинном стиле» для струнного оркестра // 30 апреля 1963, Варшава, ансамбль Con moto ma cantabile
	Genesis, трилогия, часть 3: Monodramma для сопрано, 13 металлофонов и 6 контрабасов
Кастильони	Synchromie для оркестра // 29 ноября 1963, Кёльн, дирижер Витольд Ровицкий (Rowicki)
Кейдж	Variations III и Variations IV для любого состава
Крам	«Ночная музыка-1» для сопрано, фп. (челесты) и ударных, слова Федерико Гарсиа Лорки // 30 января 1964, Париж, солистка Барбара Бланшар (Blanchard)
Лютославский	«Три стихотворения Анри Мишо» для хора и оркестра духовых и ударных // 9 мая 1963, Загреб, дирижер хора Славко Златич (Zlatić), дирижер оркестра автор
Мартен	«Господин де Пурсоньяк», опера в 3 актах по Мольеру // 23 апреля 1963, Женева, дирижер Эрнест *Ансерме*
Мессиан	«Цвета Града небесного» для фп., духовых и ударных // 17 октября 1964, Донауэшинген, солистка Ивонн *Лорио*, дирижер Пьер *Булез*
Мийо	Pacem in terris («Мир на земле»), симфония для контральто, баритона, хора и оркестра, слова энциклики папы Иоанна XXIII // 20 декабря 1963, Рим, дирижер Шарль *Мюнш*
Нёргор	«Лабиринт», опера, либретто композитора // 2 сентября 1967, Копенгаген
Ноно	«Песни к Гиомар» для сопрано, 6 женских голосов и инструментального ансамбля, слова Антонио Мачадо // 28 февраля 1963, Лондон, дирижер автор
Нурхейм	«Эпитафия» для оркестра и магнитофона
Пануфник	Sinfonia sacra («Священная симфония»), к 1000-летию принятия Польшей христианства // 12 августа 1964, Монако, дирижер Луи Фремо́ (Frémaux)
Пярт	Perpetuum mobile для оркестра // 13 декабря 1963, Таллин
Стравинский	«Авраам и Исаак», священная баллада для баритона и камерного оркестра на древнееврейский текст из Книги Бытия // 23 августа 1964, Иерусалим, солист Эфраим Биран (Biran), дирижер Роберт *Крафт*
Типпетт	Концерт для оркестра // 28 августа 1963, Эдинбург, дирижер Колин *Дэвис*
Тищенко	«Двенадцать», одноактный балет, либретто Леонида Якобсона по Блоку // 31 декабря 1964, Ленинград, Театр оперы и балета им. Кирова, дирижер Игорь Блажков, хореография Якобсона
Фортнер	«История Пятидесятницы по Луке» для тенора, хора, 11 инструменталистов и органа, слова из Нового Завета // 7 мая 1964, Дюссельдорф, дирижер автор
Хачатурян	Концерт-рапсодия для виолончели с оркестром // 4 января 1964, Горький, солист Мстислав *Ростропович*, дирижер Израиль Гусман
Хенце	Being Beauteous («Существо прекрасное»), кантата для сопрано, арфы и 4 виолончелей, слова Артюра Рембо // 12 апреля 1964, Западный Берлин, солистка Ингеборг Хальштайн (Hallstein), дирижер автор
	«Кантата о последней сказке» для сопрано, камерного хора и 13 инструментов, слова Эльзы Моранте // 26 февраля 1965, Цюрих, солистка Ингеборг Хальштайн (Hallstein), дирижер Пауль *Захер*
	«Капричос», фантазия для оркестра по офортам Гойи // 6 апреля 1967, Дуйсбург, дирижер Кристоф фон *Донаньи*
Хинастера	Концерт для скрипки с оркестром соч. 30 // 3 октября 1963, Нью-Йорк, солист Руджеро Риччи (Ricci), дирижер Леонард *Бернстайн*
Хиндемит	Месса для хора a cappella // 12 ноября 1963, Вена, дирижер автор
Циммерман	«Солдаты», вокальная симфония для 6 певцов-солистов и оркестра на материале одноименной оперы, завершенной в 1964 // 20 мая 1963, Кёльн, дирижер Ян Кренц (Krenz)
	Tempus loquendi («Время говорить»), эллиптические пьесы для флейты (также альтовой флейты и басовой флейты) // 18 июля 1964, Дармштадт, Северино *Гаццеллони*
Шельси	Hymnos для 2 оркестров и органа // 1984, Анже
	Chukrum для струнного оркестра
	Струнный квартет № 3 // 1976, Рим, Quartetto di Nuova Musica
	«Обряды: погребение Александра Великого (323 год до н. э.)» для контрафагота, тубы, электрооргана, ударных и контрабаса
Щедрин	«Озорные частушки», концерт для оркестра № 1 // 25 июня 1963, Москва, дирижер Геннадий *Рождественский*
Булез	«Мыслить музыку сегодня» (Penser la musique aujourd'hui)

Ксенакис «Формализованная музыка» (Musiques formelles)

Стравинский и Крафт «Диалоги и дневник» (Dialogues and a Diary), 4-я книга диалогов

В Париже основан ансамбль современной музыки Ars nova (*Констан*)

30.I. Умер Франсис *Пуленк* (р. 1899)
20.II. Умер Ференц *Фричай* (р. 1914)
28.V. Умер Виссарион *Шебалин* (р. 1902)
29.VI. Родилась Анне-Софи *Муттер*
10.X. Умерла Эдит *Пиаф* (р. 1915)
11.X. Умер Жан *Кокто* (р. 1889)
25.X. Умер Роже *Дезормьер* (р. 1898)
15.XI. Умер Фриц *Райнер* (р. 1888)
26.XI. Умерла Амелита *Галли-Курчи* (р. 1882)
5.XII. Умер Карл Амадеус *Гартман* (р. 1905)
28.XII. Умер Пауль *Хиндемит* (р. 1895)

1964

Берд «Четыре диалога» для гобоя и оркестра // 26 сентября 1964, Варшава, солист Лотар Фабер (Faber), дирижер Витольд Ровицкий (Rowicki)

Берио «Народные песни» для женского голоса и 7 инструменталистов, в 11 частях // 1964, Окленд, шт. Калифорния, солистка Кэти *Берберян*, дирижер автор; ред. с оркестром — 1973

Sincronie для струнного квартета // 1964, Гриннел, шт. Айова, Ленокс-квартет (Lenox Quartet)

Chemins I для арфы с оркестром (по пьесе Sequenza II, 1963) // 1965, Донауэшинген, солист Франсис Пьер (Pierre), дирижер Эрнест *Бур*

Бриттен «Река кроншнепов» (Curlew River), одноактная церковная притча для группы певцов и 7 инструменталистов соч. 71, текст Уильяма Плоумера по пьесе японского театра Но // 12 июня 1964, Олдбро, под руководством автора

Сюита для виолончели соло № 1 соч. 72 // 27 июня 1965, Олдбро, Мстислав *Ростропович*

Бэббитт «Филомела» для сопрано и электроники, слова Джона Холландера // 13 февраля 1964, Амхерст, солистка Бетани Бердсли (Beardslee)

«Ансамбли для синтезатора»

Герхард «Чума», кантата для чтеца, хора и оркестра, текст композитора по Альберу Камю // 1 апреля 1964, Лондон, дирижер Антал *Дорати*

Даллапиккола «Слова св. Павла» для меццо-сопрано и 11 инструментов, текст из 1-го Послания к Коринфянам // 30 октября 1964, Вашингтон, солистка Нэнси Уильямс (Williams), дирижер автор

Денисов «Солнце инков» для сопрано и 11 инструменталистов, слова Габриэлы Мистраль в русском переводе // 30 ноября 1964, Ленинград, солистка Лидия Давыдова, дирижер Геннадий *Рождественский*

«Итальянские песни» для сопрано и 4 инструментов, слова Блока // 10 мая 1966, Ленинград, солистка Лидия Давыдова, дирижер Игорь Блажков

Дютийё «Метаболы» для оркестра // 15 ноября 1965, Кливленд, дирижер Джордж *Сэлл*

Кагель «Матч» для 2 виолончелей и ударных // 1965, Западный Берлин, Зигфрид *Пальм*, Клаус Шторк (Storck) и Кристоф Каскель (Caskel)

Караев Симфония № 3 для камерного оркестра // 21 апреля 1965, Москва, дирижер Рудольф *Баршай*

Каретников Симфония № 4 // май 1968, Прага

Кодай «Музыканты», ода для хора с оркестром, слова Артура О'Шонесси // 31 мая 1964, Оксфорд

Копленд «Музыка для великого города» для оркестра // 26 мая 1964, Лондон, дирижер автор

Ксенакис Eonta для фп., 2 труб и 3 тромбонов // 16 декабря 1964, Париж, дирижер Пьер *Булез*

Крам «Четыре ноктюрна» («Ночная музыка-2») для скрипки и фп. // 3 февраля 1965, Буффало, Пол Закофски (Zukofsky) и автор

Лютославский Струнный квартет // 12 марта 1965, Стокгольм, *Ласаль-квартет*

Мадерна «Гиперион», «поэзия в форме зрелища», либретто композитора и Вирджинио Пюхера по Фридриху Гёльдерлину // 6 октября 1964, Венеция, театр Ла Фениче, дирижер автор; последующие редакции — 1965, 1966, 1968, 1969

Мессиан Et exspecto resurrectionem mortuorum («И чаю воскрешения мертвых») для духовых и ударных // 7 мая 1965, Париж, базилика Сент-Шапель, дирижер Серж Бодó (Baudo)

Ноно «Освещенная фабрика» для меццо-сопрано и магнитофона, слова Джулиано Скабии и Чезаре Павезе // 15 сентября 1964, Венеция, дирижер Карла Эниус (Henius)

Пендерецкий Соната для виолончели с оркестром // 15 октября 1964, Донауэшинген, солист Зигфрид *Пальм*, дирижер Эрнест *Бур*

Пиццетти «Клитемнестра», опера в 2 актах, либретто композитора // 1 марта 1965, Милан, *Ла Скала*

Пярт Симфония № 1 «Полифоническая» // 7 февраля 1964, Таллин, дирижер Неэме *Ярви*

Райли In C для любых инструментов // 8 ноября 1964, Сан-Франциско, ансамбль из 13 инструменталистов, включая автора, Полин *Оливерос*, Стива *Райча* и Мортона *Субботника*

Свиридов «Курские песни» для хора и оркестра, слова народные // 13 июня 1964, Москва, дирижер Кирилл *Кондрашин*

«Маленький триптих» для оркестра // 5 февраля 1966, Москва, дирижер Евгений *Светланов*

«Деревянная Русь», маленькая кантата для тенора, мужского хора и оркестра, слова Есенина // 5 февраля 1966, Москва, солист Алексей Масленников, дирижер Евгений *Светланов*

Сёрл Симфония № 5 // 7 октября 1964, Манчестер, дирижер Лоренс Леонард (Leonard)

Сильвестров «Мистерия» для альтовой флейты и 6 групп ударных // 12 сентября 1965, Венеция, Северино *Гаццеллони* и ансамбль *Страсбургские ударные*

Стравинский Вариации памяти Олдоса Хаксли для оркестра // 17 апреля 1965, Чикаго, дирижер Роберт *Крафт*

Уствольская Дуэт для скрипки и фп. // 23 мая 1968, Ленинград, Филипп Хиршхорн и Мария Карандашова

Фортнер «Цикл» для виолончели и фп.; ред. для виолончели и инструментального ансамбля — 1969

Хенце «Танкред», балет в 2 сценах, либретто Петера Чобади (включает музыку балета Pas d'action, 1952) // 18 мая 1966, *Венская гос. опера*, дирижер Эрнст Мерцендорфер (Märzendorfer), хореография Рудольфа Нуреева

Хубер Soliloquia Sancti Aurelii Augustini («Монологи св. Аврелия Августина»), оратория для 5 певцов-солистов, 2 хоров и оркестра, слова бл. Августина (нач. в 1959) // 21 октября 1964, Цюрих, дирижер Эрих Шмид (Schmid)

Циммерман «Солдаты», опера в 4 актах, либретто композитора по пьесе Якоба Михаэля Райнхольда Ленца (нач. в 1958) // 15 февраля 1965, Кёльн, дирижер Михаэль *Гилен*

Б. Чайковский Концерт для виолончели с оркестром // 31 марта 1964, Москва, солист Мстислав *Ростропович*, дирижер Кирилл *Кондрашин*

Шельси Xnoybis для скрипки соло // 1964[?], Париж, Деви Эрлих (Erlih)

Струнный квартет № 4 // 1966, Афины, Quartetto di Nuova Musica

Шостакович Струнный квартет № 9 соч. 117 Es-dur // 20 ноября 1964, Москва, Квартет им. *Бетховена*

Струнный квартет № 10 соч. 118 As-dur // 20 ноября 1964, Москва, Квартет им. *Бетховена*

«Казнь Степана Разина», поэма для баса, хора и оркестра соч. 119, слова Евгения Евтушенко // 28 декабря 1964, Москва, солист Виталий Громадский, дирижер Кирилл *Кондрашин*

Штокхаузен «Микрофония-I» для тамтама (2 исполнителя) с электронным преобразованием // 9 декабря 1964, Брюссель, под руководством автора

«Микстура» (Mixtur) для 5 оркестровых групп и электроники // 9 ноября 1965, Гамбург, дирижер Михаэль *Гилен*

«Моменты», расширенная версия произведения 1962 года для сопрано, 4 хоровых групп и инструментального ансамбля // 16 октября 1965, Донауэшинген, солистка Мартина Арройо (Arroyo), дирижер автор

Юн Om mani padme hum для сопрано, баритона, хора и оркестра, слова Будды в немецком переводе Карла Ойгена Ноймана // 30 января 1965, Ганновер, солисты Зигрид Шмидт (Schmidt) и Лотар Остенбург (Ostenburg), дирижер Франсис Травис (Travis)

В Москве основан ансамбль старинной музыки Мадригал (*Волконский*)
Основан *Гуарнери-квартет*
Основан фестиваль *Музыкальные празднества в Турени* (С. *Рихтер*)
Основан *Нэш-ансамбль*
Основан Монтеверди-хор (*Гардинер*)

I.VII. Умер Пьер *Монтё* (р. 1875)
10.X. Умер Генрих *Нейгауз* (р. 1888)

1965

Берио Laborintus II, сценическое действо для 3 сопрано, чтеца, 8 актеров, хора, инструментального ансамбля и магнитофона, слова Эдоардо Сангуинети // 1965, Париж, дирижер автор

Rounds для клавесина // 1965, Базель, Антуанетте Фишер (Vischer)

Sequenza III для голоса, слова Маркуса Каттера // 1966, Бремен, Кэти *Берберян*

«Водное фортепиано» (Wasserklavier) // 1970, Брешиа, Антонио Баллиста (Ballista)

Бернстайн	«Чичестерские псалмы» для контратенора, хора и оркестра, слова из Библии // 15 июля 1965, Нью-Йорк, дирижер автор
Бёртуисл	«Звони в беззвучные колокола» (Ring a Dumb Carillon), драматическая сцена для сопрано, кларнета и ударных, слова Кристофера Лога (Logue) // 19 марта 1965, Лондон, Ноэль Баркер (Barker), Алан Хакер (Hacker) и Кристофер Симэн (Scaman)
	«Трагедия» (Tragoedia) для духового квинтета, арфы и струнного квартета // 20 августа 1965, замок Уордур. *Мелос-ансамбль*, дирижер Лоренс Фостер (Foster)
Браун	Струнный квартет // 16 октября 1965, Донауэшинген. *Ласаль-квартет*
Бриттен	«Песни и поговорки Уильяма Блейка», вокальный цикл для баритона с фп. соч. 74 // 24 июня 1965, Олдбро, Дитрих *Фишер-Дискау* и автор
	«Голоса для дня нынешнего», антем для хора с органом ad libitum соч. 75, слова Вергилия и др. // 24 октября 1965 (20-летие основания ООН), одновременно в Лондоне, Нью-Йорке и Париже
	«Эхо поэта», 6 романсов для сопрано с фп. соч. 76, слова Пушкина // 2 декабря 1965, Москва, Галина *Вишневская* и Мстислав *Ростропович*
Булез	«Вспышка» (Eclat) для ударных (9 исполнителей) и 6 других инструментов // 26 марта 1965, Лос-Анджелес, дирижер автор; расширенная версия — 1970
	«Солнце вод», кантата для сопрано, хора и оркестра, слова Рене Шара (ред. произведения 1948 года) // 4 октября 1965, Западный Берлин, дирижер автор
Буссотти	«Страсти по Саду», одноактная камерная мистерия, либретто композитора по Луизе Лабе // 5 сентября 1965, Палермо, солистка Кэти *Берберян*, музыкальное руководство, режиссура и сценография автора; расширенная версия // 1969, Стокгольм
Бэббитт	Relata I для оркестра // 3 марта 1966, Кливленд, дирижер Гантер *Шуллер*
Герхард	Концерт для оркестра // 25 апреля 1965, Бостон, дирижер Антал *Дорати*
Гурецкий	«Рефрен» для оркестра // 27 октября 1965, Женева, дирижер Пьер Коломбо (Colombo)
Денисов	Crescendo e diminuendo для клавесина и 12 струнных // 14 мая 1967, Загреб, дирижер Игор Гядров (Gjadrov)
Донатони	Puppenspiel II для флейты с оркестром // 17 сентября 1966, Вальданьо, солист Северино *Гаццелони*, дирижер Этторе Грачис (Gracis)
Картер	Концерт для фп. с оркестром // 6 января 1967, Бостон, солист Джейкоб Латейнер (Lateiner), дирижер Эрих *Лайнсдорф*
Кейдж	Variations V, аудиовизуальное представление
Крам	«Мадригалы», книги I (для сопрано, вибрафона и контрабаса) и 2 (для сопрано, флейты [также флейты-пикколо и альтовой флейты] и ударных), слова Федерико Гарсиа Лорки // 11 марта 1966, Вашингтон, солистка Джен *Де Гаэтани*, дирижер Артур Уайсберг (Weisberg)
	«11 эхо осени» для альтовой флейты, кларнета, скрипки и фп. // 2 декабря 1966, Нью-Йорк, ансамбль Aeolian Chamber Players
Ксенакис	Akrata для 16 духовых // 1965, Париж, дирижер Константин Симонович (Simonović)
Лигети	Реквием для сопрано, меццо-сопрано, хора и оркестра // 14 марта 1965, Стокгольм, солистки Лилиана Поли (Poli) и Барбро Эриксон (Ericson), дирижер Михаэль *Гилен*
	«Новые приключения» для 3 вокалистов и 7 инструменталистов, слова на несуществующем языке // 26 мая 1966, Гамбург, дирижер Анджей Марковский (Markowski)
Лютославский	«Вытканные слова», вокальный цикл для тенора, струнных, арфы, фп. и ударных, в 4 частях, слова Жана-Франсуа Шабрёна // 20 июня 1965, Олдбро, солист Питер *Пирс*, дирижер автор
Оана	Synaxis («Собрание [верующих]») для 2 фп., ударных (4 исполнителя) и оркестра // 1966, Вальданьо, дирижер Этторе Грачис (Gracis)
Пендерецкий	Каприччо для гобоя и 11 струнных // 26 августа 1965, Люцерн, солист Хайнц *Холлигер*, дирижер Рудольф Баумгартнер (Baumgartner)
	«Страсти по Луке» для чтеца, сопрано, баритона, баса, детского хора, 3 смешанных хоров и оркестра на латинский евангельский текст и другие библейские и богослужебные тексты (включает Stabat mater, 1962) // 30 марта 1966, Мюнстер, дирижер Хенрык Чыж (Czyż)
Райч	«Собирается дождь» для магнитофона, на основе записанной речи афроамериканского проповедника из Сан-Франциско
Свиридов	«Грустные песни», маленькая кантата для меццо-сопрано, женского хора и оркестра, слова Блока (нач. в 1962); ред. для баса, женского хора, струнных и ударных 1984 // 27 февраля 1999, Москва, солист Александр Ведерников, дирижер Владимир *Федосеев*
	«Снег идет», маленькая кантата для женского и детского хоров с оркестром, слова Пастернака // 21 декабря 1966, Москва, дирижер Кирилл *Кондрашин*
	Музыка к фильму Владимира Басова «Метель» (включает «Романс» и «Вальс»)

Сильвестров «Спектры» для камерного оркестра // 8 декабря 1965, Ленинград, дирижер Игорь Блажков

«Монодия» для фп. и оркестра // 6 октября 1967, Западный Берлин, дирижер Ян Кренц (Krenz)

Симфония № 2 для флейты, ударных (3 исполнителя), фп. и струнных // 1 апреля 1968, Ленинград, дирижер Игорь Блажков

С. Слонимский «Концерт-буфф» для флейты, трубы, фп., ударных и струнного оркестра // весна 1966, Ленинград, дирижер Эдуард Серов

Стравинский Introitus памяти Томаса С. Элиота для мужского хора, фп., арфы, литавр, тамтамов, альта и контрабаса, текст из католического Реквиема // 17 апреля 1965, Чикаго, дирижер Роберт *Крафт*

Типпетт «Видение св. Августина», кантата для баритона, хора и оркестра, слова бл. Августина (в латинском оригинале) и из латинской Библии // 19 января 1966, Лондон, солист Дитрих *Фишер-Дискау*, дирижер автор

Хенце «Памяти Белой Розы», двойная фуга для 12 инструментов // 16 марта 1965, Болонья, дирижер Бруно *Мадерна*

«Молодой лорд», комическая опера в 2 актах, либретто Ингеборг Бахман по Вильгельму Гауфу // 7 апреля 1965, Западный Берлин, *Немецкая опера*, дирижер Кристоф фон *Донаньи*

Хиндастера Концерт для арфы с оркестром соч. 25 // 18 февраля 1965, Филадельфия, солист Никанор *Сабалета*, дирижер Юджин *Орманди*

Концерт для струнного оркестра соч. 33 // 14 мая 1966, Каракас, дирижер Юджин *Орманди*

Хубер Alveare vernat («Строить улей — звать весну») для флейты и 12 струнных // 16 апреля 1973, Руайан

Шельси Трилогия («три возраста человека»): Triphon, Diathome, Ygghur для виолончели соло (нач. в 1956) // 1976, Комо, Фрэнсис Мари Уитти (Uitti)

Anahit, «лирическая поэма, посвященная Венере», для скрипки и 18 инструментов // 1966, Афины, солист Деви Эрлих (Erlih)

Duo для скрипки и виолончели

Anâgâmin, «тот, кто выбирает, вернуться или нет», для 12 струнных // 1965[?], Неаполь, дирижер Пьеро Гуарино (Guarino)

Шнитке «Диалог» для виолончели и 7 инструменталистов (труба, валторна, гобой, кларнет, флейта, фп., ударные) // сентябрь 1967, Варшава, солист А. Чеханьский (Ciechański), дирижер Т. Добжиньский (Dobrzyński)

Шостакович Пять романсов для баса с фп. соч. 121, слова из юмористического журнала «Крокодил» // 28 мая 1966, Ленинград, Евгений *Нестеренко* и автор

Штокхаузен «Микрофония-2» для 6 сопрано, 6 басов и электроники // 11 июня 1965, Кёльн, дирижер Альфонс *Контарски*

«Стоп» для 6 оркестровых групп; новая ред. — 1969

Щедрин Симфония № 2 («25 прелюдий») (нач. в 1962) // 11 апреля 1965, Москва, дирижер Геннадий *Рождественский*

Основан *Мелос-квартет*

14.II. Умер Дезире-Эмиль *Энгельбрект* (р. 1880)
25.III. Умер Джорджо Федерико *Гедини* (р. 1892)
10.VII. Родилась Эвелин *Гленни*
4.IX. Умер Альберт *Швейцер* (р. 1875)
9.IX. Умер Хулиан *Каррильо* (р. 1875)
25.X. Умер Ганс *Кнаппертсбуш* (р. 1888)
6.XI. Умер Эдгар *Варез* (р. 1883)
9.XI. Родился Брин *Терфел*
10.XII. Умер Генри *Кауэлл* (р. 1897)
16.XII. Умер Тито *Скипа* (р. 1888)

1966

Ами «Цикл» для ударных (6 исполнителей) // сентябрь 1967, Венеция, *Страсбургские ударные*

Барбер «Антоний и Клеопатра», опера в 3 актах соч. 40, либретто Франко Дзеффирелли по Шекспиру // 16 сентября 1966, Нью-Йорк, *Метрополитен-опера*, дирижер Томас Шипперс (Schippers)

Барраке «Песнь после песни» для сопрано, фп. и ударных (6 исполнителей), слова Германа Броха во французском переводе // 23 июня 1966, Страсбург, Берта Каль (Kal), Андре Круст (Krust) и *Страсбургские ударные*

Берд «Завтра», одноактная опера (музыкальная драма), либретто Ежи С. Сито по Джозефу Конраду // 18 сентября 1966, Варшава, дирижер Витольд Ровицкий (Rowicki)

Берио Sequenza IV для фп. // 1966, Сент-Луис, Жоси ди Карвалью (Carvalho)

Sequenza V для тромбона // 21 марта 1966, Сан-Франциско, Стюарт Демистер (Dempster)

Бриттен «Пещное действо», одноактная церковная притча для группы певцов и 8 инструменталистов соч. 77, текст Уильяма Плоумера по библейской Книге Даниила // 9 июня 1966, Олдбро, дирижер автор

«Золота тшста», водевиль для детских голосов с фп. соч. 78, текст Колина Грэма по старинной английской балладе // 1 июня 1967, Олдбро, хормейстер Антон Найдер (Neyder)

Герхард «Эпиталама» для оркестра // 1966, Вальданьо, дирижер Этторе Грачис (Gracis)

Денисов «Пять историй о г-не Койнере» для тенора и 7 инструментов, слова Бертольта *Брехта* // 20 февраля 1968, Восточный Берлин, солист Хорст Хистерман (Histermann), дирижер Йоахим Фрайер (Freier)

«Плачи» для сопрано, фп. и ударных (3 исполнителя), слова народные // 17 декабря 1968, Брюссель, солистка Бася Речицка (Retschitzka)

П. М. Дэвис «Откровение и грехопадение», монодрама для женского голоса и 16 инструментов, текст Георга Тракля // 26 февраля 1968, Лондон, солистка Мэри Томас (Thomas), дирижер автор

«Богородица цветов» (Notre Dame des Fleurs), мини-опера для сопрано, меццо-сопрано, контратенора и 6 инструменталистов, текст композитора на французском языке // 17 марта 1973, Лондон, дирижер автор

Кагель «Камерная музыка для ренессансных инструментов» памяти Монтеверди, для 2—22 исполнителей

«Музыка для ренессансных инструментов» для 23 исполнителей (вариант предыдущего произведения)

Кейдж Variations VI и Variations VII для любых исполнителей и аудиовизуальных средств

Кнайфель «Кентервильское привидение», камерная опера в 3 актах с прологом, либретто Т. Крамаровой по Оскару Уайлду // 1974, Ленинград

Ксенакис Terretektorh для оркестра // 3 апреля 1966, Руайан, дирижер Герман *Шерхен*

Nomos alpha для виолончели соло // 5 мая 1966, Бремен, Зигфрид *Пальм*

Oresteïa («Орестея»), музыка к трагедии Эсхила для хора и 12 инструменталистов // 14 июня 1966, Ипсиланти, США, дирижер Константин Симонович (Simonović)

Лигети Lux aeterna для хора a cappella // 2 ноября 1966, Штутгарт, хор Schola Cantorum, дирижер Клитус Готвальд (Gottwald)

Концерт для виолончели с оркестром // 19 апреля 1967, Западный Берлин, солист Зигфрид *Пальм*, дирижер Хенрык Чыж (Czyż)

Мартен Концерт для виолончели с оркестром // 26 января 1967, Базель, солист Пьер *Фурнье*, дирижер Пауль *Захер*

Мийо «Преступная мать», опера в 3 актах соч. 412, либретто Мадлен Мийо по Бомарше // 13 июня 1966, Женева, дирижер Серж Бодó (Baudo)

Ноно «Вспомни, что с тобой сделали в Освенциме», электронная музыка // 17 марта 1966, Милан

Пендерецкий De natura sonoris I («О природе звука-1») // 7 апреля 1966, Руайан, дирижер Анджей Марковский (Markowski)

Пярт Pro et contra («За и против»), концерт для виолончели с оркестром // 1966, Таллин, солист Томас Вельмет (Velmet)

Симфония № 2 // 1966[?], Таллин, дирижер Неэме *Ярви*

Сильвестров Симфония № 3 «Эсхатофония» // 6 сентября 1968, Дармштадт, дирижер Бруно *Мадерна*

Стравинский «Заупокойные песнопения» (Requiem Canticles) для контральто, баса, хора и оркестра, текст католического Реквиема // 8 октября 1966, Принстон, дирижер Роберт *Крафт*

«Совенок и кошечка» для сопрано с фп., слова Эдуарда Лира // 31 октября 1966, Лос-Анджелес, Петти Бонини (Bonini) и Ингольф Даль (Dahl)

Тавенер «Кит», драматическая кантата для меццо-сопрано, баритона, чтеца, 6 актеров с мегафонами, детского и смешанного хоров, оркестра, органа, электроорганa и магнитофона, текст из энциклопедии Коллинса и латинской Библии // январь 1968, Лондон, *Лондон-симфониетта* и др., дирижер Дэвид *Этертон*

Такэмицу «Дуга» для фп. и оркестра, 2 цикла по 3 пьесы (нач. в 1963); окончательная ред. — 1976

«Дорийский горизонт» для 17 струнных // февраль 1967, Сан-Франциско, дирижер Аарон *Копленд*

Тищенко «Реквием» для сопрано, тенора и оркестра, слова Ахматовой // 23 июня 1989, Ленинград, дирижер Эдуард Серов

Фортнер Triplum для оркестра с тремя облигатными фп. // 15 декабря 1966, Базель, дирижер Пауль *Захер*

Хенце «Бассариды», опера-серна в 4 сценах с интермецшо, либретто Уистена Хью Одена и Честера Колмэна по «Вакханкам» Еврипида // 6 августа 1966, Зальцбург, дирижер Кристоф фон *Дохнаньи*

Двойной концерт для гобоя, арфы и струнного оркестра // 2 декабря 1966, Цюрих, солисты Хайнц и Урсула *Холлигер*, дирижер Пауль *Захер*

Концерт для контрабаса с оркестром // 2 ноября 1967, Чикаго, солист Гэри Карр (Karr), дирижер Жан Мартинон (Martinon)

Циммерман «Музыка для ужинов короля Убю», черный балет в 7 частях со вступлением по Альфреду Жарри (нач. в 1962) // 31 января 1968, Западный Берлин, дирижер Рудольф Альберт (Albert/Alberth) (концертная премьера); 25 апреля 1968, Дюссельдорф, дирижер Ганс *Цендер*, хореография Эриха Вальтера (Walter)

Концерт для виолончели с оркестром в форме па-де-труа // 8 апреля 1968, Страсбург, солист Зигфрид *Пальм*, дирижер Эрнест *Бур*

Шельси	Cахистит, «легенда о городе индейцев майя, уничтоженном ими по религиозным соображениям», для 4 певцов-солистов, хора, 7 ударников, литавриста, волн Мартено и оркестра // 12 октября 1985, Кёльн, дирижер Ганс *Цендер*
	Ohoi, «творческие начала», для 16 струнных
Шнитке	Концерт № 2 для скрипки с камерным оркестром // 12 июля 1966, Ювяскюля, солист Марк *Лубоцкий*, дирижер Фридрих *Черха*
	Струнный квартет № 1 // 7 мая 1967, Ленинград, Квартет им. *Бородина*
Шостакович	Струнный квартет № 11 соч. 122 f-moll // 28 мая 1966, Ленинград, Квартет им. *Бетховена*
	Концерт для виолончели с оркестром № 2 соч. 126 g-moll // 25 сентября 1966, Москва, солист Мстислав *Ростропович*, дирижер Евгений *Светланов*
Штокхаузен	«Соло» для мелодического инструмента и магнитофона // 25 апреля 1966, Токио, Хирата (Hirata, тромбон), Ногути (Noguchi, флейта)
	«Телемузыка», электронная музыка // 25 апреля 1966, Токио
	«Прощай» (Adieu) для духового квинтета // 30 января 1967, Калькутта, квинтет Симфонического оркестра Западногерманского радио
Шуллер	«Наказание», опера в 3 актах, либретто композитора по роману Франца Кафки «Процесс» // 12 октября 1966, *Гамбургская гос. опера*, дирижер автор, режиссер Гюнтер Реннерт (Rennert)
Щедрин	Концерт для фп. с оркестром № 2 // 5 января 1967, Москва, солист автор, дирижер Геннадий *Рождественский*
Юн	Réak для оркестра // 23 октября 1966, Донауэшинген, дирижер Эрнест *Бур*
Стравинский и Крафт	«Темы и эпизоды» (Themes and Episodes), 5-я книга диалогов

9.I. Умер Ноа *Гринберг* (р. 1919)
13.II. Умерла Маргерит *Лонг* (р. 1874)
4.VI. Родилась Чечилия *Бартоли*
12.VI. Умер Герман *Шерхен* (р. 1891)
17.IX. Умер Фриц *Вундерлих* (р. 1930)
12.X. Умер Артур *Лурье* (р. 1892)
9.XII. Умер Юрий *Шапорин* (р. 1887)

1967

Анри	«Месса для нынешнего времени», электронная музыка для балета // 1967, Авиньон, хореография Мориса Бежара (Béjart)
	«Ливерпульская месса», электронная музыка // 26 мая 1967, Ливерпуль (частично); 5 декабря 1970, Тулуза (полностью)
Берио	Sequenza VI для альта // 1967, Нью-Йорк, Уолтер Трэмплер (Trampler)
	Chemins II для альта и 9 инструментов (по пьесе Sequenza VI) // 1968, Милан, солист Уолтер Трэмплер (Trampler), дирижер автор; произведение перерабатывалось в 1968 и позднее
Бёртуисл	«Панч и Джуди», одноактная опера (трагическая комедия или комическая трагедия), либретто Стивена Праслина // 8 июня 1968, Олдбро, дирижер Дэвид *Этертон*
Бриттен	Сюита для виолончели соло № 2 соч. 80 // 17 июня 1968, Олдбро, Мстислав *Ростропович*
Букурешлиев	«Архипелаг-1» для 2 фп. и ударных (2 исполнителя) ad libitum // 31 марта 1967, Руайан, Идил Бирет (Biret), Жорж Плюдермахер (Pludermacher), Жан-Клод *Казадезюс* и Жан-Пьер Друэ (Drouet)
Волконский	«Странствующий концерт» для сопрано, флейты, скрипки, ударных и струнных, слова Омара Хайяма во французском переводе // 1990, Москва, дирижер Тимур Мынбаев
Герхард	Симфония № 4 («Нью-Йоркская») // 14 декабря 1967, Нью-Йорк, Вильгельм (Уильям) Штайнберг (Steinberg)
Гурецкий	«Музычка-1» для 2 труб и гитары; «Музычка-2» для 4 труб, 4 тромбонов, 2 фп. и ударных; «Музычка-3» для 3 или более альтов // 23 сентября 1967, Варшава, дирижер Анджей Марковский (Markowski) (№ 2); 20 октября 1967, Катовице, дирижер автор (№ 3)
Денисов	Три пьесы для виолончели и фп. // 11 мая 1968, Москва, Наталия *Гутман* и Борис Берман
Донатони	Etwas ruhiger im Ausdruck («С более спокойной выразительностью») для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фп., на основе пьесы для фп. соч. 23 № 2 Арнольда *Шёнберга* // 1 марта 1968, Рим, ансамбль п/у Вернера Хайдера (Heider)
П. М. Дэвис	«Антихрист» для флейты-пикколо, бас-кларнета, ударных, скрипки и виолончели // 30 мая 1967, Лондон, дирижер автор

Канчели Симфония № 1 // 12 мая 1968, Тбилиси, дирижер Джансуг Кахидзе

Караев Концерт для скрипки с оркестром // 21 апреля 1968, Горький, солист Леонид *Коган*, дирижер Израиль Гусман

Кардью «Трактат» для неопределенного состава исполнителей (записан *графической нотацией*)

Каретников «Крошка Цахес по прозванию Циннобер», балет в 3 актах по Эрнсту Теодору Амадею Гофману // 1970, Ганновер

Кнайфель Lamento для виолончели соло

Копленд Inscape для оркестра // 13 сентября 1967, Энн-Арбор, шт. Мичиган, дирижер Леопард *Бернстайн*

Крам «Эхо времени и реки», 4 процессионала для оркестра // 26 мая 1967, Чикаго, дирижер Ирвин Хоффман (Hoffman)

Ксенакис Medea Senecae, музыка к трагедии Сенеки «Медея» для мужского хора и оркестра // 29 марта 1967, Париж, дирижер Диего Массон (Masson)

Polytope для 4 оркестровых групп // 1967, всемирная выставка Expo'67, Монреаль, дирижер Константин Симонович (Simonović)

Nuits («Ночи») для камерного хора // 7 апреля 1968, Руайан, дирижер Марсель Куро́ (Couraud)

Лахенман «Текучее трио» (Trio fluido) для кларнета, альта и ударных // 5 марта 1968, Мюнхен, Эдуард *Бруннер*, Франц Шесль (Schessl) и Михаэль В. Ранта (Ranta), под руководством автора

«Утешение-1» (Consolation I) для камерного хора и ударных (4 исполнителя), слова Эрнста Толлера // 3 мая 1968, Бремен, дирижер Клитус Готвальд (Gottwald); произведение вошло в цикл «Утешения», 1978

Лигети Lontano («Вдали») для оркестра // 22 октября 1967, Донауэшинген, дирижер Эрнест *Бур*

Лютославский Симфония № 2 // 9 июня 1967, Катовице, дирижер автор

Мадерна Концерт для гобоя с оркестром № 2 // 10 ноября 1967, Кёльн, солист Лотар Фабер (Faber), дирижер автор

Нопо «Лес юп и полон жизни» для сопрано, 3 чтецов, кларнета, бронзовых пластин и магнитофона, слова Джованни Пирелли и др. // 7 сентября 1967, Венеция, дирижер автор

Оана «Силлабарий для Федры», камерная опера в 6 разделах для сопрано, меццо-сопрано, 2 чтецов, камерного хора, ударных (4 исполнителя), клавесина, фп., 2 цитр (1 исполнитель) и арфы, текст Рафаэля Клюзеля и композитора по Еврипиду // 5 февраля 1968, Париж, дирижер Мариюс *Констан*

Орф «Прометей», одноактная трагедия, текст композитора по Эсхилу // 24 марта 1968, Штутгарт, дирижер Фердинанд Лайтнер (Leitner)

Пендерецкий Dies irae, оратория памяти жертв Освенцима для сопрано, тенора, баса, хора и оркестра, слова разных поэтов в латинских переводах // 16 апреля 1967, Освенцим, дирижер Кшиштоф Миссона (Missona)

Каприччо для скрипки с оркестром // 22 октября 1967, Донауэшинген, солистка Ванда Вилкомирска (Wiłkomirska), дирижер Эрнест *Бур*

Концерт для виолончели с оркестром № 1 // 1 июля 1967, Эстерсунд, солист Бронислав Айхенхольц (Eichenholz), дирижер Хенрык Чыж (Czyż); 2-я ред. — 1972

Петтерсон Симфония № 7 // 13 октября 1968, Стокгольм, дирижер Антал *Дорати*

Сильвестров «Гимн» (к 30-летию Игоря Блажкова) для 4 флейт, 4 труб, фп., челесты, арфы, колоколов, 6 скрипок и 6 контрабасов // 15 сентября 1970, Амстердам, дирижер Паул Хуппертс (Hupperts)

Такэмицу «Ноябрьские шаги» для японской лютни бива, японской бамбуковой флейты сякухати и симфонического оркестра // 9 ноября 1967, Нью-Йорк, солисты К. Цурута (Tsuruta) и К. Ёкояма (Yokoyama), дирижер Сейдзи *Озава*

«Зелень» (Green) для оркестра, по стихотворению Поля Верлена

Тормис «Эстонские календарные песни», 5 циклов для мужского, женского и смешанного хора a cappella, слова народные

Уолтон «Медведь», одноактная опера («экстраваганца»), либретто Пола Дена и композитора по Чехову // 3 июня 1967, Олдбро, дирижер Джеймс Локхарт (Lockhart)

Фернихоу Сонаты для струнного квартета // март 1975, Руайан, Бернский струнный квартет

Фортнер «Образы» для сопрано и струнного оркестра, слова Мирослава Крлежы // 13 мая 1967, Загреб, дирижер Антонио *Янигро*

Хачатурян Концерт-рапсодия для фп. с оркестром Des-dur // 9 декабря 1968, Горький, солист Николай Петров, дирижер Геннадий *Рождественский*

Хенце «Телеманиана», сюита для оркестра // 4 апреля 1967, Западный Берлин, дирижер Герд *Альбрехт*

Концерт для фп. с оркестром № 2 // 29 сентября 1968, Билефельд, солист Кристоф *Эшенбах*, дирижер Бернгард Конц (Conz)

Хубер Tenebrae («Потемки») для оркестра, по Паулю Целану // сентябрь 1968, Варшава, дирижер Марио ди Бонавентура (Bonaventura)

Циммерман «Интеркоммуникация» для виолончели и фп. // 26 апреля 1967, Зигфрид *Пальм* и Алоис *Контарски*

Б. Чайковский Симфония № 2 // 17 октября 1967, Москва, дирижер Кирилл *Кондрашин*

Камерная симфония // 27 октября 1967, Москва, дирижер Рудольф *Баршай*

Шельси «Природа обновляется» (Natura renovatur) для 11 струнных // 9 сентября 1969, Венеция, дирижер Клаудио Шимоне (Scimone)

«Обряды: погребение Карла Великого (814 год)» для виолончели и ударных

Шостакович «Семь стихотворений Александра Блока» для сопрано, фп., скрипки и виолончели соч. 127 // 23 октября 1967, Москва, Галина *Вишневская*, Мечислав *Вайнберг*, Давид *Ойстрах* и Мстислав *Ростропович*

Концерт для скрипки с оркестром № 2 соч. 129 cis-moll // 26 октября 1967, Москва, солист Давид *Ойстрах*, дирижер Кирилл *Кондрашин*

«Октябрь», симфоническая поэма соч. 131 c-moll // 26 октября 1967, Москва, дирижер Максим Шостакович

Штокхаузен «Процессия» для тамтама, альта, фп. и электроники // 21 мая 1967, Хельсинки, под руководством автора

«Гимны», электронная музыка // 30 ноября 1967, Кёльн

Щедрин «Кармен-сюита», одноактный балет: свободная обработка фрагментов «Кармен» Бизе для струнного оркестра и ударных // 20 апреля 1967, Москва, *Большой театр*, дирижер Геннадий *Рождественский*, хореография Альберто Алонсо (Alonso)

Юн «Звуковые трубы» для органа // 5 ноября 1967, Гамбург, Герд *Цахер*

В Зальцбурге учрежден Пасхальный фестиваль (*Караян*)
Основан *Парижский оркестр* (*Мюнш*)
Группа *Битлз* выпустила альбом Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band

7.I. Умер Карл *Шурихт* (р. 1880)
6.III. Умер Золтан *Кодай* (р. 1882)
5.IV. Умер Миша *Эльман* (р. 1891)
3.VI. Умер Андре *Клюитанс* (р. 1905)
17.VII. Умер Джон *Колтрейн* (р. 1926)
11.XII. Умер Виктор *Де Сабата* (р. 1892)

1968

Альфтер «Да, выскажись, да» (кантата для ООН) для сопрано, баритона, 6 чтецов, 2 хоров и оркестра с 2 дирижерами, слова Нормана Коруина // 10 декабря 1968, Нью-Йорк, дирижеры Станислав Скровачевский (Skrowaczewski) и автор

Ами «Апокалипсис Иоанна», электронная музыка

Барраке «Воссозданное время» для сопрано, хора и 31 инструмента, текст Германа Броха во французском переводе (нач. в 1956) // 4 апреля 1968, Руайан, солистка Хельга Пиларчик (Pilarczyk), дирижер Жильбер *Ами*

Концерт для кларнета, вибрафона и 6 трио // 20 ноября 1968, Лондон, солисты Юбер Ростен (Rostaing) и Тристан Фрай (Fry), дирижер Жильбер *Ами*

Берио Chemins III для альта и 9 инструментов с оркестром (по пьесе Chemins II, 1967) // 1968, Париж, солист Уолтер Трэмплер (Trampler), дирижер автор

O King для меццо-сопрано, флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фп.; обработка пьесы включена в «Симфонию»

«Симфония» для 8 голосов и оркестра с солирующими скрипкой, электроорганом, электроклавесином и фп., слова Клода Леви-Строса, Сэмюэла Беккета и композитора, 1-я ред. (в 4 частях) // 10 октября 1968, Нью-Йорк, дирижер автор; 2-я ред. — 1969

Бёртуисл Nomos для 4 духовых с электронным усилением и оркестра // 23 августа 1968, Лондон, дирижер Колин *Дэвис*

Бриттен «Блудный сын», одноактная церковная притча для группы певцов и 8 инструменталистов соч. 81, текст Уильяма Плоумера по Евангелию от Луки // 10 июня 1968, Олдбро, дирижер автор

«Детский крестовый поход», баллада для детского хора, ударных, 2 фп. и органа соч. 82, слова Бертольта *Брехта* в переводе Ганса Келлера // 19 мая 1969, Лондон, дирижер Расселл Бёрджесс (Burgess)

Букурешлиев «Архипелаг-2» для струнного квартета // 2 апреля 1969, Руайан, *Парренен-квартет*

Булез «Книга для струнных» (оркестровка 2 фрагментов «Книги для квартета», 1949) // 8 декабря 1968, Брайтон, дирижер автор

«Владения» для кларнета и 6 групп инструментов // 20 декабря 1968, Брюссель, солист Вальтер Буйкенс (Boeykens), дирижер автор

Бэббитт Relata II для оркестра // 16 января 1969, Нью-Йорк, дирижер Леонард *Бернстайн*

Герхард «Весы» (Libra) для флейты (также флейты-пикколо), кларнета, гитары, ударных, фп. и скрипки // 1968, Кембридж, дирижер Дэвид *Этертон*

Губайдулина «Ночь в Мемфисе», кантата для меццо-сопрано, мужского хора и оркестра, слова из древнеегипетской лирики в русских переводах Анны Ахматовой и Веры Потаповой // декабрь 1970, Прага, радио, солистка Мария Мразова (Mrázová), дирижер Франтишек Вейнер (Veiner); 2-я ред. 1988 // 1988, Ростов-на-Дону, солистка Елена Долгова, дирижер Юрий Николаевский; окончательная ред. 1992 // 16 июля 1993, Рим, солистка П. Кити (Chiti), дирижер Армандо Кригер (Krieger)

Гласс «Один плюс один» для выстукивания на столе с электронным усилением

Даллапиккола «Улисс», опера в 2 актах с прологом, либретто композитора по Гомеру (нач. в 1960) // 29 сентября 1968, Западный Берлин, *Немецкая опера*, дирижер Лорин *Маазель*

Денисов «Ода» для кларнета, фп. и ударных // 22 января 1968, Москва, Лев Михайлов, Борис Берман, Валентин Снегирев

«Осень» для камерного хора a cappella, слова Велимира Хлебникова // 30 марта 1969, Руайан, дирижер Марсель Куро́ (Couraud)

«Романтическая музыка» для гобоя, арфы и струнного трио // 16 мая 1969, Загреб, Хайнц и Урсула *Холлигер* и Французское струнное трио (Trio à cordes français)

П. М. Дэвис «Вооруженный человек» (L'homme armé), пьеса для музыкального театра по мессе XV в. для магнитофона и 6 инструменталистов, текст из Евангелия от Луки // 26 февраля 1968, Лондон, дирижер автор

Крам «Песни, бурдоны, припевы смерти» для баритона, электрогитары, электрического фп. (также электрического клавесина), электрического контрабаса и ударных, слова Федерико Гарсиа Лорки // 29 марта 1969, Айова-сити, солист Харолд Хип (Heap)

Ксенакис Nomos gamma для оркестра // 4 апреля 1969, Руайан, дирижер Шарль Брюк (Bruck)

Kraanerg, балет // 2 июня 1969, Оттава, дирижер Лукас *Фосс*, хореография Ролана Пети (Petit)

Куртаг «Присловья Петера Борнемисы», концерт для сопрано и фп. соч. 7, в 4 частях // 5 сентября 1968, Дармштадт, Эрика Сиклаи (Sziklai) и Лорант Сюч (Szücs)

Лахенман temA для флейты, сопрано и виолончели // 19 февраля 1969, Штутгарт, Герхард Браун (Braun), Ханна Аурбахер (Aurbacher) и Вернер Таубе (Taube)

«Ноктюрн: музыка для Юлии» для виолончели и малого оркестра // 25 апреля 1969, Брюссель, солист Итало Гомес (Gomez), дирижер Джанпьеро Таверна (Taverna)

«Утешение-2» (Consolation II) для камерного хора a cappella, текст Вессобрунской молитвы (IX в.) в переводе на современный немецкий язык // 15 июня 1969, Базель, дирижер Клитус Готвальд (Gottwald); произведение вошло в цикл «Утешения», 1978

Лигети Continuum для клавесина // 1968, Базель, Антуанетте Фишер (Vischer)

10 пьес для духового квинтета // 20 января 1969, Мальмё, солисты Стокгольмского ФО

Струнный квартет № 2 // 14 декабря 1969, Баден-Баден, *Ласаль-квартет*

Лютославский «Книга для оркестра» // 18 ноября 1968, Хаген, дирижер Бертольд Леман (Lehmann)

Мадерна «Гиперион и насилие», ред. театрального произведения 1964 года, тексты Уистена Хью Одена, Федерико Гарсиа Лорки и Фридриха Гёльдерлина // 17 мая 1968, Брюссель, дирижер автор

«Гиперион — печальный Орфей», ред. театрального произведения 1964 года // 18 июля 1968, Болонья, дирижер автор

Оана «Крики» для хора a cappella // 1 февраля 1969, Западный Берлин, дирижер Марсель Куро́ (Couraud)

«Шифры» для клавесина и 23 инструменталистов // 8 июня 1969, Ла-Шо-де-Фон, солистка Элизабет *Хойнацка*, дирижер Жан-Клод *Казадезюс*

«Сивилла» для сопрано, ударных и магнитофона // 5 мая 1970, Париж, Изабель Гарсизанс (Garcisans) и Бернар Бале (Balet)

Пуссёр «Ваш Фауст», вариабельная фантазия в жанре оперы для певцов-солистов, актеров, инструментального ансамбля и магнитофона, текст Мишеля Бютора // 17 марта 1968, Буффало

Пярт Credo для фп., хора и оркестра по Прелюдии C-dur из 1-го тома «Хорошо темперированного клавира» Баха // 1968[?], Таллин, дирижер Неэме *Ярви*

Сёрл «Гамлет», опера в 3 актах, либретто композитора по Шекспиру // 4 марта 1968, *Гамбургская гос. опера*, дирижер Маттиас Кунцш (Kuntzsch) (на немецком языке)

С. Слонимский «Антифоны» для струнного квартета // 1972, Ленинград, Квартет им. Танеева

Стравинский Обработка двух духовных песен Гуго Вольфа из «Испанской книги песен» для меццо-сопрано и 10 инструментов

Такэмицу «Созвездие» для фп. с оркестром // 14 января 1969, Торонто, солист Юдзи Такахаси (Takahashi), дирижер Сейдзи *Озава*

Фернихоу Epicycle для 20 струнных // апрель 1974, Мюнхен, дирижер Эрнест *Бур*

Хачатурян «Спартак», балет в 3 актах, либретто Юрия Григоровича (2-я ред. произведения 1954 года) // 9 апреля 1968, Москва, *Большой театр*, дирижер Геннадий *Рождественский*, хореография Григоровича

Хенце «Моралите», 3 нравоучительные пьесы для музыкального театра, либретто Уистена Хью Одена по Эзопу // 18 мая 1968, Цинциннати, дирижер Макс Рудольф (Rudolf)

«Плот „Медузы"», народная и военная оратория для сопрано, баритона, чтеца, хора, 9 детских голосов и оркестра, текст Эрнста Шнабеля // 9 декабря 1968, Гамбург, солисты Элда Мозер (Moser), Дитрих *Фишер-Дискау*, Шарль Ренье (Regnier), дирижер автор (по радио); 29 января 1971, Вена, дирижер Мильтиадес Каридис (Caridis) (концертное исполнение)

«Этюд о свиньях» для баритона и камерного оркестра, слова Гастона Сальваторе // 14 февраля 1969, Лондон, солист Рой Харт (Hart), дирижер автор

Хинастера Концерт для виолончели с оркестром № 1 соч. 36 // 7 июля 1968, Ханновер, шт. Нью-Гемпшир, солист Пол Олефски (Olefsky), дирижер Марио ди Бонавентура (Bonaventura); 2-я ред. 1977 // 31 января 1978, Вашингтон, солистка Аурора Натола-Хинастера (Nátola-Ginastera), дирижер Мстислав *Ростропович*

Шельси TKRDG для 6 мужских голосов, гитары с электронным усилением и ударных (3 исполнителя)

Okanagon для арфы, тамтама и контрабаса с электронным усилением // 1974, Бостон

Шнитке ...pianissimo... для оркестра // 19 октября 1968, Донауэшинген, дирижер Эрнест *Бур*

Соната для скрипки и фп. № 2, Quasi una sonata // 24 февраля 1969, Казань, Марк *Лубоцкий* и Любовь Едлина

«Серенада» для кларнета, скрипки, контрабаса, фп. и ударных // весна 1969, Москва

Шостакович Струнный квартет № 12 соч. 133 Des-dur // 14 сентября 1968, Москва, Квартет им. *Бетховена*

Соната для скрипки и фп. соч. 134 // 3 мая 1969, Москва, Давид *Ойстрах* и Святослав *Рихтер*

Штокхаузен «Короткие волны» для 4 инструментов с микрофонами, фильтрами, потенциометрами и 4 коротковолновыми радиоприемниками // 5 мая 1968, Бремен, под руководством автора

«Из семи дней», 15 текстовых пьес для различного числа исполнителей

Stimmung для 2 сопрано, меццо-сопрано, тенора, баритона и баса с электронным усилением, текст композитора // 9 декабря 1968, Париж, ансамбль Collegium Vocale Köln

Щедрин «Звоны», концерт для оркестра № 2 // 11 января 1968, Нью-Йорк, дирижер Леонард *Бернстайн*

«Поэтория», концерт для поэта, низкого женского голоса, хора и оркестра, слова Андрея Вознесенского // 24 февраля 1969, Москва, солисты Вознесенский и Людмила Зыкина, дирижер Геннадий *Рождественский*

Основан оркестр *Лондон-симфониетта*

2.II. Умер Туллио *Серафин* (р. 1878)
13.II. Умер Ильдебрандо *Пиццетти* (р. 1880)
15.IV. Умер Борис *Лятошинский* (р. 1895)
17.V. Умер Марио *Кастельнуово-Тедеско* (р. 1895)
14.VI. Умер Карл-Биргер *Блумдаль* (р. 1916)
6.XI. Умер Шарль *Мюнш* (р. 1891)

1969

Берд Симфония № 3 // сентябрь 1969, Варшава, дирижер Ян Кренц (Krenz)

Берио Sequenza VII для гобоя // 1969, Базель, Хайнц *Холлигер*

«Симфония», 2-я ред. произведения 1968 года (в 5 частях) // 18 октября 1969, Донауэшинген, дирижер Эрнест *Бур*

«Земное фортепиано» (Erdenklavier) // 1970, Бергамо, Антонио Баллиста (Ballista)

Бёртуисл «Строфы для ансамблей» для 5 деревянных духовых, 5 медных духовых и ударных (3 исполнителя) // 12 февраля 1969, Лондон, *Лондон-симфониетта*, дирижер Дэвид *Этертон*

Кантата для сопрано и 6 инструменталистов, слова Сафо // 1969, Лондон, солистка Мэри Томас (Thomas), ансамбль Pierrot Players, дирижер автор

«Вниз по Гринвудской стороне», одноактная драматическая пастораль, либретто *Наймана* // 8 мая 1969, Брайтон, дирижер Дэвид *Этертон*

Букурешлиев «Архипелаг-3» для фп. и ударных (6 исполнителей) // 26 октября 1969, Париж, Жорж Плюдермахер (Pludermacher) *и Страсбургские ударные*

Буссотти «Рара-реквием» (The Rara Requiem) для 4 певцов-солистов, вокального секстета, хора, гитары, виолончели, духовых, фп., арфы и ударных, тексты 24 авторов от Гомера до Райнера Марии Рильке и Теодора В. *Адорно* // 13 сентября 1969, Венеция, театр Ла Фениче, дирижер Джанпьеро Таверна (Taverna); произведение вошло в оперу «Лоренцаччо» (1972)

Герхард «Лев» (Leo) для флейты (также флейты-пикколо), кларнета, валторны, трубы, тромбона, ударных, фп. (также челесты), скрипки и виолончели // 23 августа 1969, Дартмут-колледж, Англия, дирижер Марио ди Бонавентура (Bonaventura)

Губайдулина	«Рубайят», кантата для баритона и камерного оркестра, слова Омара Хайяма, Хафиза и Хакани в переводе Владимира Державина // 24 декабря 1976, Москва, солист Сергей Яковенко, дирижер Геннадий *Рождественский*
Гурецкий	«Старопольская музыка» для медных духовых и струнных // 24 сентября 1969, Варшава, дирижер Анджей Марковский (Markowski)
Денисов	DSCH для кларнета, тромбона, виолончели и фп. // 26 сентября 1969, Варшава, ансамбль Музыкальная мастерская (Warsztat muzyczny)
	Струнное трио // 23 октября 1969, Париж, Французское струнное трио (Trio à cordes français)
П. М. Дэвис	«Восемь песен для безумного короля», пьеса для музыкального театра с участием актера-певца и 6 инструменталистов, либретто Рэндолфа Стоу // 22 апреля 1969, Лондон, солист Рой Харт (Hart), дирижер автор
	«Канун праздника св. Фомы» (St Thomas Wake), фокстрот для оркестра по паване Джона Булла // 2 июня 1969, Дортмунд, дирижер автор
	«Блаженство мира», мотет для оркестра // 28 августа 1969, Лондон, дирижер автор
	«Рисунки из Везалия», пьеса для музыкального театра с участием танцовщика, виолончели и 5 инструменталистов // 9 декабря 1969, Лондон, дирижер автор
Кагель	«Людвиг ван», в честь Бетховена, для любого состава, может исполняться как сопровождение к одноименному фильму
Картер	Концерт для оркестра // 5 февраля 1970, Нью-Йорк, дирижер Леонард *Бернстайн*
Кастильони	Sinfonia in C для хора и оркестра, слова Бена Джонсона, Данте, Шекспира и Джона Китса // 21 мая 1971, Рим, дирижер Бруно *Мадерна*
Кейдж	HPSCHD для 1—7 клавесинов и 1—51 магнитофона (при участии Леджарена *Хиллера*)
	«Дешевое подражание» для фп.; версия для оркестра — 1972
Келемен	«Осадное положение», опера в 2 актах, либретто Иоахима Хесса и композитора по пьесе Альбера Камю // 13 января 1970, *Гамбургская гос. опера*, дирижер Богумил Грегор (Gregor)
Крам	«Ночь четырех лун» для меццо-сопрано, альтовой флейты (также флейты-пикколо), банджо, электрической виолончели и ударных, слова Федерико Гарсиа Лорки // 3 марта 1970, Спрингфилд, шт. Пенсильвания, солистка Энн Мэй Кёртни (Courtney)
	«Мадригалы», книги 3 (для сопрано, арфы и ударных) и 4 (для сопрано, флейты [также флейты-пикколо и альтовой флейты], арфы, контрабаса и ударных), слова Федерико Гарсиа Лорки // 6 марта 1970, Сиэтл, солистка Элизабет Сьюдерберг (Suderburg)
Ксенакис	Persephassa для ударных (6 исполнителей) // 9 сентября 1969, Персеполис (Иран), *Страсбургские ударные*
	Synaphaï («Сочленения») для фп. и оркестра // 6 апреля 1971, Руайан, солист Жорж Плюдермахер (Pludermacher), дирижер Мишель Табачник (Tabachnik)
Лахенман	Air для ударных (1 исполнитель) и оркестра // 1 сентября 1969, Франкфурт-на-Майне, солист Михаэль В. Ранта (Ranta), дирижер Лукас *Фосс*
Лигети	«Разветвления» для струнного оркестра // 23 апреля 1969, Западный Берлин, дирижер Михаэль *Гилен*
Мадерна	«Гиперион-сюита» на основе театрального произведения 1964 года // 1969, Западный Берлин
	Quadrivium для квартета ударных и 4 оркестровых групп // 4 апреля 1969, Руайан, дирижер автор
	Концерт для скрипки с оркестром // 12 сентября 1969, Венеция
Мартен	Концерт для фп. с оркестром № 2 // 24 июня 1970, Париж, солист Пауль *Бадура-Скода*, дирижер Виктор Дезарзанс (Desarzens)
Мессиан	«Преображение Господа нашего Иисуса Христа», оратория для хора и оркестра с солирующими фп., виолончелью, флейтой, кларнетом, ксилоримбой, вибрафоном и маримбой на латинские тексты из Библии, «Суммы теологии» св. Фомы Аквинского и литургических книг (нач. в 1965) // 7 июня 1969, Лиссабон, солисты Ивонн *Лорио*, Мстислав *Ростропович*, Мишель Дебост (Debost), Анри Дрюар (Druart), Ален Жаке (Jacquet), Жак Делеклюз (Delécluse) и Франсуа Дюпен (Dupin), дирижер Серж Бодó (Baudo)
	«Медитации на таинство Святой Троицы», 9 пьес для органа // 20 марта 1972, Вашингтон, автор
Нёргор	«Путешествие в золотой экран» для камерного оркестра // 1969, Копенгаген, дирижер Лавард Фрисхольм (Friisholm)
Оана	Silenciaire для ударных (6 исполнителей) и струнных // 6 сентября 1969, Люцерн, *Страсбургские ударные* и камерный оркестр Люцернские струнные, дирижер Рудольф Баумгартнер (Baumgartner)
Панufник	«Вселенская молитва» для певцов-солистов, хора, 3 арф и органа, слова Александера Поупа // 15 мая 1970, Нью-Йорк, дирижер Леопольд *Стоковский*
Пендерецкий	«Дьяволы из Лудена», опера в 3 актах, либретто композитора по Олдосу Хаксли // 20 июня 1969, *Гамбургская гос. опера*, дирижер Хенрык Чыж (Czyż) (на немецком языке)
Свиридов	«Петербургские песни», поэма (вокальный цикл) для сопрано, меццо-сопрано, баритона, баса, фп., скрипки и виолончели, слова Блока, в 8 частях (нач. в 1961) // 11 декабря 1969, Москва, Галина Писаренко, Елена *Образцова*, Евгений Кибкало, Александр Ведерников, автор, Александр Аренков и Дмитрий Ферштман

Тавенер «Кельтский реквием» для сопрано, контральто, баса, детского и смешанного хоров и оркестра на слова католического реквиема, Генри Воана, кардинала Джона Г. Ньюмена и св. Блэтмака, с использованием детских считалок и присказок // 16 июля 1969, Лондон, дирижер автор

Тертерян Симфония № 1 для медных духовых, ударных, органа и бас-гитары // 25 ноября 1969, Ереван, дирижер Давид Ханджян

Типпетт «Сад-лабиринт», опера в 3 актах, либретто композитора // 2 декабря 1970, Лондон, *Ковент-Гарден*, дирижер Колин *Дэвис*

Фернихоу Missa brevis (Короткая месса) для 12 голосов a cappella // март 1974, Руайан, хор радио г. Хилверсюм, дирижер Маринус Ворберг (Voorberg)

Фортнер «Маргиналии» («памяти доброй собаки») для оркестра // 12 января 1970, Киль, дирижер Ганс *Цендер*

«Цикл» для виолончели, медных духовых, арфы и ударных (ред. произведения 1964 года) // 26 октября 1970, Грац, солист Зигфрид *Пальм*, дирижер Петер Койшниг (Keuschnig)

Хенце Симфония № 6 (для 2 оркестров) // 26 ноября 1969, Гавана, дирижер автор

Циммерман «Реквием по молодому поэту», «лингвал» для чтецов, сопрано, баритона, 3 хоров, оркестра, джазового ансамбля, органа и магнитофона, слова из различных источников // 11 декабря 1969, Дюссельдорф, дирижер Михаэль *Гилен*

Б. Чайковский Концерт для скрипки с оркестром // 25 апреля 1970, Москва, солист Виктор Пикайзен, дирижер Кирилл *Кондрашин*

Шельси Kopx-Om-Pax («Мир»), «три аспекта звука: как первого движения неподвижного, как творческой силы, как слога „Ом"», для хора, органа и оркестра // 6 февраля 1986, Франкфуртское радио, дирижер Юрг *Виттенбах*

Шнебель MO-NO, музыка для чтения

Шостакович Симфония № 14 для сопрано, баса, струнного оркестра и ударных соч. 135, слова Федерико Гарсиа Лорки, Гийома Аполлинера (в т. ч. из Клеменса Брентано), Вильгельма Кюхельбекера и Райнера Марии Рильке, в 11 частях // 29 сентября 1969, Ленинград, солисты Галина *Вишневская* и Евгений Владимиров, дирижер Рудольф *Баршай*

Штокхаузен «Д-р К.» для 6 инструменталистов // 22 апреля 1969, Лондон, дирижер Пьер *Булез*

«Спираль» для солиста и коротковолнового радиоприемника // 15 мая 1969, Загреб, солист Хайнц *Холлигер* (гобой)

«Стоп» для 19 инструментов (ред. произведения 1965 года) // 2 июня 1969, Париж, дирижер Диего Массон (Masson)

«Фреско», медитативная музыка для 4 оркестровых групп // 15 ноября 1969, Бонн, дирижеры Фолькер Вангенхайм (Wangenheim), Фолькмар Фриче (Fritsche), Бернгард Контарски (Kontarsky) и Георг Фёльдеш (Földes)

Щедрин «Ленин в сердце народном», оратория для сопрано, контральто, баса, хора и оркестра на фольклорные тексты // 26 января 1970, Москва, солисты Людмила Белобрагина, Людмила Зыкина, Артур Эйзен, дирижер Геннадий *Рождественский*

Стравинский и Крафт «Ретроспективы и заключения» (Retrospectives and Conclusions), 6-я книга диалогов

21—24 августа. Рок-фестиваль в Вудстоке (шт. Нью-Йорк)
Группа *Битлз* выпустила альбом Abbey Road

17.I. Умерла Гражина *Бацевич* (р. 1913)
2.II. Умер Джованни *Мартинелли* (р. 1885)
20.II. Умер Эрнест *Ансерме* (р. 1883)
19.V. Умер Коулмэн *Хокинс* (р. 1904)
5.VII. Умер Вильгельм *Бакхауз* (р. 1884)
25.VII. Умер Генрих *Бесселер* (р. 1900)
6.VIII. Умер Теодор В. *Адорно* (р. 1903)

1970

Айнем «Визит старой дамы», опера в 3 актах, либретто Фридриха Дюрренматта // 23 мая 1971, *Венская гос. опера*, дирижер Хорст Штайн (Stein)

Бергман «Реквием умершему поэту» для баритона, хора, 2 труб, 2 тромбонов, 2 ударников и органа, слова Бенгта В. Валя // 19 мая 1975, Стокгольм, солист Матти Лехтинен (Lehtinen), дирижер Харальд Андерсен (Andersén)

Берио Opera, опера в 3 актах, либретто композитора и Виттории Оттоленги по Умберто Эко и др. // 12 августа 1970, Санта-Фе, дирижер Деннис Расселл *Дэвис;* 2-я ред. — 1977

Бёртуисл «Нения: смерть Орфея», драматическая сцена для сопрано, 3 бас-кларнетов, фп. (также подготовленного) и кротал, слова Питера Зиновьева // 20 ноября 1970, Лондон, Джейн Маннинг (Manning) и ансамбль Matrix

Булез «каммингс — Поэт» для 16 голосов и 24 инструментов, слова э. э. каммингса // 19 сентября 1970, Штутгарт, дирижер автор; 2-я ред. — 1986

Eclat/Multiples («Вспышка/Многократные») для ударных (9 исполнителей) и оркестра (расширенная версия «Вспышки», 1965) // 21 октября 1970, Лондон, дирижер автор

Букурешлиев «Архипелаг-4» для фп. // 22 марта 1970, Руайан, Катрин Коллар (Collard)

«Тени (посвящение Бетховену)» для 12 струнных // 8 июня 1970, Тулуза, дирижер Луи Ориакомб (Auriacombe)

Гуренкий «Музычка-4» для тромбона, кларнета, виолончели и фп. // 15 апреля 1970, Вена, ансамбль Музыкальная мастерская (Warsztat muzyczny)

Даллапиккола Sicut umbra («Словно тень») для меццо-сопрано и 12 инструментов, слова Хуана Рамона Хименеса // 30 октября 1970, Вашингтон, солистка Джен *Де Гаэтани*, дирижер Артур Уайсберг (Weisberg)

Денисов «Живопись» для оркестра // 30 октября 1970, Вайц (ФРГ), дирижер Эрнест *Бур*

Донатони Doubles II для оркестра (на основе пьесы для клавесина Doubles, 1961) // 15 января 1971, Венеция, дирижер автор

П. М. Дэвис «Тавернер», опера в 2 актах, либретто композитора по документам XVI в. // 12 июля 1972, Лондон, *Ковент-Гарден*, дирижер Эдуард Даунс (Downes)

Дютийё «Целый мир вдали...», концерт для виолончели с оркестром по Ш. Бодлеру // 25 июля 1970, Экс-ан-Прованс, солист Мстислав *Ростропович*, дирижер Серж Бодо́ (Baudo)

Канчели Симфония № 2 «Песнопения» // 31 октября 1970, Тбилиси, дирижер Джансуг Кахидзе

Кардью «Великое учение» в 7 параграфах для неопределенного числа различных исполнителей, слова Конфуция в переводе Эзры Паунда

Кейдж «Книги песен» для голоса

Крам «Черные ангелы: 13 картин из страны тьмы» для струнного квартета с электронным усилением // 23 октября 1970, Энн-Арбор, шт. Мичиган, Стэнли-квартет (Stanley Quartet)

«Давние голоса детей», вокальный цикл для меццо-сопрано, дисканта, гобоя, мандолины, арфы, музыкальной пилы, электрического фп., игрушечного рояля и ударных (3 исполнителя), слова Федерико Гарсиа Лорки // 31 октября 1970, Вашингтон, солистка Джен *Де Гаэтани*, дирижер Артур Уайсберг (Weisberg)

Кутавичюс «Пантеистическая оратория» для сопрано, чтеца, 4 мужских голосов и 12 инструментов, слова Сигитаса Гяды

Лигети «Камерный концерт» для 13 инструментов // 1 октября 1970, Западный Берлин, дирижер Фридрих *Церха*

Ллойд-Уэббер «Иисус Христос суперзвезда», опера (мюзикл) в 2 актах, либретто Тима Райса по Библии // 1970 (запись на пластинки); 12 октября 1971, Нью-Йорк (сценическая премьера)

Лютославский Концерт для виолончели с оркестром // 14 октября 1970, Лондон, солист Мстислав *Ростропович*, дирижер Эдуард Даунс (Downes)

Мадерна «Большая авлодия» для флейты, гобоя и оркестра // 7 февраля 1970, Рим, солисты Северино *Гаццеллони* и Лотар Фабер (Faber), дирижер автор

Мийо «Святой Людовик, король Франции», опера-оратория в 2 частях, текст Поля Клоделя и Анри Дюбле // 18 марта 1972, Итальянское радио, дирижер Армандо Ла Роза Пароди (La Rosa Parodi)

Ноно «И тогда он понял» для 6 женских голосов, хора, магнитофона и электроники, слова Карлоса Франки́ и Эрнесто Че Гевары // 21 марта 1970, Рим, дирижер автор

Оана Syrtes для виолончели и фп. // 15 марта 1972[?], Париж, Мстислав *Ростропович* и автор

Пендерецкий «Положение во гроб», оратория для 5 певцов-солистов, 2 смешанных хоров и оркестра, 1-я часть дилогии «Утреня» на церковнославянские богослужебные тексты // 8 апреля 1970, Альтенберг, дирижер Анджей Марковский (Markowski)

«Космогония» для сопрано, тенора, баса, хора и оркестра, тексты из разных источников // 24 октября 1970, Нью-Йорк, дирижер Зубин *Мета*

Типпетт «Песни для Дова» для тенора с камерным оркестром, слова композитора // 12 октября 1970, Кардифф, солист Джералд Инглиш (English), дирижер автор

Фелдман «Альт в моей жизни-1» для альта, флейты, ударных, фп., скрипки и виолончели // 19 сентября 1970, Лондон, солистка Карен Филлипс (Phillips), ансамбль Pierrot Players, дирижер Питер Максуэлл *Дэвис*

«Альт в моей жизни-2» для альта, флейты, кларнета, ударных, челесты, скрипки и виолончели

«Альт в моей жизни-3» для альта и фп. // 1970, Рим

Хенце El Cimarrón («Беглый невольник»), концерт четырех для баритона, флейты (также пикколо, альтовой флейты и басовой флейты), гитары и ударных, слова Ганса Магнуса Энценсбергера // 22 июня 1970, Олдбро, Уильям Пирсон (Pearson), Карлхайнц Цёллер (Zöller), Лео Брауэр (Brouwer), Стому Ямаш'та (Yamash'ta)

Compáses para preguntas ensimismadas («Ритмы для безответных вопросов»), музыка для альта и 22 инструментов // 11 февраля 1971, Базель, солист Хирофуми Фукаи (Fukai), дирижер Пауль *Захер*

Циммерман «Тишина и возвращение», эскизы для оркестра // 19 марта 1971, Нюрнберг, дирижер Ганс Гирстер (Gierster)

«И обратился я и увидел всякие угнетения, какие делаются под солнцем», экклезиастическое действо для 2 чтецов, баса и оркестра, слова из книги Екклесиаста и легенды о Великом инквизиторе из «Братьев Карамазовых» Достоевского // 2 сентября 1972, Киль, дирижер Ганс *Цендер*

Шельси 3 латинские молитвы: Ave Maria, Pater noster, Alleluia, для мужского или женского голоса или унисонного хора a cappella

«Антифоны (на имя Иисус)» для тенора и мужского хора a cappella

Шостакович Струнный квартет № 13 соч. 138 b-moll // 13 декабря 1970, Ленинград, Квартет им. *Бетховена*

Штокхаузен «Мантра» для 2 фп. с электронным преобразованием, вудблоков и кроталов (на которых играют пианисты) // 28 октября 1970, Донауэшинген, братья *Контарски*

«Грядущему времени», 17 текстовых пьес (нач. в 1968)

5.I. Умер Роберто *Герхард* (р. 1896)
29.VII. Умер Джон *Барбиролли* (р. 1899)
29.VII. Умер Джордж *Сэлл* (р. 1897)
10.VIII. Умер Бернд Алоис *Циммерман* (р. 1918)
19.XI. Умерла Мария *Юдина* (р. 1899)

1971

Альфтер «Реквием воображаемой свободе» для оркестра // 19 мая 1972, Флоренция, дирижер автор

Анри «Нижинский, клоун Божий», электронная музыка для балета // 8 октября 1971, Брюссель, хореография Мориса Бежара (Béjart)

Бергман Месса в честь св. Генриха (Missa in honorem Sancti Henrici) для хора, певцов-солистов и органа // 5 сентября 1971, Хельсинки, дирижер Харальд Андерсен (Andersén)

«Хатхор-сюита» для сопрано, баритона, хора, флейты, английского рожка, арфы и ударных (2 исполнителя) на древнеегипетские ритуальные тексты в немецком переводе Зигфрида Шотта, в 5 частях // 26 ноября 1971, Хельсинки, солисты Тару Вальякка (Valjakka) и Матти Лехтинен (Lehtinen), дирижер Харальд Андерсен (Andersén)

Берио «Агнец» (Agnus) для 2 сопрано и 3 кларнетов

«Движение» для оркестра // январь 1971, Глазго, дирижер автор; 2-я ред. 1983 // 26 октября 1984, Базель, дирижер автор

«Давным-давно (Каноническая колыбельная для Стравинского)» для флейты, кларнета и арфы

Бернстайн «Месса», представление для певцов, инструменталистов и танцоров, текст католической мессы, Стивена Шварца и композитора // 8 сентября 1971, Вашингтон, дирижер Морис Пересс (Peress), режиссер Гордон Дэвидсон (Davidson), хореография Элвина Эйли (Ailey)

Бёртуисл «Меридиан» для меццо-сопрано, валторны, виолончели, хора сопрано и 11 инструментов, слова Кристофера Лога (Logue) и Томаса Уайетта // 26 февраля 1971, Лондон, солисты Ивонн Минтон (Minton), Барри Такуэлл (Tuckwell), Дж. Уорд-Кларк (Ward-Clarke), хор и оркестр *Лондон-симфониетта*

«Воображаемый пейзаж» для медных духовых, ударных (4 исполнителя) и 8 контрабасов // 2 июня 1971, Лондон, дирижер Пьер *Булез*

«Поля скорби» для 2 сопрано, хора и 16 инструментов, слова Авсония в английском переводе // 7 августа 1971, Дартингтон, дирижер автор

Бриттен «Оуэн Уингрейв», опера в 2 актах соч. 85, либретто Майфэнуай Пайпер по Генри Джеймсу // 16 мая 1971, Лондон, дирижер автор (по ТВ); 10 мая 1973, Лондон, *Ковент-Гарден*, дирижер Стюарт Бедфорд (Bedford)

Кантик № 4 «Путешествие волхвов» для контратенора, тенора и баритона с фп. соч. 86, слова Томаса С. Элиота // 26 июня 1971, Олдбро, Джеймс *Боуман*, Питер *Пирс*, Джон *Ширли-Куирк* и автор

Сюита для виолончели соло № 3 соч. 87, 1-я ред.; 2-я ред. — 1974

Букурешлиев «Анархипелаг» («Архипелаг-5») для арфы, клавесина, органа, фп. и ударных (2 исполнителя) // 24 января 1972, Париж, Брижитт Сильвестр (Sylvestre), Элизабет *Хойнацка*, Ксавье Дарасс (Darasse), Кристиан Ивальди (Ivaldi), Сильвио Гуальда (Gualda) и Жан-Пьер Друэ (Drouet)

Булез ...explosante-fixe... (памяти *Стравинского*) для флейты, кларнета и трубы // 17 июня 1972, Лондон, солисты оркестра *Лондон-симфониетта;* впоследствии произведение неоднократно перерабатывалось

Губайдулина «Поэма-сказка» для оркестра // 1971, Москва, дирижер Максим Шостакович

Concordanza для флейты, гобоя, кларнета, фагота, английского рожка, ударных, скрипки, альта, виолончели и контрабаса // 23 мая 1971, Прага, ансамбль Musica Viva Pragensis

Струнный квартет № 1 // 24 марта 1979, Кёльн

Гурецкий Ad Matrem для сопрано, хора и оркестра // 24 сентября 1972, Варшава, солистка Стефания Войтович (Woytowicz), дирижер Анджей Марковский (Markowski)

Даллапиккола	Tempus destruendi — Tempus aedificandi («Время разрушать — время строить») для хора a cappella, слова Паулина Аквилейского (VIII—IX вв.) и Дермата (XI в.) // 4 января 1971, Тель-Авив, дирижер Гари Бертини (Bertini) (только 2-я часть); 26 августа, Сиена, дирижер Нино Антонеллини (Antonellini) (обе части)
Денисов	Соната для виолончели и фп. // 8 апреля 1971, Руайан, Пьер Пенассу (Pénassou) и Мария-Элена Барриентос (Barrientos) «Осенняя песня», 4 стихотворения Шарля Бодлера для сопрано с оркестром // 16 мая 1971, Загреб, солистка Дороти Дороу (Dorow), дирижер Само Хубад (Hubad) Трио для фп., скрипки и виолончели // 30 октября 1972, Москва, Виктор Деревянко, Валерия Вилькер и Марк Дробинский
П. М. Дэвис	«От камня до колючки» для меццо-сопрано, кларнета, гитары, клавесина и ударных, слова Джорджа Маккея Брауна // 30 июня 1971, Оксфорд, солистка Мэри Томас (Thomas), дирижер автор
Кагель	«Государственный театр», сценическая композиция в 9 разделах (нач. в 1967) // 23 апреля 1971, *Гамбургская гос. опера*, дирижер и режиссер автор
Картер	Струнный квартет № 3 // 23 января 1973, Нью-Йорк, *Джульярдский квартет*
Крам	Lux aeterna для 5 музыкантов (сопрано, басовая флейта [также блокфлейта], ситар, ударные [2 исполнителя]) в масках, текст из католического Реквиема // 16 января 1972, Ричмонд, шт. Вирджиния, ансамбль Philadelphia Composers' Forum Vox balaenae («Голос кита») для 3 музыкантов (электронные флейта, виолончель и фп.) в масках // 10 октября 1972, Нью-Йорк, ансамбль Aeolian Chamber Players
Ксенакис	Aroura («Земля») для 12 струнных // 24 августа 1971, Люцерн, дирижер Рудольф Баумгартнер (Baumgartner) Persepolis, аудиовизуальное шоу с электронной музыкой // 26 августа 1971, Персеполис (Иран) Antikhton, балет // 21 сентября 1974, Бонн, дирижер Мишель Табачник (Tabachnik)
Лахенман	Kontrakadenz («Противокаденция») для оркестра // 23 апреля 1971, Штутгарт, дирижер Михаэль *Гилен* Gran Torso («Большой осколок») для струнного квартета // 6 мая 1972, Бремен, Итальянское общество камерной музыки (Società Cameristica Italiana); произведение перерабатывалось в 1976 и 1988
Лигети	«Мелодии» для оркестра // 10 декабря 1971, Нюрнберг, дирижер Ганс Гирстер (Gierster)
Нопо	«Призрак бродит по миру» для сопрано, хора и оркестра, слова Маркса, Селии Санчес и Айдé Сантамарии // 11 февраля 1971, Кёльн, дирижер Ладислав Купкович (Kupković)
Оана	«Аутодафе» для контральто, баритона, баса, 3 хоров и оркестра, слова композитора // 9 августа 1971, Везон-ла-Ромен, дирижеры Стефан Кайá (Caillat) и Борис де Виноградов (Vinogradov) (в виде сценической кантаты); 23 мая 1972, Лионская опера, дирижер Теодор Гушльбауэр (Guschlbauer) (в виде представления для театра теней и марионеток)
Орф	De temporum fine comoedia («Комедия о конце времен»), сценическое представление в 3 актах, текст композитора // 20 августа 1973, Зальцбург, дирижер Герберт фон *Караян*
Пануфник	Концерт для скрипки и струнного оркестра // 18 июля 1972, Лондон, солист Иегуди *Менухин*, дирижер автор
Пендерецкий	«Воскресение», оратория для певцов-солистов, 2 смешанных хоров, детского хора и оркестра, 2-я часть дилогии «Утреня» на церковнославянские богослужебные тексты // 28 мая 1971, Мюнстер, дирижер Анджей Марковский (Markowski) «Акции» для джазового ансамбля (14 исполнителей) // 17 октября 1971, Донауэшинген, дирижер автор De natura sonoris II («О природе звука-2») для оркестра // 3 декабря 1971, Нью-Йорк, дирижер Хорхе Местер (Mester) Партита для концертирующего клавесина, электрогитары, бас-гитары, арфы, контрабаса и малого оркестра // 11 февраля 1972, Рочестер, солистка Фелиция Блюменталь (Blumental), дирижер Уолтер Хендл (Hendl); 2-я ред. — 1991
Пярт	Симфония № 3 // 21 сентября 1972, Таллин, дирижер Неэме *Ярви*
Райман	«Цикл» для баритона и оркестра, слова Пауля Целана, в 6 частях // 15 апреля 1971, Нюрнберг, солист Дитрих *Фишер-Дискау*, дирижер Ганс Гирстер (Gierster)
Райч	Drumming («Барабанный бой») для 9 ударников, 2 женских голосов и флейты-пикколо // 3 декабря 1971, Нью-Йорк, ансамбль Steve Reich and Musicians
Сильвестров	«Драма» для фп., скрипки и виолончели, включает Сонату для скрипки и фп., Сонату для виолончели и фп. и Трио (нач. в 1969)
Такэмицу	«Кассиопея» для ударных (1 исполнитель) и оркестра // 8 июля 1971, Равиния-фестиваль (Чикаго), солист Стому Яманэ'та (Yamash'ta), дирижер Сэйдзи *Озава*
Уствольская	Композиция № 1 Dona nobis pacem для флейты-пикколо, тубы и фп. // 19 февраля 1975, Ленинград, Л. Сухов, Л. Клевцов и Мария Карандашова

Фелдман «Альт в моей жизни-4» для альта и оркестра // 16 сентября 1971, Венеция, солистка Карен Филлипс (Phillips), дирижер Марчелло Панни (Panni)

«Капелла Ротко» для альта, сопрано, хора, ударных и челесты // 9 апреля 1972, Хьюстон, альтистка Карен Филлипс (Phillips), дирижер Морис Пересс (Peress)

«Хор и оркестр-1» для сопрано, хора и оркестра // 13 апреля 1973, Кёльн, солистка Дороти Дороу (Dorow), дирижер Зденек Мацал (Mácal)

Харрисон «Молодой Цезарь», кукольная опера для 5 певцов и 5 инструменталистов, играющих на различных азиатских и европейских инструментах, в 2 актах, 14 сценах, текст Роберта Гордона // 5 ноября 1971, Пасадена, шт. Калифорния; ред. в виде обычной оперы — 1988

Хенце «Долгий путь в жилище Наташи Унгехойер», шоу, слова Гастона Сальваторе // 17 мая 1971, Рим, ТВ, дирижер автор

Концерт для скрипки с оркестром № 2, с баритоном и электроникой, слова Ганса Магнуса Энценсбергера // 2 ноября 1972, Базель, солисты Брентон Лангбайн (Langbein) и Курт Видмер (Widmer), дирижер Пауль Захер; 2-я ред. — 1991

Хинастера «Беатриче Ченчи», опера в 2 актах, 14 картинах, либретто Уильяма Шэнда и Альберто Джирри // 10 сентября 1971, Вашингтон, дирижер Юлиус Рудель (Rudel)

Б. Чайковский Концерт для фп. с оркестром // 29 октября 1971, Москва, солист автор, дирижер Рудольф *Баршай*

Шпитке Двойной концерт для гобоя, арфы и струнных // май 1972, Загреб, солисты Хайнц и Урсула *Холлигер*

Шостакович Симфония № 15 соч. 141 A-dur // 8 января 1972, Москва, дирижер Максим Шостакович

Штокхаузен «Звучание звезды», парковая музыка для 5 групп // 5 июня 1971, Западный Берлин, под руководством автора

«Транс» для оркестра и магнитофона // 16 октября 1971, Донауэшинген, дирижер Эрнест *Бур*

Щедрин «Анна Каренина», балет («лирические сцены») в 3 актах, либретто Бориса Львова-Анохина по Толстому // 10 июня 1972, Москва, *Большой театр*, дирижер Юрий Симонов

Юн «Измерения» для органа и оркестра // 22 октября 1971, Нюрнберг, солист Петер Шварц (Schwarz), дирижер Ганс Гирстер (Gierster)

Ксенакис «Музыка, Архитектура» (Musique, Architecture)

Роузен «Стиль классицизма» (The Classical Style)

Основан *Альбан-Берг-квартет*

6.IV. Умер Игорь *Стравинский* (р. 1882)
30.V. Умер Марсель *Дюпре* (р. 1886)
6.VII. Умер Луи *Армстронг* (р. 1901)
24.X. Умер Карл *Раглс* (р. 1876)

1972

Ами «Припевы» для оркестра

Андриссен «Стойкость» для 3 труб, 3 саксофонов, 3 тромбонов и фп. // 12 мая 1972, Амстердам, ансамбль De Volharding («Стойкость»)

Берд «Психодрама» для оркестра

Берио Recital I for Cathy для меццо-сопрано и 17 инструментов, сценарий композитора, Андреа Мозетти и Эдоардо Сангинети // 1972, Венеция, Кэти *Берберян* и *Лондон-симфониетта*, дирижер автор

E vo', сицилийская колыбельная для сопрано и инструментального ансамбля, слова народные // 10 сентября 1972, Арко, Алиде Мария Сальветта (Salvetta) и *Лондон-симфониетта*, дирижер автор

Бёртуисл «Триумф времени» для оркестра // 1 июня 1972, Лондон, дирижер Лоренс Фостер (Foster)

Буссотти «Лоренцаччо», романтическая мелодрама с танцами в 5 актах, текст композитора «в честь одноименной драмы Альфреда де Мюссе» (включает «Para-реквием», 1969) // 7 сентября 1972, Венеция, театр Ла Фениче, дирижер Джанпьеро Таверна (Taverna), сценография автора, режиссура автора и Карло Эмануэле Креспи (Crespi), хореография Джанкарло Вантаджо (Vantaggio)

Губайдулина «Музыка для клавесина и ударных» // 1972, Москва, Борис Берман и Марк *Пекарский*

Detto II для виолончели и инструментального ансамбля // 5 мая 1973, Москва, солистка Наталия Шаховская, дирижер Константин Кримец

«Ступени» (Stufen) для оркестра и чтецов (в записи), слова Райнера Марии Рильке // 19 декабря 1990, Берлин, дирижер Герд *Альбрехт;* 2-я ред. 1986 // 22 июня 1989, Бад-Киссинген, дирижер Иржи Белохлавек (Bělohlávek); окончательная ред. 1992 // 25 марта 1993, Стокгольм, дирижер Геннадий *Рождественский*

Гурецкий Симфония № 2, «Коперниковская», для сопрано, баритона, хора и оркестра на слова из Псалтири и тексты Коперника // 22 июня 1973, Варшава, дирижер Анджей Марковский (Markowski)

Даллапиккола «Прощание» для сопрано и 15 инструменталистов, слова Брунетто Латини[?] // 15 октября 1972, Грац, солистка Марджори Райт (Wright), дирижер Петер Койшниг (Keuschnig)

Денисов Концерт для виолончели с оркестром // 25 сентября 1973, Лейпциг, солист Вольфганг Вебер (Weber), дирижер Герберт Кегель (Kegel)

П. М. Дэвис «Игра в жмурки» (Blind Man's Buff), маска для сопрано, меццо-сопрано, мима и оркестра на тексты детских считалок и слова из пьесы Георга Бюхнера «Леонс и Лена» // 29 мая 1972, Лондон, дирижер Пьер *Булез*

«Гимн св. Магнусу» для меццо-сопрано и 6 инструменталистов на текст духовного гимна XII в. // 13 октября 1972, Лондон, солистка Мэри Томас (Thomas), дирижер автор

Кагель «Экзотика» (Exotica) для 6 поющих исполнителей на неевропейских инструментах // 23 июня 1972, Мюнхен, под руководством автора

«Вариации без фуги» для большого оркестра и 2 актеров по «Вариациям и фуге на тему Генделя» для фп. Брамса // 13 мая 1973, Гамбург, дирижер автор

Кастильони «Арабески» для флейты, фп. и оркестра // 25 октября 1974, Роттердам, солисты Эбби Де Куант (Quant) и Борис Берман (Berman), дирижер Эдо *Де Ваарт*

Кейдж «Дешевое подражание» для оркестра (версия фортепианной пьесы 1969 года)

Крам «Макрокосмос-1», 12 фантастических пьес по Зодиаку для фп. с электронным усилением // 8 февраля 1973, Колорадо-Спрингс, Дэвид Бёрдж (Burge)

Ксенакис Polytope de Cluny, свето-звуковое шоу с электронной музыкой // 17 октября 1972, Париж

Лахенман «Звуковые тени — моя игра на струнных» (Klangschatten — mein Saitenspiel) для 48 струнных и 3 роялей // 20 декабря 1972, Гамбург, дирижер Михаэль *Гилен*

Лигети Двойной концерт для флейты и гобоя с оркестром // 16 сентября 1972, Западный Берлин, солисты Карлхайнц Цёллер (Zöller) и Лотар Кох (Koch), дирижер Кристоф фон *Донаньи*

Лютославский «Прелюдии и фуга» для 13 струнных // 12 октября 1972, Грац, дирижер Марио ди Бонавентура (Bonaventura)

Мадерна «Аура» для оркестра // 23 марта 1972, Чикаго, дирижер автор

«Биограмма» для большого оркестра // апрель 1972, Рочестер, дирижер автор

«Религиозный сад» для малого оркестра // 1972, Тэнглвуд, дирижер автор

Мартен Реквием для певцов-солистов, хора, оркестра и органа // 4 мая 1973, Лозанна, дирижер автор

Ноно «Как волна силы и света» для сопрано, фп., оркестра и магнитофона, слова Хулио Уаси // 28 июня 1972, Милан, солисты Славка Таскова (Taskova) и Маурицио *Поллини*, дирижер Клаудио *Аббадо*

Пендерецкий Ecloga VIII для 6 мужских голосов, слова Вергилия

Концерт для виолончели с оркестром № 1, окончательная ред. произведения 1967 года // 2 сентября 1972, Эдинбург, солист Зигфрид *Пальм*, дирижер Александер Гибсон (Gibson)

Свиридов «Весенняя кантата» для хора с оркестром, слова Некрасова // 7 июня 1972, Москва, дирижер Александр Юрлов

Сильвестров Соната для фп. № 1 // 1975, Киев, Николай Сук

«Медитация», симфония для виолончели и камерного оркестра // 10 июня 1976, Киев, солист Валентин Потапов, дирижер Игорь Блажков

Тавенер «Последние обряды» (Ultimos ritos) для меццо-сопрано, 12 басов, квартета певцов-солистов, 5 чтецов, хора, ансамбля медных духовых, оркестра и магнитофона, слова св. Хуана де ла Крус // июнь 1974, Харлем, дирижер Джон Пул (Poole)

«Маленький Реквием по отцу Малахии Линчу» для хора и камерного оркестра

Тертерян Симфония № 2 для оркестра с мужским голосом и хором // 16 декабря 1973, Ереван, дирижер Давид Ханджян

Тишетт Симфония № 3 для сопрано и оркестра, слова композитора // 22 июня 1972, Лондон, солистка Хизер Харпер (Harper), дирижер Колин *Дэвис*

Тормис «Заклятие железа» для тенора, баса, камерного хора и шаманского бубна, слова из финского эпоса «Калевала» // 6 мая 1973, Тарту, дирижер Арво Ратассепп (Ratassepp)

Фелдман «Пять фортепиано» // 16 июля 1972, Западный Берлин, Джон *Кейдж*, Корнильес *Кардью*, Фредерик *Жевски*, Дэвид *Тюдор* и автор

«Фортепиано и голоса» для 5 фп. и 5 женских голосов // 31 августа 1972, Мюнхен, сопрано из Штутгартской певческой школы (Schola Cantorum Stuttgart), пианисты Корнильес *Кардью*, Николаус А. Хубер (Huber), Джон Тилбюри (Tilbury), Кристен Вулф (Wolff) и автор

«Хор и оркестр-2» для сопрано, двойного хора и оркестра // 5 января 1973, Лондон, дирижер Алан Хакер (Hacker)

«Виолончель и оркестр» // 19 апреля 1973, Руайан, солист Зигфрид *Пальм*, дирижер Ганс *Цендер*

Фортнер «Елизавета Тюдор», опера в 3 актах с эпилогом, либретто Маттиаса Брауна // 23 октября 1972, Западный Берлин, *Немецкая опера*, дирижер Герд *Альбрехт*

Хенце «Император Гелиогабал», музыкальная аллегория для оркестра // 2 мая 1972, Чикаго, дирижер Георг *Шолти*

Хинастера Концерт для фп. с оркестром № 2 соч. 39 // 22 марта 1973, Индианаполис, солистка Хильде Сомер (Somer), дирижер Кеннет Шермерхорн (Schermerhorn)

Б. Чайковский «Лирика Пушкина», вокальный цикл для сопрано с фп. // 22 ноября 1972, Москва, Галина *Вишневская* и Мстислав *Ростропович*

Струнный квартет № 4 // 14 февраля 1973, Москва, Квартет им. Прокофьева

Шельси «Песни Козерога», 20 песен для сопрано и инструментов, на которых играет певица (нач. в 1962)

Prânam I для женского голоса, флейты, английского рожка, кларнета, фагота, альт-саксофона, валторны, трубы, тромбона, струнного квартета и магнитофона, «в память о трагической гибели Яни и Сии *Христу*» // 1972, Рим, дирижер Джанлуиджи Джельметти (Gelmetti)

Шнитке Симфония № 1 (нач. в 1968) // 9 февраля 1974, Горький, дирижер Геннадий *Рождественский*

Штокхаузен «Алфавит для Льежа», 13 музыкальных сцен для солистов и дуэтов, включает цикл «Я странствую по небу...» для сопрано и баритона на ритуальные тексты южноамериканских индейцев // 23 сентября 1972, Льеж

«Моменты», расширенная версия произведения 1962—64 годов для сопрано, 4 хоровых групп и инструментального ансамбля // 8 декабря 1972, Бонн, солистка Глория Дэви (Davy), дирижер автор

Ylem для 19 исполнителей // 9 марта 1973, Лондон, *Лондон-симфониетта* под руководством автора

Юн «Сим Чжонг» (Sim Tjong), опера (корейская легенда) в 2 актах с прологом и эпилогом, либретто Харальда Кунца // 1 августа 1972, Мюнхен, *Баварская гос. опера*, дирижер Вольфганг *Заваллиш*

«Концертирующие фигуры» (Konzertante Figuren) для малого оркестра // 30 ноября 1973, Гамбург, дирижер Франсис Травис (Travis)

17.II. Умер Гавриил *Попов* (р. 1904)
29.VIII. Умер Рене *Лейбовиц* (р. 1913)
19.IX. Умер Робер *Казадезюс* (р. 1899)
15.XII. Умер Герберт *Аймерт* (р. 1897)

1973

Ами «Из раскрытого пространства» для сопрано, 2 фп. и 2 оркестров, слова Стефана Малларме

Бергман «Краски и импровизации» для оркестра // 23 января 1974, Копенгаген, дирижер Эдуард Серов

Берд Концерт для гобоя с оркестром // сентябрь 1973, Варшава, солист Лотар Фабер (Faber), дирижер Станислав Вислоцкий (Wisłocki)

Берио Концерт для 2 фп. с оркестром // 15 марта 1973, Нью-Йорк, солисты Бруно Канино (Canino) и Антонио Баллиста (Ballista), дирижер Пьер *Булез*

Бернстайн «Кандид», комическая оперетта, 2-я ред. произведения 1956 года, либретто Хью Уилера и др. по Вольтеру // 20 декабря 1973, Нью-Йорк, дирижер Джон Мосери (Mauceri)

Браун Centering для скрипки и 10 инструментов // декабрь 1973, Лондон, Пол Закофски (Zukofsky) и *Лондон-симфониетта*, дирижер автор

Бриттен «Смерть в Венеции», опера в 2 актах соч. 88, либретто Майфэнуай Пайпер по Томасу *Манну* // 16 июня 1973, Олдбро, дирижер Стюарт Бедфорд (Bedford)

Букурешлиев «Берговые ориентиры» (Amers) для 19 инструменталистов, по Сен-Жон Перс // весна 1973, Ла-Рошель, дирижер Мишель Табачник (Tabachnik)

Буссотти «Горный хрусталь», одноактный балет, либретто композитора по Адальберту Штифтеру // 15 мая 1973, Гамбург, дирижер Бруно *Мадерна* (концертная премьера); 8 июня 1974, Римская опера, дирижер Марчелло Панни (Panni), хореография Уго Дель'Ара (Dell'Ara), сценография автора; 2-я ред. — 1983

Денисов «Жизнь в красном цвете» (La vie en rouge), вокальный цикл для голоса, флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фп. и ударных, слова Бориса Виана, в 7 частях // май 1973, Загреб, солистка Розвита Трекслер (Trexler)

Дессау «Эйнштейн», опера, либретто Карла Микеля // 16 февраля 1974, Восточный Берлин

П. М. Дэвис «Литания камня (руны из дома мертвых)» для меццо-сопрано с оркестром на тексты старинных кельтских заклинаний // 22 сентября 1973, Глазго, солистка Джен *Де Гаэтани*, дирижер Александер Гибсон (Gibson)

«Скрипачи на свадьбе» для меццо-сопрано, альтовой флейты, мандолины, гитары и ударных, слова Джорджа Маккея Брауна // 3 мая 1974, Париж, солистка Джейн Маннинг (Manning), дирижер Даниэль Шабрён (Chabrun)

Канчели Симфония № 3 с солирующим голосом фольклорного певца // 11 октября 1973, Тбилиси, дирижер Джансуг Кахидзе

Кастильони	Inverno in-ver, 11 музыкальных стихотворений для камерного оркестра // 31 октября 1974, Париж, дирижер Райнхард Петерс (Peters)
Крам	«Макрокосмос-2», 12 фантастических пьес по Зодиаку для фп. с электронным усилением // 12 ноября 1974, Нью-Йорк, Роберт Миллер (Miller)
Ксенакис	Eridanos для 8 медных духовых и струнного оркестра // 13 апреля 1973, Ла-Рошель, дирижер Мишель Табачник (Tabachnik)
Лигети	«Часы и облака» для женского хора и оркестра // 15 октября 1973, Грац, дирижер Фридрих *Церха*
Мадерна	Концерт для гобоя с оркестром № 3 «Сатирикон», одноактная опера, либретто композитора и Яна Штрасфогеля по Петронию // 16 марта 1973, Шевенинген
Мартен	«Полиптих: шесть образов Страстей Христовых» для скрипки и 2 струнных оркестров // 9 сентября 1973, Лозанна, солист Иегуди *Менухин*, дирижер Эдмон де Стуц (Stoutz)
Мюрай	«Континентальный дрейф» для альта и струнного оркестра // 23 марта 1974, Руайан, солистка Женевьев Ренон (Renon), дирижер Жан-Франсуа Пайяр (Paillard)
Нёргор	«Гильгамеш», опера, либретто композитора по шумерскому эпосу // 4 мая 1973, Орхус
Нурхейм	«Весенний расцвет» (Greening) для оркестра // 1973, Лос-Анджелес, дирижер Зубин *Мета*
Ноно	«Мы — молодежь Вьетнама» для унисонного хора, слова Джироламо Федеричи и анонимные
Оана	24 прелюдии для фп. // 20 ноября 1973, Париж, Жан-Клод Пеннетье (Pennetier)
Пендерецкий	«Песнь Песней Соломона» для камерного хора, ансамбля ударных и камерного оркестра на латинский библейский текст // 5 июня 1973, Лиссабон, с участием ансамбля *Страсбургские ударные*, дирижер Вернер Андреас Альберт (Albert) Симфония № 1 // 19 июля 1973, Питерборо, Англия, дирижер автор
Свиридов	Три хора из музыки к трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» на богослужебные слова из рукописи XVI в. // 23 октября 1973, Москва, Малый театр, дирижер Александр Юрлов «Концерт памяти А. А. Юрлова» для хора a cappella, без слов
Сильвестров	Кантата для сопрано и камерного оркестра, слова Тютчева и Блока // 12 января 1975, Киев, солистка Лидия Стовбун, дирижер Игорь Блажков
Сондхайм	«Маленькая ночная музыка», мюзикл в 2 актах, либретто Хью Уилера по Ингмару Бергману // 25 февраля 1973, Нью-Йорк
Такэмицу	«В осеннем саду» для оркестра гагаку, 1-я (краткая) версия // 30 октября 1973, Токио, Императорский оркестр гагаку; полная версия — 1979
Типпетт	Соната для фп. № 3 // 26 мая 1973, Бат, Пол *Кросли*
Уствольская	Композиция № 2 Dies irae для 8 контрабасов, ударных и фп. // 14 декабря 1977, Ленинград
Фелдман	«Для Фрэнка О'Хары» для флейты (также пикколо и альтовой флейты), кларнета, ударных (2 исполнителя), фп., скрипки и виолончели // 5 декабря 1973, Нью-Йорк «Струнный квартет и оркестр» // 26 января 1975, Буффало, с участием Кливлендского квартета (Cleveland Quartet), дирижер Майкл Тилсон *Томас*
Хенце	«Голоса», 22 песни для меццо-сопрано, тенора и 15 инструментов, слова разных поэтов // 4 января 1974, Лондон, Роуз Тэйлор (Taylor), Пол Сперри (Sperry) и *Лондон-симфониетта*, дирижер автор «Тристан», прелюдии для фп., оркестра и магнитофона // 20 октября 1974, Лондон, солист Омеро Франческ (Francesch), дирижер Колин *Дэвис*
Хиндастера	Струнный квартет № 3 соч. 40 с солирующим сопрано, слова Рафаэля Альберти, Федерико Гарсиа Лорки и Хуана Рамона Хименеса // 4 февраля 1974, Даллас, *Джульярдский квартет* и Бенита Валенте (Valente)
Б. Чайковский	«Тема и восемь вариаций» для оркестра // 23 января 1974, Дрезден, дирижер Кирилл *Кондрашин*
Шельси	Prânam II для 2 флейт, бас-кларнета, валторны, электрооргана, скрипки, альта, виолончели и контрабаса // 16 декабря 1975, Рим, ансамбль Arte Nuova, дирижер Риккардо Капассо (Capasso)
Шостакович	Струнный квартет № 14 соч. 142 Fis-dur // 12 ноября 1973, Ленинград, Квартет им. *Бетховена* Шесть стихотворений Марины Цветаевой для контральто с фп. соч. 143 // 27 декабря 1973, Москва, Ирина Богачева и Софья Вакман; версия для контральто с камерным оркестром соч. 143а // 6 июня 1974, Москва, солистка Богачева, дирижер Рудольф *Баршай*
Щедрин	Концерт для фп. с оркестром № 3 «Вариации и тема» // 5 мая 1974, Москва, солист автор, дирижер Евгений *Светланов*

Основан *Кронос-квартет*
Основан ансамбль старинной музыки *Musica Antiqua Köln*
В Лондоне основан оркестр Академия старинной музыки (*Хогвуд*)

19.II. Умер Йожеф *Сигети* (р. 1892)
18.III. Умер Лауритс *Мельхиор* (р. 1890)
3.VII. Умер Карел *Анчерл* (р. 1908)
6.VII. Умер Отто *Клемперер* (р. 1885)
11.VII. Умер Александр *Мосолов* (р. 1900)
1.VIII. Умер Джан Франческо *Малипьеро* (р. 1882)
17.VIII. Умер Жан *Барраке* (р. 1928)
22.X. Умер Пабло *Касальс* (р. 1876)
13.XI. Умер Бруно *Мадерна* (р. 1920)
18.XI. Умер Алоис *Хаба* (р. 1893)

1974

Альфтер Концерт для виолончели с оркестром № 1 // 24 июня 1975, Гранада, солист Зигфрид *Пальм*, дирижер автор

Бергман Bardo Thödol для чтеца, меццо-сопрано, баритона, хора и оркестра, слова из тибетской Книги мертвых в английском и немецком переводах // 19 мая 1975, Хельсинки, дирижер Харальд Андерсен (Andersén)

Берио «Линия» (Linea), миниатюрный балет для 2 фп., вибрафона и маримбы // 8 февраля 1974, Гренобль, Катя и Мариэль Лабек (Labèque), Жан-Пьер Друэ (Drouet) и Сильвио Гуальда (Gualda), хореография Ф. Бласки (Blaska)

«Покой» (Calmo) для сопрано и 22 инструменталистов (памяти Бруно *Мадерны*), слова Гомера, Эдоардо Сангуинети, Саали и др. // 1974, Милан, солистка Славка Таскова-Паолетти (Taskova Paoletti), дирижер автор; 2-я ред. — 1989

«Впечатления» (Eindrücke) для оркестра // 18 июня 1974, Цюрих, дирижер Эрих *Лайнсдорф*

«Прекрасной памяти того дня», электронная музыка для балета по Петрарке // 9 июля 1974, Флоренция, хореография Мориса Бежара (Béjart)

«Найти точки на кривой...» для фп. и 23 инструментов // 20 октября 1974, Донауэшинген, солист Антонио ди Бонавентура (Bonaventura), дирижер Эрнест *Бур*

«Легкая музыка» к 70-летию Гоффредо *Петрасси* для флейты, альта и виолончели

«Крики Лондона» для 6 голосов a cappella // 1975, Эдинбург, ансамбль King's Singers; ред. для 8 голосов a cappella — 1975

Бернстайн «Диббук», балет // 16 мая 1974, Нью-Йорк, дирижер автор

Бриттен Сюита для виолончели соло № 3 соч. 87, окончательная ред. // 21 декабря 1974, Олдбро, Мстислав *Ростропович*

«Смерть святого Нарцисса», кантик № 5 (Canticle V) для тенора и арфы соч. 89, слова Томаса С. Элиота // 15 января 1975, замок Эльмау (Бавария), Питер *Пирс* и Осиан Эллис (Ellis)

Бэббитт Arie da capo для флейты, кларнета (также бас-кларнета) и фортепианного трио // 25 апреля 1974, Нью-Йорк, ансамбль Da Capo Chamber Players

Гласс «Музыка в 12 партиях» для ансамбля (нач. в 1971) // 1 июня 1974, Нью-Йорк

Губайдулина Quattro для 2 труб и 2 тромбонов // 22 ноября 1974, Москва

10 этюдов (прелюдий) для виолончели соло // 12 декабря 1977, Москва, Владимир Тонха

Rumore e Silenzio («Шум и Тишина») для клавесина и ударных // 16 апреля 1975, Ленинград, Алексей *Любимов* и Марк *Пекарский*

Денисов «Знаки на белом» для фп. // 24 сентября 1974, Варшава, Адам Феллеги (Fellegi); оркестровая версия — «Колокола в тумане», 1988

Концерт для фп. с оркестром // 5 сентября 1978, Лейпциг, солист Гюнтер Филипп (Philipp), дирижер Вольф-Дитер Хаушильд (Hauschild)

П. М. Дэвис «Причуда мисс Донниторн», театрализованное представление для меццо-сопрано и 6 инструменталистов, слова Рэндолфа Стоу // 9 марта 1974, Аделаида, солистка Мэри Томас (Thomas), дирижер автор

«Псалом 124» для флейты, кларнета, фп., ударных, скрипки и виолончели // 28 июля 1974, Дартингтон, дирижер автор

«Темные ангелы» для меццо-сопрано и гитары, слова Джорджа Маккея Брауна // 31 июля 1974, Дартингтон, Мэри Томас (Thomas) и Тимоти Уокер (Walker)

Картер Квинтет для медных духовых // 20 октября 1974, радио Би-Би-Си, ансамбль American Brass Quintet

Крам «Музыка для летнего вечера» («Макрокосмос-3») для 2 фп. с электронным усилением и 2 ударников // 30 марта 1974, Суортмор-колледж, шт. Пенсильвания, Гилберт Калиш (Kalish), Джеймс Фриман (Freeman), Раймонд Де Рош (DesRoches) и Ричард Фиц (Fitz)

Ксенакис Erikthon для фп. и оркестра // 21 мая 1974, Париж, солист Клод *Эльфер*, дирижер Мишель Табачник (Tabachnik)

Cendrées («Зола») для хора и оркестра // 20 июня 1974, Лиссабон, дирижер Мишель Табачник (Tabachnik)

Noomena для оркестра // 16 октября 1974, Париж, дирижер Георг *Шолти*

Лигети «Сан-Францисская полифония» для оркестра // 8 января 1975, Сан-Франциско, дирижер Сейдзи *Озава*

Мессиан «От каньонов к звездам...» для 4 солирующих инструментов (фп., валторна, ксилоримба и глокеншпиль), 22 духовых, ударных (5 исполнителей) и 13 струнных, в 12 частях // 20 ноября 1974, Нью-Йорк, солистки Ивонн *Лорио* (фп.) и Шэрон Моу (Moe) (валторна), оркестр Musica Aeterna, дирижер Фредерик Уолдмэн (Waldman)

Оана «Служба оракулов» (Office des Oracles) для 2 сопрано, меццо-сопрано, контральто, 2 хоров и инструментального ансамбля // 9 августа 1974, Сент-Бом, дирижер Борис де Виноградов (Vinogradov)

T'Hatân-Ngô для оркестра // 8 октября 1975, Париж, дирижер Лукас Вис (Vis)

Пендерецкий «Пробуждение Иакова» для оркестра // 14 августа 1974, Монте-Карло, дирижер Станислав Скровачевский (Skrowaczewski)

Magnificat для баса, 7 мужских голосов, детского и 2 смешанных хоров и оркестра // 17 августа 1974, Зальцбург, солист Петер Лаггер (Lagger), дирижер автор

Рим Dis-Kontur для оркестра // 10 октября 1975, Штутгарт, дирижер Михаэль *Гилен*

Сильвестров Струнный квартет № 1 // 1975, Киев, Квартет им. Лысенко

Тищенко «Ярославна», балет в 3 актах, либретто Олега Виноградова по «Слову о полку Игореве» // 30 июня 1974, Ленинград, Малый оперный театр, хореография Виноградова, дирижер Александр Дмитриев

Симфония № 4 для 2 оркестров и чтеца, слова Тургенева // 17 ноября 1978, Ленинград, дирижер Геннадий *Рождественский*

Фелдман «Голос и инструменты-2» для голоса, кларнета, виолончели и контрабаса // 27 февраля 1975, Лондон, дирижер Пьер *Булез*

Фернихоу «Исследование времени и движения-3» (Time and Motion Study III) для камерного хора, ударных и электроники // октябрь 1975, Донауэшинген, хор Schola Cantorum Stuttgart, дирижер Клитус Готвальд (Gottwald)

Фортнер «Призмы» для флейты, гобоя, кларнета, арфы, ударных и оркестра // 13 февраля 1975, Базель, дирижер Пауль *Захер*

Хачатурян Соната-фантазия для виолончели C-dur // 1975, Москва, Наталия Шаховская

Хенце «Кубинка, или Жизнь, отданная искусству», телевизионный водевиль в 5 сценах, либретто Ганса Магнуса Энценсбергера по Мигелю Барнету // 4 марта 1974, Нью-Йорк

Хинастера Turbae ad Passionem Gregorianam («Голоса толпы к григорианским Страстям») для тенора, баритона, баса-баритона, смешанного и детского хоров и оркестра соч. 43, слова из латинской Библии и богослужебного сборника Liber usualis // 20 марта 1975, Филадельфия, дирижер Роберт Пейдж (Page)

Б. Чайковский «Знаки Зодиака», кантата для сопрано, клавесина и струнных, слова Тютчева, Блока, Цветаевой и Заболоцкого // 29 января 1976, Ленинград, солистка Маргарита Мирошникова, дирижер Эдуард Серов

Шельси Pfhat, «вспышка... — и небо раскрывается!», для хора, органа и оркестра // 6 февраля 1986, Франкфуртское радио, дирижер Юрг *Виттенбах*

«А теперь ваш ход» для виолончели и контрабаса

Aitsi для фп. с электронным усилением

Шнебель «Творения пасти» (Maulwerke) для органов артикуляции и репродуцирующих устройств (нач. в 1968)

Шнитке «Желтый звук», сценическая композиция для пантомимы, инструментального ансамбля, сопрано и хора по Василию Кандинскому // лето 1974, Сент-Бом (Франция)

Шостакович Струнный квартет № 15 соч. 144 es-moll // 15 ноября 1974, Москва, Квартет им. Танеева

Сюита на слова Микеланджело Буонарроти для баса с фп. соч. 145, в 11 частях // 23 декабря, Ленинград, Евгений *Нестеренко* и Евгений Шендерович; версия для баса с оркестром соч. 145а // 12 октября 1975, Москва, солист Нестеренко, дирижер Максим Шостакович

«Четыре стихотворения капитана Лебядкина» для баса с фп. соч. 146, слова Достоевского из «Бесов» // 10 мая 1974, Москва, Евгений *Нестеренко* и Евгений Шендерович

Штокхаузен «Осенняя музыка» для 4 исполнителей // 4 мая 1974, Бремен

Inori («Поклонения») для оркестра и одного или двух мимов // 20 октября 1974, Донауэшинген, дирижер автор

«Дыхание дает жизнь» (Atmen gibt das Leben) для хора, текст композитора // 16 мая 1975, Гамбург, дирижер автор; ред. в виде «хоровой оперы» — 1977

Найман «Экспериментальная музыка: Кейдж и другие» (Experimental Music: Cage and Beyond)

Основан *Ардитти-квартет*

5.I. Умер Лев *Оборин* (р. 1907)
24.V. Умер Дюк *Эллингтон* (р. 1899)
22.VI. Умер Дариюс *Мийо* (р. 1892)
8.IX. Умер Вольфганг *Виндгассен* (р. 1914)
24.X. Умер Давид *Ойстрах* (р. 1908)

9.XI. Умер Эгон *Веллес* (р. 1885)
21.XI. Умер Франк *Мартен* (р. 1890)
9.XII. Умер Людвиг *Вебер* (р. 1899)
20.XII. Умер Андре *Жоливе* (р. 1905)

1975

Альфтер «Элегии на смерть трех испанских поэтов» для оркестра // 18 февраля 1976, Баден-Баден, дирижер автор

Берио «Воображаемый дневник», радиопьеса для хора, оркестра и магнитофона, слова Витторио Сермонти по Мольеру

A-ronne для 8 голосов, слова Эдоардо Сангуинети // 1975, Льеж, радио, ансамбль Swingle II

Chemins IV для гобоя и струнных (по пьесе Sequenza VII, 1969) // 17 октября 1975, Лондон, солист Хайнц *Холлигер, Лондон-симфониетта,* дирижер автор

«Параллельные песнопения», электронная музыка

Бриттен «Священное и мирское», 8 стихотворений из средневековой поэзии для 5 голосов, соч. 91 // 14 сентября 1975, Олдбро, ансамбль Уилби-консорт (Wilbye Consort), дирижер Питер *Пирс*

«Федра», драматическая кантата для меццо-сопрано, ударных, клавесина и струнных соч. 93, текст Роберта Лоуэлла по Расину // 16 июня 1976, Олдбро, солистка *Бейкер,* дирижер Стюарт Бедфорд (Bedford)

Струнный квартет № 3 соч. 94 // 19 декабря 1976, Олдбро, *Амадеус-квартет*

Букурешлиев Концерт для фп. и оркестра // 7 мая 1975, Лиссабон, солист Клод *Эльфер,* дирижер Мишель Табачник (Tabachnik)

«Шесть этюдов по Пиранези» для фп. // ноябрь 1976, Мец, Герберт Хенк (Henck)

Булез «Ритуал памяти Бруно *Мадерны*» для оркестра из 8 групп // 2 апреля 1975, Лондон, дирижер автор

Буссотти «Любимый предмет» (Oggetto amato), танцуемые мифологии, идея Романо Амидеи (входит в BUSSOTTIOPERABALLET) // 7 апреля 1976, Милан, *Ла Скала,* дирижер Джанпьеро Таверна (Taverna)

Бэббитт «Фонемены» для сопрано и магнитофона

«Рефлексии» для фп. и магнитофона // 29 апреля 1975, Нью-Йорк, Роберт Миллер (Miller)

Губайдулина Концерт для фагота и низких струнных (4 виолончелей и 3 контрабасов) // 6 мая 1976, Москва, солист Валерий Попов, дирижер Петр Мещанинов

Денисов «Акварель» для 24 струнных // 12 июня 1975, Париж, дирижер Даниэль Шабрён (Chabrun)

Концерт для флейты с оркестром // 22 мая 1976, Дрезден, солист Орель *Николе,* дирижер Ганс-Петер Франк (Frank)

Донатони «Дуэт для Бруно» (памяти Бруно *Мадерны*) для оркестра // 19 сентября 1975, Кёльн, дирижер Петер *Этвёш*

П. М. Дэвис Ave maris stella для 6 инструменталистов // 27 мая 1975, Бат, ансамбль The Fires of London

Жевски 36 вариаций на песню Серхио Ортеги «Когда народ един, он непобедим!» (¡El pueblo unido jamás será vencido!) для фп. // 7 февраля 1976, Вашингтон, Урсула Оппенс (Oppens)

Канчели Симфония № 4 «Памяти Микеланджело» // 13 января 1975, Тбилиси, дирижер Джансуг Кахидзе

Картер «Всмотреться в зеркало» (A Mirror on which to Dwell), вокальный цикл для сопрано и 10 инструменталистов на слова Элизабет Бишоп, в 6 частях // 24 февраля 1976, Нью-Йорк, солистка Сьюзен Давенни-Уайнер (Davenny-Wyner), ансамбль Speculum Musicae, дирижер Ричард Фитц (Fitz)

Кейдж «Южные этюды» (Etudes australes) для фп.

Ксенакис Empreintes для оркестра // 29 июня 1975, Ла-Рошель, дирижер Мишель Табачник (Tabachnik)

Phlegra для 11 инструментов // 28 января 1976, Лондон, дирижер Мишель Табачник (Tabachnik)

Psappha для ударных (1 исполнитель) // 2 мая 1976, Лондон, Сильвио Гуальда (Gualda)

Лахенман «Колебания на краю», музыка для меди и струн // 17 октября 1975, Донауэшинген, дирижер Эрнест *Бур*

Лютославский «Пространства сна» для баритона и оркестра, слова Робера Десноса // 12 апреля 1978, Западный Берлин, солист Дитрих *Фишер-Дискау,* дирижер автор

Мансурян «Прелюдии» для оркестра // 1976, Ереван, дирижер Давид Ханджян

Мюрай «Пески» для оркестра // 22 марта 1975, Руайан, дирижер Лукас Вис (Vis)

Ноно «Под жарким солнцем любви», сценическое действо в 2 частях, слова Маркса, Ленина, Антонио Грамши, Бертольта *Брехта,* Чезаре Павезе, Фиделя Кастро, Эрнесто Че Гевары и др. // 4 апреля 1975, Милан, *Ла Скала,* дирижер Клаудио *Аббадо*

Нурхейм Doria («Дар») для тенора и оркестра с солирующими флейтой и виолончелью, слова Эзры Паунда // 1975, Берген, солист Питер *Пирс*

Пануфник Sinfonia di sfere («Симфония сфер») // 13 апреля 1976, Лондон, дирижер Дэвид *Этертон*

Рим Sub-Kontur для оркестра // 23 октября 1976, Донауэшинген, дирижер Эрнест *Бур*

Сильвестров Соната для фп. № 2 // 1975, Киев, Алексей *Любимов*

Такэмицу «Катрен» для фп., кларнета, скрипки, виолончели и оркестра // 1 сентября 1975, Токио, квартет Tashi (Питер *Серкин*, Ричард Столцман [Stoltzman], Ида Кавафян [Kavafian] и Фред Шерри [Sherry]), дирижер Сейдзи *Озава*

Тертерян Симфония № 3 для оркестра с 2 дудуками и 2 зурнами (народными духовыми инструментами) // 19 сентября 1975, Ереван, дирижер Давид Ханджян

Устольская Композиция № 3 Benedictus qui venit для 4 флейт, 4 фаготов и фп. // 14 декабря 1977, Ленинград

Фелдман «Фортепиано и оркестр» // 22 ноября 1975, Мец, солист Роджер Вудуорд (Woodward), дирижер Ганс *Цендер*

Хачатурян Соната-монолог для скрипки // осень 1975, Москва, Виктор Пикайзен

Шнитке Moz-Art для 2 скрипок // февраль 1976, Вена, Гидон *Кремер* и Татьяна Гринденко

Реквием для певцов-солистов, хора и инструментального ансамбля // осень 1977, Будапешт

Шостакович Соната для альта и фп. соч. 147 // 1 октября 1975, Ленинград, Федор Дружинин и Михаил Мунтян

Штокхаузен «Музыка в брюхе» для 6 ударников // 28 марта 1975, Руайан, *Страсбургские ударные*

«Зодиак» (Tierkreis), 12 пьес для мелодического инструмента и/или гармонического инструмента

«Арлекин» для кларнета соло // 7 марта 1976, Кёльн, Сюзанн Стивенс (Stevens)

10.I. Умер Борис *Блахер* (р. 1903)
11.I. Умер Макс *Лоренц* (р. 1901)
19.II. Умер Луиджи *Далланиккола* (р. 1904)
22.II. Умер Лайонел *Тертис* (р. 1876)
9.VIII. Умер Дмитрий *Шостакович* (р. 1906)

1976

Айнем «Коварство и любовь», опера в 2 частях, либретто Бориса *Блахера* и Лотте Ингриш по Шиллеру // 17 декабря 1976, *Венская гос. опера*, дирижер Кристоф фон *Дохнаньи*

Андриссен «Государство» для 2 сопрано, 2 меццо-сопрано и инструментального ансамбля, текст Платона // 28 ноября 1976, Амстердам, дирижер Лукас Вис (Vis)

«Гокет» для 2 групп по 5 инструментов // 31 мая 1976, Гаага, ансамбль Hoketus

Бергман «Ной» для баритона, хора и оркестра на древнееврейские тексты // 25 октября 1977, Хельсинки, солист Матти Лехтинен (Lehtinen), дирижер Лейф *Сегерстам*

Берд Concerto lugubre («Скорбный концерт») для альта с оркестром // 22 мая 1976, Нюрнберг, солист Стефан Камаса (Kamasa), дирижер Хироюки Иваки (Iwaki)

Берио «Хор» для 40 голосов и 40 инструментов на слова Пабло Неруды и фольклорные тексты разных народов // 24 октября 1976, Донауэшинген, дирижер автор (неполная версия); 16 ноября 1977, Грац, дирижер Лейф *Сегерстам* (полная версия)

«Возвращение „Сновидений“» (Il ritorno degli Snovidenia) для виолончели и малого оркестра // 20 января 1977, Базель, солист Мстислав *Ростропович*, дирижер Пауль *Захер*

Sequenza VIII для скрипки // 1977, Ла-Рошель, Карло Кьяраппа (Chiarappa)

Бёртуисл Melencolia I, для кларнета, арфы и струнного оркестра // сентябрь 1976, Глазго, Алан Хакер (Hacker) (кларнет), дирижер Александер Гибсон (Gibson)

«О стыд, о стыд, конек-скакунок позабыт» («Заброшена, забыта деревянная лошадка», For O, For O, the Hobby-Horse is Forgot), церемония для 6 ударников // 10 февраля 1978, Токио, *Страсбургские ударные*

Бриттен «Приветственная ода» для детского хора и оркестра, слова Томаса Деккера, Джона Форда, Генри Филдинга и анонимные // 11 июля 1977, Ипсуич, дирижер К. Шоу (Shaw)

Булез Messagesquisse для виолончели соло и ансамбля 6 виолончелей // 3 июля 1977, Ла-Рошель, солист Луис Кларет (Claret)

Буссотти «Ночью» (Nottetempo), лирическая драма «в одном фрагменте», либретто Романо Амидеи и композитора по Микеланджело и Софоклу (входит в BUSSOTTIOPERABALLET) // 7 апреля 1976, Милан, *Ла Скала*, дирижер Джанпьеро Таверна (Taverna), сценография и костюмы автора

Бэббитт Concerti для скрипки, малого оркестра и магнитофона

Гласс «Эйнштейн на пляже», опера в 4 актах, в соавторстве с Робертом Уилсоном, тексты Кристофера Наулза, Люсинды Чайлдс и Сэмюэла М. Джонсона // 25 июля 1976, Авиньон, режиссер Уилсон (Wilson)

Губайдулина Концерт для симфонического и эстрадного оркестров (с тремя электронно усиленными сопрано и записанными на магнитофон стихами Фета) // 16 января 1978, Москва, дирижер Александр Михайлов

«Светлое и темное» для органа // 21 мая 1979, Ленинград, Алексей *Любимов*

	«Час души» (Percussio di Pekarski), музыка для ударных (1 исполнитель), меццо-сопрано и оркестра, слова Цветаевой // октябрь 1980, Париж; 1-е исполнение в СССР — 1981, Москва, солисты Марк *Пекарский* и Н. Розанова, дирижер Вероника Дударова
Гурецкий	Симфония № 3 («Симфония скорбных песен») для сопрано и оркестра, слова Х. В. Блажусяк и анонимные // 4 апреля 1977, Руайан, солистка Стефания Войтович (Woytowicz), дирижер Эрнест *Бур*
П. М. Дэвис	«Слепой скрипач» для меццо-сопрано, гитары и 6 инструменталистов, слова Джорджа Маккея Брауна // 20 февраля 1976, Эдинбург, солистка Мэри Томас (Thomas), дирижер автор
	Anakreontika для меццо-сопрано, альтовой флейты, ударных, клавесина и виолончели, тексты из античной поэзии // 17 сентября 1976, Лондон, солистка Мэри Томас (Thomas), дирижер автор
	Симфония № 1 // 2 февраля 1978, Лондон, дирижер Саймон *Рэттл*
Дютийё	«Вот эта ночь» для струнного квартета // 6 января 1977, Париж, *Парренен-квартет*
Картер	«Симфония трех оркестров» // 17 февраля 1977, Нью-Йорк, дирижер Пьер *Булез*
Кастильони	«Кводлибет» для фп. и камерного оркестра // 2 мая 1978, Париж, *Ансамбль Энтерконтампорен*, дирижер Мишель Табачник (Tabachnik)
Кейдж	Renga для 78 исполнителей
Крам	«Ряд сновидений» (Dream Sequence) для фортепианного трио, ударных и стеклянной гармоники // 17 октября 1976, Брансуик, шт. Мэн, ансамбль Aeolian Chamber Players
Ксенакис	Retours-Windungen («Возвращения — Извивы») для 12 виолончелей // 20 февраля 1976, Бонн, музыканты *Берлинского ФО*
	Khoaï для клавесина // 5 мая 1976, Кёльн, Элизабет *Хойнацка*
	Ereï для английского рожка, кларнета, трубы, 2 тромбонов и контрабаса // 9 декабря 1976, Монреаль, дирижер Серж Гаран (Garant)
Лахенман	«Вблизи» (Accanto) для кларнетиста с оркестром // 30 мая 1976, Саарбрюккен, солист Эдуард *Бруннер*, дирижер Ганс *Цендер;* новая ред. — 1982
Лигети	«Монумент — Автопортрет (с *Райчем* и *Райли* на фоне Шопена) — Движение» для 2 фп. // 15 мая 1976, Кёльн, братья *Контарски*
Лютославский	Mi-parti для оркестра // 22 октября 1976, Роттердам, дирижер автор
Маюзуми	«Золотой храм» (Kinkakuji), опера в 3 актах, либретто Клауса Хенneберга по одноименному роману Юкио Мисимы // 23 июня 1976, Западный Берлин, *Немецкая опера*, дирижер Каспар Рихтер (Richter)
Ноно	«...страдания ясные волны...» (...sofferte onde serene...) для фп. и магнитофона // 17 апреля 1977, Милан, Маурицио *Поллини*
Оана	«Лидия мадригалов» для 4 женских голосов, женского хора, ударных, фп., органа и цитры, в 6 частях, слова композитора // 1 июня 1976, Париж, Французское радио, дирижер Ги Рейбель (Reibel)
	Месса для сопрано, меццо-сопрано, 2 хоров и 7 инструменталистов // 31 июля 1977, Авиньон, дирижер Даниэль Шабрён (Chabrun)
	«Кольцо Тамарита», концерт для виолончели с оркестром по Федерико Гарсиа Лорке // 10 декабря 1976, Орлеан, солист Ален Мёнье (Meunier), дирижер Мариюс *Констан*
Пярт	«Для Алины» для фп.
	«Если бы Бах разводил пчел...» для фп., струнного оркестра и духового квинтета; новая ред. — 1984
Райч	«Музыка для 18 музыкантов» для 2 кларнетов, 4 фп., 3 маримб, 2 ксилофонов, вибрафона, скрипки, виолончели и 4 женских голосов с электронным усилением // 24 апреля 1976, Нью-Йорк, ансамбль Steve Reich and Musicians
Рим	«Фауст и Йорик», одноактная камерная опера № 1, либретто Фритьофа Хаса по Жану Тардьё // 29 апреля 1977, Мангейм, дирижер Хас (Haas)
Сильвестров	Симфония № 4 для медных духовых и струнных // 1976, Киев, дирижер Юрий Никоненко
Сондхайм	«Тихоокеанские увертюры», мюзикл в 2 актах, либретто Джона Уайдмана и Хью Уилера // 11 января 1976, Нью-Йорк
Тавенер	«Тереза», одноактная опера, либретто Джерарда Мак-Ларнона // 1 октября 1979, Лондон, *Ковент-Гарден*, дирижер Эдуард Даунс (Downes)
Тертерян	Симфония № 4 для оркестра с клавесином ad libitum // 19 ноября 1976, Ереван, дирижер Давид Ханджян
Типпетт	«Взлом льда», опера в 3 актах, либретто композитора // 7 июля 1977, Лондон, *Ковент-Гарден*, дирижер Колин *Дэвис*
Тормис	«Северорусская былина» для мужского хора a cappella
Фелдман	«Гобой и оркестр» // 2 июня 1976, Роттердам, солист Хан де Фрис (Vries), дирижер Жан Фурне (Fournet)
	«Оркестр» // 18 сентября 1976, Глазго, дирижер Элгар Хоуарт (Howarth)
	«Стихийные процедуры» для сопрано, хора и оркестра, слова Сэмюэла Беккета // 22 января 1977, Кёльн, дирижер Лотар Цагрозек (Zagrosek)

Фернихоу «Исследование времени и движения-2» (Time and Motion Study II) для виолончели и электроники // октябрь 1977, Донауэшинген, Вернер Тауб (Taub)

Хачатурян Соната-песня для альта // 6 марта 1977, Москва, Михаил Толпыго

Хенце «Мы приходим к рекс», опера (акции для музыки) в 11 сценах, либретто Эдуарда Бонда // 12 июня 1976, Лондон, *Ковент-Гарден*, дирижер Дэвид *Этертон*

Б. Чайковский Струнный квартет № 6 // 18 октября 1976, Москва, Квартет им. Прокофьева

Шесть этюдов для струнных и органа // 30 января 1979, Ленинград, дирижер Эдуард Серов

Шнитке Квинтет для фп. и струнных // сентябрь 1976, Тбилиси[?], Нодар Габуния и Гос. струнный квартет Грузии; оркестровая версия — In memoriam..., 1978

«Песнь солнцу Франциска Ассизского» для 2 хоров и 6 инструментов // 10 июня 1988, Лондон, дирижер Джеймс Вуд (Wood)

Штокхаузен «Амур», 5 пьес для кларнета или флейты // 9 января 1978, Штутгарт, Сюзанн Стивенс (Stevens) (кларнет)

Щедрин «Мертвые души», оперные сцены в 3 актах, либретто композитора по Гоголю (нач. в 1966) // 7 июня 1977, Москва, *Большой театр*, дирижер Юрий *Темирканов*, режиссер Борис Покровский

Юн Концерт для виолончели с оркестром // 25 марта 1976, Руайан, солист Зигфрид *Пальм*, дирижер Фридрих *Церха*

Основан *Ансамбль Энтерконтампорен*
Основан *Эмерсон-квартет*

13.II. Умерла Лили *Понс* (р. 1898)
15.V. Умер Дэвид *Мапроу* (р. 1942)
26.V. Умерла Мэгги *Тейт* (р. 1888)
6.VIII. Умер Григорий *Пятигорский* (р. 1903)
26.VIII. Умерла Лотте *Леман* (р. 1888)
4.XII. Умер Бенджамин *Бриттен* (р. 1913)

1977

Адамс «Фригийские ворота» (Phrygian Gates) для фп. // 17 марта 1978, Сан-Франциско, Мак Мак-Крэй (McCray)

Альфтер «Вариации на эхо крика» для 11 инструментов, магнитофона и живой электроники // 12 октября 1977, Донауэшинген, дирижер Эрнест *Бур*

Берио Opera, 2-я ред. произведения 1970 года // 28 мая 1977, Флоренция, дирижер Бруно Бартолетти (Bartoletti)

Бернстайн «Песенный праздник» для 6 певцов-солистов и оркестра, 13 стихотворений разных поэтов // 11 октября 1977, Вашингтон, дирижер автор

Slava!, увертюра для оркестра // 11 октября 1977, Вашингтон, дирижер Мстислав *Ростропович*

Бёргуисл Silbury Air для камерного оркестра // 9 марта 1977, Лондон, *Лондон-симфониетта*, дирижер Элгар Хоуарт (Howarth)

Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum для 14 инструментов // 24 января 1978, Лондон, *Лондон-симфониетта*, дирижер автор

Бэббитт A Solo Requiem для сопрано и 2 фп., слова разных поэтов // 10 февраля 1979, Нью-Йорк

Грубер «Франкенштайн!!», пандемониум для шансонье и оркестра или инструментального ансамбля, слова Ганса Карла Артмана // 25 ноября 1978, Ливерпуль, солист автор, дирижер Саймон *Рэттл* (с оркестром); 30 сентября 1979, Западный Берлин, солист автор, дирижер Курт *Швертзик* (с ансамблем)

Губайдулина Misterioso для 7 ударников

Денисов Концерт для скрипки с оркестром // 18 июня 1978, Милан, солист Гидон *Кремер*, дирижер Юбер Судан (Soudant)

Concerto piccolo для 4 саксофонов (один исполнитель) и ударных // 28 апреля 1979, Бордо, Жан-Мари Лонде (Londeix) и *Страсбургские ударные*

П. М. Дэвис «Мученичество святого Магнуса», одноактная камерная опера, либретто композитора по Джорджу Маккею Брауну // 1977, Кёркуолл (Шотландия), собор св. Магнуса, дирижер автор

«Отражение белеющего света» для камерного оркестра // 23 марта 1977, Лондон, *Лондон-симфониетта*, дирижер автор

Канчели Симфония № 5 «Памяти родителей», с солирующим клавесином // 27 февраля 1978, Тбилиси, дирижер Джансуг Кахидзе

Крам «Дитя-звезда», притча для сопрано, детского хора, говорящего мужского хора, колоколов и оркестра на библейские и средневековые латинские тексты // 5 мая 1977, Нью-Йорк, дирижер Пьер *Булез*

Ксенакис Akanthos для сопрано и 8 инструментов // 17 июня 1977, Страсбург, ансамбль Studio 111

	A Colone («В Колоне») для хора, 5 валторн, 3 тромбонов, 6 виолончелей и 4 контрабасов, текст Софокла // 19 ноября 1977, Мец
	Jonchaies («Тростниковые заросли») для оркестра // 21 декабря 1977, Париж, дирижер Мишель Табачник (Tabachnik)
	Diatope, свето-звуковое шоу с электронной музыкой // 11 февраля 1978, Париж
Лахенман	«Привет Кодуэллу» для двух гитаристов, декламирующих тексты Кристофера Кодуэлла и Фридриха Ницше // 3 декабря 1977, Баден-Баден, Вильгельм Брук (Bruck) и Теодор Росс (Ross)
Лютославский	«Паганини-вариации» для фп. с оркестром (обработка «Вариаций на тему Паганини», 1941) // 18 ноября 1979, Майами, солистка Фелиция Блюменталь (Blumental), дирижер Брайен Пристман (Priestman)
Пендерецкий	Концерт для скрипки с оркестром № 1 // 27 апреля 1977, Базель, солист Исаак *Стерн*, дирижер Моше Ацмон (Atzmon); 2-я ред. — 1988
Пярт	«Песнь памяти Бенджамина *Бриттена*» для струнного оркестра и колокола // 1 мая 1977, Таллин, дирижер Эри Клас (Klas)
	Tabula rasa («Чистая доска»), двойной концерт для 2 скрипок, подготовленного фп. и струнного оркестра // 30 сентября 1977, Таллин, солисты Гидон *Кремер*, Татьяна Гринденко и Альфред *Шнитке*, дирижер Эри Клас (Klas)
	Fratres («Братья») для духового и струнного квинтетов и ударных // 1977, Таллин, ансамбль Hortus musicus; впоследствии произведение перерабатывалось для различных составов
	Cantate Domino для сопрано, контральто и 4 инструментов
	Arbos («Древо») для 7 или 8 блокфлейт и 3 треугольников ad libitum // 1977[?], Таллин, ансамбль Hortus musicus; версия для 8 медных духовых и ударных — 1986
	Summa для 4 голосов a cappella на текст Credo католической мессы; впоследствии произведение перерабатывалось для различных составов
	«Силлабическая месса» для хора a cappella или с органом; вторая ред. — 1996
Рим	«Разрезает и растворяет» (Cuts and Dissolves), эскизы для оркестра // 3 марта 1977, Париж, *Ансамбль Интерконтампорен*, дирижер Михаэль *Гилен*
	Симфония № 3 для сопрано, баритона, хора и оркестра, слова Фридриха Ницше и Артюра Рембо // 5 ноября 1979, Западный Берлин, солисты Инга Нильсен (Nielsen) и Герхард Фаульштих (Faulstich), дирижер Михаэль *Гилен*
Свиридов	«Отчалившая Русь», поэма для голоса с фп. в 12 частях, слова Есенина // 25 апреля 1983, Москва, Елена *Образцова* и автор
Сильвестров	«Тихие песни», 24 песни для голоса с фп., слова Баратынского, Китса, Пушкина, Шевченко, Лермонтова, Тютчева, Шелли, Есенина, Мандельштама и Жуковского (нач. в 1974) // 9 марта 1985, Москва, Сергей Яковенко и Илья Шепс (полностью)
	Кантата на стихи Тараса Шевченко для хора a cappella
Тавенер	«Кроткая», камерная опера, либретто Джерарда Мак-Ларнона по Достоевскому // 6 июня 1977, Бат
	«Литургия св. Иоанна Златоуста» для хора a cappella
Такэмицу	«Стая опускается на пятиугольный сад» для оркестра // 30 ноября 1977, Сан-Франциско, дирижер Эдо *Де Ваарт*
Типпетт	Симфония № 4 // 6 октября 1977, Чикаго, дирижер Георг *Шолти*
Фелдман	«Ничто» (Neither), одноактная опера для сопрано и оркестра, слова Сэмюэла Беккета // 13 мая 1977, Рим, солистка Марта Ханнеман (Hanneman), дирижер Марчелло Панни (Panni)
Фернихоу	«Исследование времени и движения-1» (Time and Motion Study I) для бас-кларнета // март 1977, Руайан, Харри Спарнай (Sparnaay)
Фортнер	«В то время» (That Time), одноактная камерная опера, слова Сэмюэла Беккета // 24 апреля 1977, Баден-Баден, дирижер Манфред Райхерт (Reichert)
	«Триптих» для оркестра // 6 апреля 1978, Дюссельдорф, дирижер Бернгард Клее (Klee)
Хенце	«Удвоенный Виталино» (Il Vitalino raddoppiato), чакона для скрипки и камерного оркестра (на основе произведения, приписываемого Томазо Витали, 1663—1745) // 2 августа 1978, Зальцбург, солист Гидон *Кремер*, дирижер Лейф *Сегерстам*
	Aria de la folía española для камерного оркестра // 23 апреля 1979, Боримут, дирижер автор
Хубер	«Вспомни о Г...», 4 инвенции для контрабаса и 18 инструментов // апрель 1977, Руайан, солист Фернандо Грилло (Grillo)
	«...без границ и очертаний...» для альта и камерного оркестра // 1978, Саарбрюккен, дирижер Ганс *Цендер*
Шнитке	Concerto grosso № 1 для 2 скрипок, подготовленного фп. (также клавесина) и струнного оркестра // 21 марта 1977, Ленинград, солисты Гидон *Кремер*, Татьяна Гринденко, Юрий Смирнов, дирижер Эри Клас (Klas)
Штокхаузен	«Дыхание дает жизнь», «хоровая опера» для хора и оркестра или магнитофона, текст автора (ред. произведения 1974 года) // 22 мая 1977, Ницца, под руководством автора

	«В дружбе» для духового или струнного инструмента // 6 августа 1977, Экс-ан-Прованс, Люсиль Гёрес (Goeres), флейта
	«Сириус» для сопрано, баса, трубы, бас-кларнета и электроники // 8 августа 1977, Экс-ан-Прованс
	«Юбилей» для оркестра // 10 октября 1977, Ганновер, дирижер Герд *Альбрехт*
Шьяррино	«Страна без рассвета» для оркестра // 19 июня 1977, Милан, дирижер автор
	«Страна без заката» для сопрано и оркестра, тексты Джан Баттисты Марино // 14 августа 1977, Монтепульчано, солистка Донелла Дель Монако (Del Monaco), дирижер автор
Юн	Концерт для флейты и малого оркестра // 30 июля 1977, Хитцакер, солист Карлхайнц Цёллер (Zoeller), дирижер Гюнтер Вайсенборн (Weissenborn)

В Париже открылся *Институт музыкальных и акустических исследований* (IRCAM) под руководством Пьера *Булеза*

26.VI. Умер Сергей *Лемешев* (р. 1902)
16.VIII. Умер Элвис *Пресли* (р. 1935)
13.IX. Умер Леопольд *Стоковский* (р. 1882)
16.IX. Умерла Мария *Каллас* (р. 1923)
29.IX. Умер Александр *Черепнин* (р. 1899)
21.XI. Умер Пауль *Шёфлер* (р. 1897)

1978

Адамс	«Шейкерские петли» (Shaker Loops) для 3 скрипок, альта, 2 виолончелей и контрабаса // 13 декабря 1978, Сан-Франциско, дирижер автор; ред. для струнного оркестра // 26 апреля 1983, там же, дирижер Майкл Тилсон *Томас*
Альфтер	Officium defunctorum (Заупокойная служба) для хора, дисканта и оркестра // 31 января 1979, Париж, дирижер автор
Ами	Adagio et Stretto для оркестра
Андриссен	«Симфония открытых струн» для 12 струнных // 1978, Гаага, под руководством автора
Барбер	«Третье эссе» для оркестра соч. 47 // 14 сентября 1978, Нью-Йорк, дирижер Зубин *Мета*
Бергман	«Торжество здесь-бытия», триптих для сопрано, флейты и ударных, слова Эдит Сёдергран // 25 января 1979, Кёльн, Дороти Дороу (Dorow), Рин де Реде (Reede) и Вилли Хаудсвар (Goudswaard)
Берио	«Бис» (Encore) для оркестра // 17 июня 1978, Роттердам, дирижер Дэвид Зинман (Zinman)
	«Слова слетели с губ...», речитатив для виолончели соло // 2 мая 1978, Базель, Мстислав *Ростропович*
	«Правдивая история», опера (музыкальное действо) в 2 актах, либретто Итало Кальвино и композитора по мотивам «Трубадура» Верди // 9 марта 1982, Милан, *Ла Скала*, дирижер автор
Буссотти	le rarità, Potente («редкости, Могучий»), одноактное лирическое представление, либретто Романо Амидеи (входит в BUSSOTTIOPERABALLET) // 12 октября 1979, Тревизо, дирижер Джанпьеро Таверна (Taverna)
Грубер	«...соткано из аромата теней» (...aus schatten duft gewebt...), концерт для скрипки с оркестром № 1 // 30 сентября 1979, Западный Берлин, солист Эрнст Ковачич (Kovacic), дирижер автор
Губайдулина	Introitus, концерт для фп. с оркестром // 22 февраля 1978, Москва, солист Александр Бахчиев, дирижер Юрий Николаевский
	Detto I, соната для органа и ударных, окончательная ред. // 1978, Москва, Татьяна Сергеева и Виктор Гришин
	De profundis для баяна // 8 апреля 1980, Москва, Фридрих Липс
Денисов	Концерт для флейты и гобоя с оркестром // 24 марта 1979, Кёльн, солисты Орель *Николе* и Хайнц *Холлигер*, дирижер Анджей Марковский (Markowski)
	«Листья» (Blätter) для сопрано и струнного трио, в 5 частях, слова Франсиско Танцера // 28 января 1980, Москва, солистка Лидия Давыдова
Донатони	«Арии» для сопрано с оркестром, слова Омара Хайяма, Ренато Маэстри, Луи де Лейна, Тициана Фумагалли и Хафиза // 15 марта 1980, Рим, солистка Дороти Дороу (Dorow), дирижер Джанлуиджи Джельметти (Gelmetti)
П. М. Дэвис	«Жонглер Богоматери», одноактная маска для баритона, мима, 6 инструменталистов и детского оркестра (духовые, ударные), либретто композитора // 18 июня 1978, Кёркуолл, дирижер автор
	«Саломея», балет в 2 актах, либретто Флемминга Флиндта // 10 ноября 1978, Копенгаген, дирижер Янош Фюрст (Fürst), хореография Флиндта (Flindt)
Дютийё	«Тембры, пространства, движение, или „Звездная ночь"» для оркестра, по картине Ван Гога «Звездная ночь» // 7 ноября 1978, Вашингтон, дирижер Мстислав *Ростропович*
Кагель	«Изнурение мира», одноактная сценическая иллюзия, либретто композитора // 9 февраля 1980, Штутгарт

Картер	«Сиринга» для меццо-сопрано, баса и 11 инструменталистов, слова Джона Эшбери и из древнегреческой поэзии // 10 декабря 1978, Нью-Йорк, солисты Джен *Де Гаэтани* и Томас Пол (Paul), ансамбль Speculum Musicae, дирижер Харви Соллбергер (Sollberger)
Кастильони	«Симфония с садом» // 23 марта 1979, Турин, дирижер Джанпьеро Таверна (Taverna)
Келемен	Apocalyptica, мультимедийный балет-опера в 12 сценах, либретто Фернандо Аррабаля // 10 октября 1979, Грац (концертная премьера); 10 мая 1982, *Дрезденская гос. опера*
Кнайфель	«Жанна», passione для 13 инструментальных групп (нач. в 1970)
Ксенакис	Ikhoor для струнного трио // 2 апреля 1978, Париж, Французское струнное трио (Trio à cordes français) Pléiades («Плеяды») для 6 ударников // 17 мая 1979, Страсбург, *Страсбургские ударные*
Куртаг	«В честь Андраша Михая» (Hommage à Mihály András), 12 микролюдий для струнного квартета соч. 13 // 21 апреля 1978, Виттен, Эдер-квартет (Eder Quartet)
Кутавичюс	«Последние языческие обряды», оратория для хора, сопрано, 4 валторн и органа, слова Сигитаса Гяды
Лахенман	«Утешения» (Les Consolations) для хора, оркестра и 6 магнитофонов, включает «Утешение-1» (1967) и «Утешение-2» (1968), тексты Ханса Кристиана Андерсена, Эрнста Толлера и Вессобрунской молитвы (IX в.) // 10 августа 1978, Дармштадт, хормейстер Клитус Готвальд (Gottwald), дирижер Петер *Этвёш*
Лигети	«Великий мертвиарх» (Le Grand Macabre), опера в 2 актах, либретто Михаэля Мешке и композитора по пьесе Мишеля де Гельдерода // 12 апреля 1978, Стокгольм, Королевская опера, дирижер Элгар Хоуарт (Howarth); 2-я ред. — 1997 «Венгерский рок» (Hungarian Rock), чакона для клавесина // 20 мая 1978, Кёльн, Западногерманское радио, Элизабет *Хойнацка* «Венгерская пассакалья» (Passacaglia ungherese) для клавесина // 5 февраля 1979, Лунд, Эва Нордваль (Nordwall)
Ллойд-Уэббер	«Эвита», опера (мюзикл) в 2 актах, либретто Тима Райса, 2-я ред. // 21 июня 1978, Лондон
Мюрай	«Тринадцать цветов заходящего солнца» для флейты, кларнета, фортепианного трио и электроники ad libitum // 4 декабря 1979, Париж, ансамбль L.I.M.
Оана	«Три сказки почтенного цветка», музыкально-театральное представление для сопрано и инструментального ансамбля, либретто Одиль Марсель // 15 июля 1978, Авиньон, солистка Митико Хираяма (Hirayama), дирижер Даниэль Шабрён (Chabrun)
Пендерецкий	«Потерянный рай», опера (священное представление) в 2 актах, либретто Кристофера Фрая по Джону Мильтону // 29 ноября 1978, Чикагская опера (Lyric Opera of Chicago), дирижер Бруно Бартолетти (Bartoletti)
Райман	«Лир», опера в 2 частях, либретто Клауса Хеннеберга по Шекспиру // 9 июля 1978, Мюнхен, *Баварская гос. опера*, дирижер Герд *Альбрехт*
Райч	«Музыка для большого ансамбля» для флейты, 2 кларнетов, 2 саксофонов, 4 труб, 4 маримб, 2 ксилофонов, вибрафона, 2 фп. в 8 рук, 2 женских голосов, 2 скрипок, 2 альтов, 2 виолончелей и контрабаса // июнь 1979, Амстердам, дирижер Райнберт де Леу (Leeuw)
Рим	«Якоб Ленц», одноактная камерная опера № 2, либретто Михаэля Фрёлинга по Георгу Бюхнеру // 8 марта 1979, *Гамбургская гос. опера*, дирижер Клаус-Петер Зайбель (Seibel)
Саллинен	«Красная линия», опера в 2 актах, либретто композитора по Ильмари Кианто // 30 ноября 1978, Хельсинки, Финская гос. опера, дирижер Окко Каму (Kamu)
Свиридов	«Пушкинский венок», концерт для хора a cappella с эпизодическим использованием солирующих голосов, челесты, арфы, фп. и ударных, слова Пушкина // 5 апреля 1979, Москва, дирижер Владимир Минин
Сильвестров	«Лесная музыка» для сопрано, валторны и фп., слова Геннадия Айги // 1978, Киев, Лидия Стовбун, Андрей Кирпан и Валерий Матюхин «Серенада» для струнного оркестра // 23 мая 1983, Киев, дирижер Игорь Блажков
Тертерян	Симфония № 5 для оркестра с кеманчой (народным смычковым инструментом) // 11 ноября 1980, Галле, дирижер Кристиан Клюттиг (Klüttig)
Фелдман	«Флейта и оркестр» // 26 мая 1978, Саарбрюккен, солистка Розвита Штеге (Staege), дирижер Ганс *Цендер* «Почему узоры?» (Why Patterns?) для флейты (также альтовой флейты), фп. и колокольчиков // 21 октября 1978, Западный Берлин, Эберхард Блюм (Blum), Джен Уильямс (Williams) и автор
Хёллер	Arcus для 15 инструментов, ударных и магнитофона // 13 октября 1978, Париж, *Ансамбль Энтерконтампорен*, дирижер Петер *Этвёш*
Шнебель	Schubert-Phantasie для оркестра из цикла Re-Visionen I, на основе 1-й части фортепианной Сонаты G-dur Шуберта
Шнитке	Концерт для скрипки с камерным оркестром № 3 // 27 января 1979, Москва, солист Олег *Каган*, дирижер Юрий Николаевский Соната для виолончели и фп. № 1 // январь 1979, Москва, Наталия *Гутман* и Василий Лобанов In memoriam..., оркестровая версия Квинтета для фп. и струнных 1976 года // 20 декабря 1979, Москва, дирижер Геннадий *Рождественский*

1.V. Умер Арам *Хачатурян* (р. 1903)
14.V. Умер Александр *Кипнис* (р. 1891)
1.VIII. Умер Рудольф *Колиш* (р. 1896)

1979

Альфтер Концерт для скрипки с оркестром // 29 ноября 1980, Мадрид, солистка Кристиане Эдингер (Edinger), дирижер автор

Андриссен «Мавзолей» для 2 высоких баритонов и большого инструментального ансамбля, текст Михаила Бакунина и Артюра Арну // 17 июня 1979, Амстердам, дирижер Лукас Вис (Vis)

Бергман «Арктика» для оркестра // 2 ноября 1979, Утрехт, дирижер Ханс Фонк (Vonk)

«Тишина и взрывы» для флейты, гобоя, кларнета, фагота, ударных (1 исполнитель), фп. и струнного квартета // 16 мая 1980, Стокгольм, дирижер Матс Лильефорс (Liljefors)

Бёртуисл ...agm... для хора и 3 инструментальных ансамблей, слова Сафо в английском переводе // 9 апреля 1979, Париж, хор Джона Олдиса (John Alldis Choir), *Ансамбль Энтерконтампорен*, дирижер Пьер *Булез*

Буссотти Il catalogo è questo: I (Opus Cygne), adagio для оркестра с облигатными флейтами (входит в BUSSOTTIOPERABALLET) // 20 октября 1979, Донауэшинген, дирижер Эрнест *Бур*

Бэббитт «Парафразы» для 9 духовых и фп.

Губайдулина «Юбиляция» для ударных (4 исполнителя) // 13 января 1979, Москва, ансамбль Марка *Пекарского*

In crose для виолончели и органа // 27 марта 1979, Казань, Владимир Тонха и Рустем Абдуллин

Гурецкий Beatus vir для баритона, хора и оркестра // 9 июня 1979, Краков, солист Ежи Мехлиньский (Mechliński), дирижер автор

Денисов «На повороте», вокальный цикл для голоса с фп., слова Мандельштама // 28 января 1980, Москва, Лидия Давыдова и Василий Лобанов

«Боль и тишина» для меццо-сопрано, кларнета, альта и фп., слова Мандельштама // 28 января 1980, Москва, солистка Елена Дружинкова

«Пять стихотворений Баратынского» для голоса с фп. // 28 января 1980, Москва, Ирина Муратова (сопрано)

П. М. Дэвис «Солнцестояние света», кантата для тенора, хора и органа, слова Джорджа Маккея Брауна // 18 июня 1979, Кёркуолл, дирижер Норман Митчелл (Mitchell)

«Черная Пятидесятница» для меццо-сопрано, баритона и оркестра, слова Джорджа Маккея Брауна // 11 мая 1982, Лондон, солисты Джен *Де Гаэтани* и Майкл Риппон (Rippon), дирижер Саймон *Рэттл*

Кагель «Голос человеческий?» (Vox humana?) для женского хора, чтеца и оркестра, слова Исаака Леви // 16 октября 1979, Иерусалим, дирижер автор

Кастильони «Басни Эзопа», оратория для хора и оркестра, слова Федра в итальянском переводе // 14 марта 1980, Милан, дирижер Гари Бертини (Bertini)

Кейдж Roaratorio для 2 голосов, ударных (2 исполнителя) и электроники, текст композитора по мотивам «Поминок по Финнегану» Дж. Джойса // 19 января 1979, Париж, *Институт музыкальных и акустических исследований*

Крам «Небесная механика» («Макрокосмос-4»), космические танцы для фп. с электронным усилением в 4 руки // 18 ноября 1979, Нью-Йорк, Гилберт Калиш (Kalish) и Пол Джейкобс (Jacobs)

«Явление» (Apparition), элегические песни и вокализы для сопрано и фп. с электронным усилением, слова Уолта Уитмена // 13 января 1981, Нью-Йорк, Джен *Де Гаэтани* и Гилберт Калиш (Kalish)

Ксенакис Palimpsest для английского рожка, бас-кларнета, фагота, валторны, ударных, фп. и струнного квинтета // 3 марта 1979, Акуила, дирижер Сандро Горли (Gorli)

Anémoessa для хора и оркестра // 21 июня 1979, Амстердам, дирижер Ричард Дафалло (Dufallo)

Dikhthas для скрипки и фп. // 4 июня 1980, Бонн, Сальваторе *Аккардо* и Бруно Канино (Canino)

Куртаг «Надгробный камень Штефану» для гитары и инструментального ансамбля соч. 15c; 2-я ред. — 1989

«В честь Луиджи Ноно» (Omaggio a Luigi Nono) для хора a cappella соч. 16, слова Ахматовой и Риммы Далош, на русском языке // 3 февраля 1981, Лондон, хор BBC Singers, дирижер Джон Пул (Poole)

Лютославский Novelette для оркестра // 29 января 1980, Вашингтон, дирижер Мстислав *Ростропович*

Мансурян Tovem для 15 инструменталистов // 1979, Москва, дирижер Геннадий *Рождественский*

Нёргор «Сиддхартха», опера, либретто композитора и Уле Сарвига по жизнеописанию Будды // 18 марта 1983, Стокгольм

Ноно «С Луиджи Даллапикколой» для ударных (6 исполнителей) и электроники // 4 ноября 1979, Милан, ансамбль ударных оркестра *Ла Скала*

Оана «Книга чудес» для оркестра // 4 октября 1979, Лион, дирижер Серж Бодо (Baudo)

Пендерецкий Te Deum для певцов-солистов, 2 смешанных хоров и оркестра // 27 сентября 1980, Ассизи, дирижер автор

Райч «Вариации для духовых, струнных и клавишных» для 3 флейт, 3 гобоев, 3 труб, 3 тромбонов, тубы, 2 фп., 3 электрических органов и струнных // 19 февраля 1980, Нью-Йорк, ансамбль Steve Reich and Musicians; версия с большим струнным оркестром // 14 мая 1980, Сан-Франциско, дирижер Эдо *Де Ваарт*

Рим Abgesangsszene I для оркестра // 12 января 1981, Киль, дирижер Вальтер Гиллессен (Gillessen); произведение вошло в цикл Abgesangsszenen, 1981

Свиридов «Ночные облака», кантата для хора a cappella с эпизодическим использованием ударных, челесты и фп., слова Блока // 6 марта 1980, Москва, дирижер Владимир Минин

Сильвестров Соната для фп. № 3 // 1979, Киев, Валерий Матюхин

Сондхайм «Суини Тодд», мюзикл (музыкальный триллер) в 2 актах, либретто Хью Уилера по Кристоферу Бонду // 1 марта 1979, Нью-Йорк

Такэмицу «В осеннем саду» для оркестра гагаку (полная версия) // 28 сентября 1979, Токио, Императорский оркестр гагаку

Типпетт Тройной концерт для скрипки, альта и виолончели с оркестром // 21 августа 1980, Лондон, солисты Дьёрдь Паук (Pauk), Нобуко Имаи (Imaï) и Ралф Киршбаум (Kirshbaum), дирижер Колин *Дэвис*

Тормис «Песни древнего моря» для мужского хора a cappella, слова народные

Уствольская Симфония № 2 «Истинная, вечная Благость!» для оркестра и голоса соло, текст Германа Контрактуса (XI в.) в русском переводе // 8 октября 1980, Ленинград, дирижер Владимир Альтшулер

Фелдман «Струнный квартет-1» // 4 мая 1980, Нью-Йорк, Коламбия-квартет (Columbia Quartet)

«Скрипка и оркестр» // 12 апреля 1984, Франкфурт-на-Майне, солист Пол Закофски (Zukofsky), дирижер Кристобаль *Альфтер*

Фернихоу «Земля — это человек» для оркестра // сентябрь 1979, Глазго, дирижер Элгар Хоуарт (Howarth)

Фортнер Вариации для оркестра // 27 марта 1980, Базель, дирижер Пауль *Захер*

Трио для фп., скрипки и виолончели // 28 ноября 1980, Фрайбург, *Боз-Ар-трио*

Хёллер Mythos для 13 инструментов, ударных и электроники

Хенце «Орфей», балет в 2 актах, 6 сценах, либретто Эдуарда Бонда // 17 марта 1979, Штутгарт, Вюртембергская гос. опера, дирижер Вольдемар Нельсон (Nelsson), хореография Уильяма Форсайта (Forsythe)

«Король Гарлема», воображаемый театр для меццо-сопрано, кларнета, трубы, тромбона, ударных, электрогитары, фп., альта и виолончели в 4 частях, слова Федерико Гарсиа Лорки // 20 апреля 1980, Витген, солистка Морин Мак-Нэлли (McNally), дирижер Спирос Аргирис (Argiris)

«Баркарола» для оркестра // 22 апреля 1980, Цюрих, дирижер Герд *Альбрехт*

Шнитке «Гимны» I—IV для виолончели и различных инструментальных составов (нач. в 1974) // 26 мая 1979, Москва, солистка Карине Георгиан

Концерт для фп. и струнного оркестра // 10 декабря 1979, Ленинград, солист Владимир Крайнев, дирижер Александр Дмитриев

Симфония № 2 «Санкт-Флориан» для певцов-солистов, хора и оркестра, текст латинской мессы // 23 апреля 1980, Лондон, дирижер Геннадий *Рождественский*

Шьяррино «Перепела в саркофагах (акты для музея навязчивых идей)», опера в 3 частях, либретто Джорджо Марини на основе фрагментов текстов разных авторов // 26 сентября 1979, Венеция, дирижер автор; окончательная ред. // 17 октября 1980, там же, дирижер автор

«Образ Гарпократа» для фп., оркестра и хора, слова Гёте и Людвига Витгенштейна // 19 октября 1979, Донауэшинген, солист Массимилиано Дамерини (Damerini), дирижер Эрнест *Бур*

17.III. Умер Джакомо *Лаури-Вольпи* (р. 1892)
22.III. Умер Уолтер *Легг* (р. 1906)
28.VI. Умер Пауль *Дессау* (р. 1894)
16.VII. Умер Алфред *Деллер* (р. 1912)
29.IX. Умер Иван *Вышнеградский* (р. 1893)
17.X. Умер Пьер *Бернак* (р. 1899)
22.X. Умерла Надя *Буланже* (р. 1887)

1980

Айнем «Свадьба Иисуса», опера-мистерия в 2 актах, либретто Лотте Ингриш // 18 мая 1980, Вена, театр Ан-дер-Вин, дирижер Давид Шаллон (Shallon)

Альфтер «Тьенто» для оркестра // 30 октября 1981, Гамбург, дирижер автор

Бенджамин «В окружении плоского горизонта» для оркестра // 5 марта 1980, Кембридж, дирижер Марк Элдер (Elder)

Берио «Согласие» (Accordo) для 4 духовых оркестров (желательно не менее 400 музыкантов) // 1 апреля 1980, Ассизи

	Sequenza IX для кларнета // 26 апреля 1980, Париж, Мишель Арриньон (Arrignon)
Бернстайн	Дивертисмент для оркестра // 25 сентября 1980, Бостон, дирижер Сейдзи *Озава*
Бёртуисл	«У самого порога ночи», мадригал для 16 голосов a cappella, слова Боэция в английском переводе // 10 мая 1980, Франкфурт-на-Майне, хор Джона Олдиса (John Alldis Choir)
	Квинтет для кларнета и струнных // 21 ноября 1981, Хаддерсфилд, Алан Хакер (Hacker) и ансамбль The Music Party
Браун	Windsor Jambs для меццо-сопрано (без слов) и 8 инструменталистов // январь 1981, Кембридж, шт. Массачусетс, ансамбль Speculum Musicae, дирижер автор
Булез	Notations I—IV для оркестра (на основе фортепианных пьес 1945 года) // 18 июня 1980, Париж, дирижер Даниэль *Баренбойм*
Буссотти	Le Racine, pianobar pour Phèdre, опера-балет в 3 актах с прологом и интермеццо, либретто композитора по Расину (входит в BUSSOTTIOPERABALLET) // 9 декабря 1980, Милан, *Ла Скала,* дирижер Массимо Де Бернарт (De Bernart), сценография и костюмы автора
Гласс	«Сатьяграха», опера в 3 актах, либретто Констанс Де Джонг по Бхагавадгите // 5 сентября 1980, Роттердам, дирижер Кристофер Кин (Keene)
Губайдулина	«Сад радости и печали» для флейты, арфы, альта и чтеца ad libitum, слова Франсиско Танцера // 9 февраля 1981, Москва, Сергей Бубнов, Ирина Коткина, Михаил Гудимов
	Offertorium, концерт для скрипки с оркестром // 30 мая 1981, Вена, солист Гидон *Кремер,* дирижер Лейф *Сегерстам;* 2-я ред. 1982 // 24 сентября 1982, Западный Берлин, солист Кремер, дирижер Шарль *Дютуа;* окончательная ред. 1986 // 2 ноября 1986, Лондон, солист Кремер, дирижер Геннадий *Рождественский*
Гурецкий	Концерт для клавесина (или фп.) и струнного оркестра // 2 марта 1980, Катовице, солистка Элизабет *Хойнацка* (клавесин), дирижер Станислав Вислоцкий (Wisłocki)
Денисов	Реквием для сопрано, тенора, хора и оркестра на латинские и французские литургические тексты и разноязычные стихи Франсиско Танцера // 30 октября 1980, Гамбург, дирижер Франсис Травис (Travis)
	«Твой облик милый», вокальный цикл для тенора с фп., слова Пушкина // 8 декабря 1980, Москва, Алексей Мартынов и Василий Лобанов; оркестровая версия цикла — 1982
Донатони	«Ручей на лестнице» для виолончели и 19 инструментов // 30 апреля 1981, Париж, солист Ален Мёнье (Meunier), дирижер Поль Мефано (Méfano)
	«Последний вечер» для сопрано, флейты, кларнета, фп., скрипки и виолончели, слова Фернандо Пессоа // 18 июня 1981, Париж, ансамбль Контрасты (Contrastes), солистка Анна Рингарт (Ringart)
П. М. Дэвис	«Маяк», одноактная камерная опера с прологом, либретто композитора // 2 сентября 1980, Эдинбург, дирижер Ричард Дафалло (Dufallo)
	Симфония № 2 // 26 февраля 1981, Бостон, дирижер Сейдзи *Озава*
Канчели	Симфония № 6 для оркестра и дуэта альтов // 7 апреля 1980, Тбилиси, дирижер Джансуг Кахидзе
Картер	«Ночные фантазии» для фп. // 2 июня 1980, Бат, Урсула Оппенс (Oppens)
Кастильони	Одноактные оперы «Маска Господня» (текст Томаса Кэмпиона) и «Оберон, волшебный принц» (текст Бена Джонсона) // 9 октября 1981, Венеция, дирижер Джанлуиджи Джельметти (Gelmetti)
Кейдж	«Фримановские этюды» (Freeman Etudes), дважды по 16 этюдов для скрипки соло
Кнайфель	«Вера» для струнного оркестра, 2 арф и клавесина
	«ДА» (DA) для инструментального ансамбля
Ксенакис	Aïs для баритона с электронным усилением, ударных (1 исполнитель) и оркестра // 13 февраля 1981, Мюнхен, солисты Спирос Саккас (Sakkas) и Сильвио Гуальда (Gualda), дирижер Мишель Табачник (Tabachnik)
	Mists («Туманы») для фп. // 1981, Эдинбург, Роджер Вудуорд (Woodward)
Куртаг	«Послания покойной Р. В. Трусовой» для сопрано и инструментального ансамбля соч. 17, слова Риммы Далош на русском языке // 14 января 1981, Париж, солистка Адриенна Ченгери (Csengery), *Ансамбль Интерконтампорен,* дирижер Сильвен *Камбрелен*
Лахенман	«Танцевальная сюита с гимном Германии» (Tanzsuite mit Deutschlandlied) для оркестра и струнного квартета // 18 октября 1980, Донауэшинген, дирижер Сильвен *Камбрелен*
Лютославский	Двойной концерт для гобоя, арфы и камерного оркестра // 24 августа 1980, Люцерн, солисты Хайнц и Урсула *Холлигер,* дирижер Пауль *Захер*
Мансурян	«Ночная музыка» для оркестра // 1980, Ереван, дирижер Давид Ханджян
Мюрай	«Гондвана» для оркестра // 21 июля 1980, Дармштадт, дирижер Антони Вит (Wit)
Ноно	«Фрагменты—тишина, к Диотиме» (Fragmente—Stille, an Diotima) для струнного квартета // 2 июня 1980, Бонн, *Ласаль-квартет*
Оана	Струнный квартет № 2 // 7 марта 1983, Париж. Квартет Талиха
Пейперецкий	Симфония № 2 «Рождественская» // 1 мая 1980, Нью-Йорк, дирижер Зубин *Мета*

Пярт — Pari intervallo для 4 блокфлейт или органа (нач. в 1976); версия для кларнета, тромбона и струнных — 1995

De profundis для мужского хора и органа // 25 апреля 1981, Кассель, дирижер Клаус Мартин Циглер (Ziegler)

Рим — «Первая двойная песнь» для альта, виолончели и оркестра // 18 января 1984, Баден-Баден, солисты Хирофуми Фураи (Furai) и Вальтер Гриммер (Grimmer), дирижер Джан Латам-Кёниг (Latham-König)

Свиридов — «Ладога», поэма для баса и хора a cappella в 5 частях, слова Александра Прокофьева // 31 января 1980, Москва, дирижер Владимир Минин

«Песни безвременья», цикл для меццо-сопрано и хора a cappella в 6 частях, слова Блока

Тавенер — «Сафо: лирические фрагменты» для 2 сопрано и струнных

«Ахматова. Реквием» (Akhmatova: Requiem) для сопрано, баса, медных духовых, ударных, челесты и струнных // 20 августа 1981, Эдинбург, дирижер Геннадий *Рождественский*

Такэмицу — Far Calls. Coming, Far! для скрипки с оркестром, по Джеймсу Джойсу // 24 мая 1980, Токио, солистка Ида Кавафян (Kavafian), дирижер Тадааки Отака (Otaka)

Тарнопольский — Концерт для виолончели с оркестром // 21 декабря 1982, Москва, солист Сергей Судзиловский, дирижер Геннадий *Рождественский*

Тормис — «Эстонские баллады», кантата-балет для певцов-солистов, хора и оркестра, слова народные // 1980, Таллин

Фелдман — «Фортепианное трио» // 15 апреля 1984, Кёльн, Клементи-трио

Хенце — «Мальчик-с-пальчик» (Pollicino), опера (музыкальная сказка), либретто Джузеппе ди Левы по Карло Коллоди, братьям Гримм и Шарлю Перро // 2 августа 1980, Монтепульчано, дирижер Джан Латам-Кёниг (Latham-König)

Церха — «Ваал», опера в 2 частях, либретто композитора по Бертольту *Брехту* (нач. в 1974) // 16 августа 1981, Зальцбург, дирижер Кристоф фон *Дохнаньи*

Б. Чайковский — «Севастопольская симфония» для оркестра // 25 января 1981, Москва, дирижер Владимир *Федосеев*

Шнебель — «Язык тела» (Körper-Sprache) для 3—9 исполнителей и электроники

Шнитке — Струнный квартет № 2 // май 1980, Эвиан, Мюир-квартет (Quatuor Muir)

«Три мадригала» для сопрано, скрипки, альта, контрабаса, вибрафона и клавесина, слова Франсиско Танцера на французском, немецком и английском языках // 10 ноября 1980, Москва, солистка Нелли Ли, дирижер Геннадий *Рождественский*

«Гоголь-сюита» для оркестра (на основе музыки к театральному спектаклю 1978 года) // 5 декабря 1980, Лондон, дирижер Геннадий *Рождественский*

Пассакалья для оркестра // 8 ноября 1981, Баден-Баден, дирижер Жак Мерсье (Mercier)

Щедрин — «Чайка», балет в 2 актах, либретто композитора и Валерия Левенталя по Чехову // 27 мая 1980, Москва, *Большой театр*, дирижер Александр Лазарев

Юн — «Ночь, будь разделена» (Teile dich Nacht), 3 стихотворения Нелли Закс для сопрано и камерного ансамбля // 26 апреля 1981, Виттен, солистка Дороти Дороу (Dorow), дирижер Ганс *Пендер*

Основан фестиваль *Декабрьские вечера* (С. *Рихтер*)

20.VI. Умер Аллан *Петтерсон* (р. 1911)
8.XII. Умер Джон Леннон (р. 1940)

1981

Адамс — Harmonium для хора с оркестром, слова Джона Донна и Эмили Дикинсон // 15 апреля 1981, Сан-Франциско, дирижер Эдо *Де Ваарт*

Андриссен — «Время» для женского хора и большого инструментального ансамбля, слова из «Исповеди» бл. Августина // 1 июня 1981, Амстердам, дирижер Райнберт де Леу (Leeuw)

Бенджамин — «Зимний дух» (A Mind of Winter) для сопрано с оркестром, слова Уоллеса Стивенса // 26 июня 1981, Олдбро, солистка Тереза Кэйхилл (Cahill), дирижер Ежи Максымюк (Maksymiuk)

Берд — «Голоса издалека», 3 песни для баритона с оркестром, слова Ярослава Ивашкевича // 22 января 1982, Варшава, солист Ежи Артыш (Artysz), дирижер Витольд Ровицкий (Rowicki)

Берио — «Хорал» для скрипки, 2 валторн и струнного оркестра (по пьесе Sequenza VIII, 1976) // 17 января 1982, Цюрих, солист Карло Кьяраппа (Chiarappa), дирижер Пауль *Захер*

Бернстайн — «Халил», ноктюрн для флейты, струнных и ударных // 23 мая 1981, Тель-Авив, солист Жан-Пьер *Рампаль*, дирижер автор

Болком — «Песни невинности и опыта», музыкальное озарение для певцов-солистов, хора и оркестра на 46 стихотворений Уильяма Блейка (нач. в 1956) // 8 января 1984, Штутгарт, дирижер Деннис Расселл *Дэвис*

Булез «Респонсорий» для 2 фп., арфы, вибрафона, колокольчиков, цимбал, оркестра и электроники // 18 октября 1981, Донауэшинген, дирижер автор; расширенные редакции — 1982 и 1984

Буссотти «Федра/Гелиогабал» в 4 балетах и 3 интермецио (входит в BUSSOTTIOPERABALLET) // 13 февраля 1981, Турин, дирижер Бруно Бартолетти (Bartoletti)

«Бал Миро» (Le Bal Mirò), балет-пантомима, сценарий Жака Дюпена (входит в BUSSOTTIOPERABALLET) // 25 сентября 1981, Венеция, театр Ла Фениче, дирижер Джанпьеро Таверна (Taverna), сценография и костюмы Хуана Миро

Бэббитт Ars combinatoria («Искусство сочетаний») для малого оркестра

Губайдулина Descensio («Нисхождение») для 3 тромбонов, ударных, фп., арфы и челесты // 30 апреля 1981, Париж, дирижер Поль Мефано (Méfano)

Денисов Трио для гобоя, виолончели и клавесина // ноябрь 1981, Донауэшинген

«На снежном костре», вокальный цикл для голоса с фп., слова Блока // 12 апреля 1982, Москва, Алексей Мартынов и А. Константиниди

«Пена дней», опера в 3 актах, либретто композитора по Борису Виану // 15 марта 1986, Париж, *Опера-комик*, дирижер Джон Бёрдекин (Burdekin)

П. М. Дэвис Соната для фп. // 23 мая 1981, Бат, Стивен Праслин (Pruslin)

«Медиум», монодрама для меццо-сопрано, слова композитора // 21 июня 1981, Кёркуолл, Мэри Томас (Thomas)

Кагель «Из Германии», песенная опера в 27 сценах // 9 мая 1981, Западный Берлин

«Финал» для камерного оркестра // 4 декабря 1981, Кёльн, дирижер автор

Картер «Во сне, в грохоте» (In Sleep, in Thunder), вокальный цикл для тенора и 14 инструменталистов в 6 частях, слова Роберта Лоуэлла // 27 октября 1982, Лондон, солист Мартин Хилл (Hill), *Лондон-симфониетта,* дирижер Оливер *Нассен*

Кейдж Тридцать пьес для пяти оркестров

Кнайфель «Глупая лошадь», 15 историй для певицы и пианиста, слова Вадима Левина

Крам «Гномические вариации» для фп. // 12 декабря 1982, Вашингтон, Джеффри Джейкоб (Jacob)

Ксенакис Orkos для хора a cappella на текст Клятвы Гиппократа // 1981, Афины, хор Греческого радио

Nekuïa для хора и оркестра, тексты Жана-Поля Рихтера и композитора // 26 марта 1982, Кёльн, дирижер Мишель Табачник (Tabachnik)

Pour la paix («Ради мира») для хора a cappella, слова Франсуазы Ксенакис // 23 апреля 1982, Париж, дирижер Мишель Траншан (Tranchant); существуют редакции для хора, 4 чтецов и магнитофона, для 4 чтецов и магнитофона и только для магнитофона

Куртаг «Фрагменты из Аттилы Йожефа» для сопрано соло соч. 20 // 26 октября 1982, Будапешт, Адриенна Ченгери (Csengery)

Линдберг ...de Tartuffe, je crois («...Тартюфа, я думаю») для фортепианного квинтета // 27 июля 1981, Кумо, Юхани Лагерспец (Lagerspetz) и квартет Aboa Nova

Ллойд-Уэббер «Кошки», опера (мюзикл) в 2 актах, текст Томаса С. Элиота и др. // 11 мая 1981, Нью-Лондон

Нёргор Симфония № 4 «Индийский сад роз и китайское озеро ведьм», по Адольфу Вёльфли // 31 октября 1981, Гамбург, дирижер Кристобаль *Альфтер*

Ноно «Дышащая ясность» для камерного хора, басовой флейты и электроники, тексты Райнера Марии Рильке (из «Дуинских элегий») и из античной орфической поэзии, отобранные Массимо Каччари // 30 мая 1981, Флоренция, солист Роберто Фаббричани (Fabbriciani), дирижер Роберто Габбиани (Gabbiani)

Оана Концерт для фп. с оркестром // 26 июня 1981, Нант, солист Жан-Клод Пеннетье (Pennetier), дирижер Марк Сустро (Soustrot)

Пануфник Sinfonia votiva («Симфония, созданная по обету») // 12 января 1982, Бостон, дирижер Сейдзи *Озава*

Райч Tehillim («Псалмы») для 3 сопрано, контральто, 4 деревянных духовых, ударных (6 исполнителей), 2 электрических органов и струнного квинтета, тексты из Псалтири на древнееврейском языке // 20 сентября 1981, Кёльн, дирижер Джордж Манахан (Manahan); версия со струнным оркестром // 16 сентября 1982, Нью-Йорк, дирижер Зубин *Мета*

Рим Abgesangsszenen для меццо-сопрано, баритона и оркестра, в 5 частях (могут исполняться по отдельности), слова Фридриха Ницше, Петера Хухеля и Новалиса (нач. в 1979) // 18 сентября 1983, Западный Берлин, солисты Марьяна Липовшек (Lipovšek) и Ричард Сэлтер (Salter), дирижер Ганс *Цендер* (полностью)

Сильвестров «Простые песни», 6 песен для голоса с фп., слова Пушкина, Мандельштама и анонимные (нач. в 1974) // 1982, Москва, Светлана Савенко и автор (полностью)

Тавенер «Погребальный икос» (Funeral Ikos) для хора a cappella

Такэмицу A Way a Lone для струнного квартета, по Джеймсу Джойсу // 23 февраля 1981, Нью-Йорк, Токийский струнный квартет (Tokyo String Quartet)

A Way a Lone II для струнного оркестра // 27 июня 1982, Саппоро, дирижер Хироюки Иваки (Iwaki)

«Время сновидений» для оркестра // 27 июня 1982, Саппоро, дирижер Хироюки Иваки (Iwaki)

«К морю», триптих для альтовой флейты и гитары или для альтовой флейты, арфы и струнных, по Герману Мелвиллу // 27 июня 1982, Саппоро, солисты Хироси Коидзуми (Koizumi) (флейта) и Аяко Синозаки (Shinozaki) (арфа), дирижер Хироюки Иваки (Iwaki); версия для альтовой флейты и арфы — 1988

Тёрнейдж «Ночные танцы» для оркестра // 1 февраля 1982, Лондон, *Лондон-симфониетта*, дирижер Саймон Бейнбридж (Bainbridge)

Тертерян Симфония № 6 для камерного оркестра, камерного хора и 9 фонограмм // 25 апреля 1983, Загреб, дирижер Александр Лазарев

Фелдман «Трезвучные воспоминания» для фп. // 5 октября 1981, Лондон, Роджер Вудуорд (Woodward)

«Бас-кларнет и ударные» // 1 июля 1982, Миддельбург, Харри Спарнай (Sparnaay), бас-кларнет, Рене Йонкер (Jonker) и Джон Май (Maij), ударные

Фернихоу Lemma—Icon—Epigram для фп. // июнь 1981, Ла-Рошель, Массимилиано Дамерини (Damerini)

Хёллер Résonance для камерного оркестра и магнитофона // 19 апреля 1982, Париж, *Ансамбль Энтерконтампорен*, дирижер Петер *Этвёш*

Хенце «Чудо розы», воображаемый театр № 2 для кларнета, 6 духовых, ударных (1 исполнитель), фп. и струнного квинтета // 26 мая 1982, Лондон, солист Энтони Пэй (Pay), дирижер автор

Шнитке «Миннезанг» для 52 хористов a cappella, слова немецких миннезингеров XII—XIII вв. // 21 октября 1981, Грац, дирижер Карл Эрнст Гофман (Hoffman)

Симфония № 3 // 5 ноября 1981, Лейпциг, дирижер Курт *Мазур*

Штокхаузен «Четверг», опера в 3 актах с приветствием и прощанием, часть гепталогии «Свет: семь дней недели» // 15 апреля 1981, Милан, *Ла Скала*, под руководством автора

Шьяррино «Суета», одноактный натюрморт для голоса, виолончели и фп., слова Джованни Леоне Семпронио, Джан Баттисты Марино, Роберта Блера, Жана де Спонда, Мартина Опица, Иоганна Кристиана Гюнтера, Ганса фон Гриммельсгаузена и анонимные в компиляции композитора // 11 декабря 1981, Милан, театр Пиккола Скала, Дейзи Люмини (Lumini), Артуро Бонуччи (Bonucci) и Габриэлла Барзотти (Barsotti)

Щедрин «Фрески Дионисия» для флейты, кларнета, фагота, английского рожка, валторны, кроталов, челесты, альта и виолончели // 27 апреля 1981, Москва, дирижер Александр Лазарев

«Строфы из „Евгения Онегина“», 6 хоров a cappella, слова Пушкина // 29 марта 1982, Москва, дирижер Борис Тевлин

«Казнь Пугачева», поэма для хора a cappella, слова Пушкина // 10 марта 1983, Таллин, дирижер Борис Тевлин

Юн Концерт для кларнета и малого оркестра // 1982, Мюнхен, солист Эдуард *Брунер*, дирижер Патрик Томас (Thomas)

Концерт № 1 для скрипки с оркестром // 25 ноября 1982, Франкфурт-на-Майне, солистка Акико Тацуми (Tatsumi), дирижер Зденек Мацал (Mácal)

Основан *Камерный оркестр Европы*

9.I. Умер Казимеж *Сероцкий* (р. 1922)
23.I. Умер Сэмюэл *Барбер* (р. 1911)
15.II. Умер Карл *Рихтер* (р. 1926)
7.III. Умер Кирилл *Кондрашин* (р. 1914)
25.V. Умерла Роза *Понселле* (р. 1897)
14.VIII. Умер Карл *Бём* (р. 1894)
2.IX. Умер Тадеуш *Берд* (р. 1928)

1982

Аламс «Большая музыка для пианолы» для 3 женских голосов, 2 фп., духовых и ударных // 26 февраля 1982, Сан-Франциско, дирижер автор

Альфтер Концерт для флейты и струнного секстета // 27 апреля 1983, Мадрид, солист Орель *Николе*

Бенджамин «При первых лучах света» для 14 инструменталистов // 23 ноября 1982, Лондон, *Лондон-симфониетта*, дирижер Саймон *Рэттл*

Бергман «Ананке» для оркестра // 6 октября 1982, Хельсинки, дирижер Окко Каму (Kamu)

Берио «Король слушает», опера (музыкальное действо) в 2 частях, либретто композитора по Итало Кальвино, Уистену Хью Одену, Фридриху Вильгельму Готтеру и Шекспиру («Буря») (нач. в 1979) // 7 августа 1984, Зальцбург, дирижер Лорин *Маазель*

Буссотти Il catalogo è questo: II (Raragramma) для оркестра со скрипкой и флейтой (входит в BUSSOTTIOPERABALLET)

Бэббитт «Изголовье кровати» (The Head of the Bed) для сопрано, флейты, кларнета, скрипки и виолончели, слова Джона Холландера

Гласс «Фотограф», пьеса для музыкального театра в 3 частях, сценарий композитора и Роба Маласха // май 1982, Амстердам, дирижер Майкл Рисман (Riesman)

Губайдулина «Семь слов» для виолончели, баяна и струнного оркестра // 20 октября 1982, Москва, солисты Владимир Тонха и Фридрих Липс, дирижер Юрий Николаевский

Денисов «Смерть — это долгий сон», вариации на тему Гайдна для виолончели с оркестром // 30 мая 1982, Москва, солист Иван Монигетти, дирижер Павел Коган

Камерная симфония № 1 // 7 марта 1983, Париж, дирижер Лукас Пфафф (Pfaff)

«Камерная музыка» для альта, клавесина и струнных // 7 мая 1983, Москва, солист Юрий *Башмет*, дирижер Саулюс Сондецкис

«Свет и тени», вокальный цикл для баса с фп., слова Владимира Соловьева // 31 октября 1983, Москва, Анатолий Сафиулин и Г. Федоренко

«Твой облик милый», вокальный цикл для тенора с оркестром, слова Пушкина (оркестровая версия цикла 1980 года) // 30 октября 1984, Москва, солист Алексей Мартынов, дирижер Геннадий *Рождественский*

Концерт для фагота и виолончели с оркестром // 22 ноября 1990, Москва, солисты Валерий Попов и Сергей Судзиловский, дирижер Александр Ведерников

П. М. Дэвис Соната для органа // 23 июня 1982, Кёркуолл, Ричард Хьюз (Hughes)

«Образ, отражение, тень» для флейты, кларнета, фп., ударных, скрипки и виолончели // 22 августа 1982, Люцерн, ансамбль The Fires of London

Концертная симфония для духового квинтета, литавр и оркестра // 12 августа 1983, Лондон, дирижер Невилл *Мэрринер*

Кагель «Князь Игорь, Стравинский» для баса, английского рожка, валторны, тубы, альта и ударных (2 исполнителя), слова из оперы Бородина «Князь Игорь» // 5 октября 1982, Венеция, дирижер автор

Rrrrrrr..., радиофантазия, 41 пьеса: 11 для духовых, контрабасов и ударных, 7 для хора a cappella или с фп., 8 для органа, 6 для 2 ударников, 4 для голоса с фп., 5 для джаз-ансамбля; заглавия всех пьес начинаются на букву R // 15 октября 1982, Донауэшинген

Кастильони «Духовный концерт» для высокого сопрано, 7 певцов-солистов, хора и оркестра на древнееврейский текст Псалма 131 // 5 октября 1982, Венеция, дирижер Джанлуиджи Джельметти (Gelmetti)

«Лирические пьесы» для гобоя с оркестром // 21 сентября 1984, Варшава, солист Омар Дзоболи (Zoboli), дирижер Ежи Катлевич (Katlewicz)

Крам «Пастушья волынка» для органа // 27 июня 1984, Сан-Франциско, Дэвид Крейгхед

Ксенакис Pour les baleines («Для китов») для струнного оркестра // 2 декабря 1983, Орлеан, дирижер Диего Массон (Masson)

Лигети Трио для фп., скрипки и валторны // 7 августа 1982, Гамбург, Экарт Беш (Besch), Сашко Гаврилов (Gawriloff), Герман Бауман (Baumann)

«Три фантазии по Гёльдерлину» для 16 голосов a cappella // 26 сентября 1983, Стокгольм, дирижер Эрик Эриксон (Ericson)

Нёргор «Божественный цирк», опера, либретто композитора по Адольфу Вёльфли // 1983, Орхус, дирижер К. Хансен (Hansen)

Ноно «Когда они умирают» («Польский дневник № 2») для 2 сопрано, меццо-сопрано, контральто, басовой флейты, виолончели и электроники, текст Массимо Каччари по Чеславу Милошу, Эндре Ади, Блоку, Хлебникову и Пастернаку // 3 октября 1982, Венеция, дирижер автор

Нурхейм Tenebrae («Потемки») для виолончели с оркестром, по «Доктору Фаустусу» Томаса *Манна* // 23 ноября 1982, Вашингтон, солист и дирижер Мстислав *Ростропович*

Пендерецкий Концерт для виолончели с оркестром № 2 // 11 января 1983, Западный Берлин, солист Мстислав *Ростропович*, дирижер автор

Пярт «Страсти по Иоанну» для 6 голосов, хора, гобоя, фагота, скрипки, виолончели и органа // 28 ноября 1982, Мюнхен, дирижер Пол Хильер (Hillier)

Райман Реквием для сопрано, меццо-сопрано, баритона, хора и оркестра, слова из католической мессы по усопшим (по-латыни) и из Книги Иова (на разных языках) // 26 июня 1982, Киль, солисты Юлия Варади (Varady), Хельга *Дернеш* и Дитрих *Фишер-Дискау*, дирижер Вальтер Гиллессен (Gillessen)

Рим «Тутугури», балет (хореографическая поэма) по стихотворению Антонена Арто «Обряд черного солнца» // 12 ноября 1982, Западный Берлин, *Немецкая опера*, дирижер Артуро Тамайо (Tamayo)

«Шифр-1» для фп. и 7 инструментов // 22 апреля 1983, Саарбрюккен, солист Алоис *Контарски*, дирижер Бернгард Контарски

Сильвестров «Ступени», 11 песен для голоса с фп., слова Блока, Пушкина, Тютчева, Джона Китса, Федора Сологуба, Баратынского, Мандельштама и анонимные (нач. в 1980) // 1984, Москва, Светлана Савенко и Валерий Матюхин (полностью)

Симфония № 5 («Постсимфония») // май 1985, Киев, дирижер Роман Кофман

Тавенер «Агнец» для хора a cappella, слова Уильяма Блейка

Такэмицу «Остров-звезда» для оркестра // 21 октября 1982, Токио, дирижер Хироюки Иваки (Iwaki)

«Идущий дождь» для камерного оркестра // 26 октября 1982, Лондон, *Лондон-симфониетта*, дирижер Оливер *Нассен*

Типпетт «Маска времени», оратория для певцов-солистов, хора и оркестра, слова композитора и др. // 5 апреля 1984, Бостон, дирижер Колин *Дэвис*

Фелдман «Для Джона Кейджа» для скрипки и фп. // 13 марта 1982, Нью-Йорк, Пол Закофски (Zukofsky) и Аки Такахаси (Takahashi)

«Три голоса» для 3 сопрано или для сопрано и магнитофона, слова Фрэнка О'Хары // 4 марта 1983, Валенсия, шт. Калифорния, Джоан *Ла Барбара*

Фернихоу Carceri d'invenzione («Воображаемые темницы») I для 16 инструменталистов // ноябрь 1982, Лондон, *Лондон-симфониетта*, дирижер Роналд Золман (Zollman)

Харви «Бхакти» для 15 инструменталистов и электроники // 3 декабря 1982, Париж, *Ансамбль Энтерконтампорен*, дирижер Дени Коэн (Cohen)

Харрисон Двойной концерт для скрипки, виолончели и гамелана // 10 мая 1982, Окленд, шт. Калифорния, солисты Кеннет Голдсмит (Goldsmith) и Терри Кинг (King), ансамбль Mills College Gamelan

Симфония № 3 // 29 августа 1982, Аптос, шт. Калифорния, дирижер Деннис Расселл *Дэвис*; 2-я ред. — 1985

Хубер «Умален—порабощен покинут—презрен...», оратория для меццо-сопрано, тенора (он же чтец), баса, дисканта, камерного и большого хоров, нескольких оркестровых групп и магнитофонов, слова Энрике Карденаля, Флориана Кноблоха, Каролины Марии де Хесус, Джорджа Джексона и из Книги пророка Исаии (нач. в 1975) // 14 октября 1983, Донауэшинген, дирижеры Маттиас Бамерт (Bamert, общее руководство), Гельмут Франц (Franz), Кеннет Джин (Jean), Буркхард Ремпе (Rempe), Артуро Тамайо (Tamayo)

Шнитке Concerto grosso № 2 для скрипки и виолончели с оркестром // сентябрь 1982, Западный Берлин, солисты Олег *Каган* и Наталия *Гутман*, дирижер Джузеппе *Синополи*

Септет для флейты, 2 кларнетов, скрипки, альта, виолончели и клавесина/органа // 14 ноября 1982, Москва, дирижер Александр Лазарев

Шьяррино «Автопортрет в ночи» для малого оркестра // 17 марта 1983, Лугано, дирижер Марк Андреэ (Andreae)

Щедрин «Торжественная увертюра» к 60-летию СССР // 21 декабря 1982, Москва, дирижер Евгений *Светланов*

Концертино для хора a cappella, без слов // 5 мая 1983, Корк, дирижер А. Пятраускас

Август. Выпущен первый компакт-диск (*«Альпийская симфония»* Штрауса п/у Герберта фон *Караяна*)

17.II. Умер Телониус *Монк* (р. 1917)
29.III. Умер Карл *Орф* (р. 1895)
1.V. Умер Уильям *Примроуз* (р. 1904)
12.V. Умер Хамфри *Сёрл* (р. 1915)
13.V. Умер Кара *Караев* (р. 1918)
10.VII. Умерла Мария *Ерица* (р. 1887)
1.IX. Умер Клиффорд *Кёрзон* (р. 1907)
4.X. Умер Ленни *Гулд* (р. 1932)
16.X. Умер Марио *Дель Монако* (р. 1915)
17.XII. Умер Леонид *Коган* (р. 1924)
20.XII. Умер Артур *Рубинштейн* (р. 1887)

1983

Альфтер Versus, тезис, антитезис и синтез для оркестра // 5 мая 1985, Цюрих, дирижер автор

Ами Missa cum jubilo («Месса с возглашениями») для певцов-солистов, детского и смешанного хоров и оркестра // 26 мая 1988, Париж, дирижер Петер *Этвёш*

Андриссен «Скорость» для большого инструментального ансамбля // 11 января 1984, Сан-Франциско, дирижер Эдо *Де Ваарт*

Бёмер «Доктор Фаустус», музыкальная драма в 2 актах, либретто Хуго Клауса по мотивам одноименного романа Томаса *Манна* и средневековой книги о Фаусте // 20 февраля 1985, *Парижская опера*, дирижер Янош Кулька (Kulka)

Бернстайн «Спокойное местечко», одноактная опера, либретто Стивена Уодсуорта // 17 июня 1983, Хьюстон, театр Grand Opera, дирижер Джон Де Мейн (DeMain); 2-я ред. — 1984, в 3 актах, включает «Волнения на Таити» (1951)

Буссотти «Горный хрусталь», балет в 12 сценах с прологом для солистов, хора и оркестра, либретто композитора по Адальберту Штифтеру (расширенная ред. произведения 1973 года, входит в BUSSOTTIOPERABALLET) // 10 июня 1983, Милан, *Ла Скала*, дирижер Марчелло Панни (Panni), хореография Джеффри Коли (Cauley), сценография и костюмы автора

Бэббитт Groupwise («Групповое») для флейты, скрипки, альта, виолончели и фп.

Гласс Струнный квартет № 2 «Компания» (на основе музыки к пьесе Беккета)

Губайдулина Perception («Восприятие») для сопрано, баритона и 7 струнных, слова Франсиско Танцера и композитора (на немецком языке), в 13 частях // 1986, Локенхауз, солисты Ютта Гайстер (Geister) и Чарлз Нэйлор (Naylor), дирижер Деннис Расселл *Дэвис*

П. М. Дэвис «В лабиринт», кантата для тенора с оркестром, слова Джорджа Маккея Брауна // 22 июня 1983, Кёркуолл, солист Нил Мэкки (Mackie), дирижер Джеймс Конлон (Conlon)

Картер «Тройной дуэт» для 6 исполнителей (флейта, кларнет, фп., ударные, скрипка, виолончель) // 23 апреля 1983, Нью-Йорк, ансамбль The Fires of London

Кейдж 30 пьес для струнного квартета

Крам «Процессионал» для фп. // 26 июля 1984, Тэнглвуд, Гилберт Калиш (Kalish)

Ксенакис Shaar для струнного оркестра // 3 февраля 1983, Тель-Авив, дирижер Хуан Пабло Искьердо (Izquierdo)

Tetras для струнного квартета // 8 июня 1983, Лиссабон, *Ардитти-квартет*

Chant des soleils («Песнь солнц») для смешанного и детского хоров, медных духовых и ударных, слова композитора по Пелетье Дю Ману (XVI в.) // 21 июня 1983, одновременно в нескольких городах региона Па-де-Кале, Франция

Lichens («Лишайники») для оркестра // 16 апреля 1984, Льеж, дирижер Пьер Бартоломе (Bartholomée)

Лахенман Harmonica для тубы и оркестра // 15 мая 1983, Саарбрюккен, солист Рихард Нахацки (Nahatzki), дирижер Ганс *Цендер*

Лигети «Венгерские этюды» для 8-, 12- и 16-голосного хора a cappella, слова Шандора Веёреша

Лютославский Симфония № 3 (нач. 1981) // 29 сентября 1983, Чикаго, дирижер Георг *Шолти*

«Цепь-1» для 14 инструментов // 4 октября 1983, Лондон, дирижер автор

Мессиан «Святой Франциск Ассизский», опера («францисканские сцены») в 3 актах, 8 картинах, либретто композитора (нач. в 1975) // 28 ноября 1983, *Парижская опера,* дирижер Сейдзи *Озава*

Ноно «Горе холодным чудовищам» для 2 контральто, альта, виолончели, контрабаса, флейты, кларнета, тубы и электроники, текст Массимо Каччари // 23 октября 1983, Кёльн, дирижер Роберто Чеккони (Cecconi)

Пануфник Arbor cosmica («Космическое древо») для струнных // 14 ноября 1984, Нью-Йорк, дирижер Джерард Шварц (Schwarz)

Пендерецкий Концерт для альта с оркестром // 21 июля, Каракас, солист Хосе Васкес (Vasquez), дирижер Эдуардо Ран (Rahn); сокращенная версия с камерным оркестром // 20 октября 1985, Москва, солист и дирижер Григорий Жислин; существуют авторские версии для виолончели с оркестром и для кларнета с оркестром

Райч «Восемь линий» для 2 флейт, 2 кларнетов, 2 фп. и 2 струнных квартетов (ред. Октета 1979 года) // 10 декабря 1983, Нью-Йорк, дирижер Рэнсом Уилсон (Wilson)

Рим «Вторая двойная песнь» для кларнета, виолончели и оркестра // 7 августа 1983, Хитцакер, солисты Эдуард *Брунер* и Вольфганг Бёттхер (Boettcher), оркестр I Fiamminghi, дирижер Рудольф Вертен (Werthen)

«Монодрама» для виолончели с оркестром // 9 октября 1983, Грац, солист Зигфрид *Пальм,* дирижер Ганс *Цендер*

«Шифр-2» для 15 инструменталистов // 30 ноября 1983, Лондон, *Лондон-симфониетта,* дирижер Энтони Пэй (Pay)

«Шифр-3» для 12 инструменталистов // 7 декабря 1983, Карлсруэ, Ensemble 13, дирижер Манфред Райхерт (Reichert)

Сильвестров Соната для виолончели и фп. // 1984, Москва, Иван Монигетти и автор

«Ода соловью» для сопрано, фп. и камерного оркестра, слова Джона Китса в переводе Евгения Витковского // 1985, Москва, солистка Нелли Ли, дирижер Александр Лазарев

Такэмицу «К границе сновидения» для гитары с оркестром // 12 марта 1983, Льеж, солист Итиро Судзуки (Suzuki), дирижер Хикотаро Ядзаки (Yazaki)

Уствольская Симфония № 3 «Иисусе Мессия, спаси нас!» для духовых, ударных, контрабасов, чтеца и фп., текст Германа Контрактуса (XI в.) в русском переводе // 18 января 1995, Амстердам, дирижер Валерий *Гергиев*

Фелдман «Кларнет и струнный квартет» // 9 октября 1983, Ньюкасл, Алан Хакер (Hacker) и *Бродски-квартет*

«Струнный квартет-2» // 4 декабря 1983, Торонто, *Кронос-квартет*

«Хромая симметрия» для флейты (также басовой флейты), фп. (также челесты) и ударных (колокольчики и вибрафон) // март 1984, Западный Берлин, Эберхард Блюм (Blum), Джен Уильямс (Williams) и Нильс Вигелон (Vigeland)

Хейнинен «Шелковый барабан» (Silkkirumpu), одноактная опера (концерт для певцов, инструменталистов, слов, образов и движений) по пьесе театра Но // 5 апреля 1984, Хельсинки, Финская гос. опера, дирижер Ульф Сёдерблом (Söderblom)

Хенце «Английская кошка», опера (история для певцов и инструменталистов) в 2 актах, либретто Эдуарда Бонда по Бальзаку // 2 июня 1983, Шветцингенский замок, Вюртембергская гос. опера, дирижер Деннис Расселл *Дэвис*

«Орфей за проволокой» для хора a cappella, слова Эдуарда Бонда

Шнитке «Так бодрствуйте, блите...» (Seid nüchtern und wachet...), кантата для певцов-солистов, хора и оркестра по немецкой книге XVI в. о докторе Иоганне Фаусте // 19 июня 1983, Вена, дирижер Геннадий *Рождественский;* произведение вошло в оперу «История доктора Иоганна Фауста», 1994

Струнный квартет № 3 // 8 января 1984, Москва, Квартет им. *Бетховена*

Щедрин «Музыкальное приношение» для органа, 3 флейт, 3 фаготов и 3 тромбонов // 21 октября 1983, Москва, с участием автора (орган)

Юн Симфония № 1 // 15 мая 1984, Западный Берлин, дирижер Райнхард Петерс (Peters)

22.II. Умер Адриан *Боулт* (р. 1889)
6.III. Умерла Кэти *Берберян* (р. 1925)
7.III. Умер Игорь *Маркевич* (р. 1912)
8.III. Умер Уильям *Уолтон* (р. 1902)
25.VI. Умер Альберто *Хинастера* (р. 1916)
10.VII. Умер Вернер *Эк* (р. 1901)

1984

Альфтер Двойной концерт для скрипки и альта с оркестром // 6 февраля 1986, Базель, солистки Кристиане Эдингер (Edinger) и Табеа Циммерман (Zimmermann), дирижер автор

Ами «Добавленная вариация» для 17 инструменталистов и магнитофона // 18 июня 1984, Париж, *Ансамбль Энтерконтампорен,* дирижер автор

Бёмер «Апокалипсис с картинками» для магнитофона, 2 фп., 4 ударников и 3 поп-певцов, по мотивам романа Томаса *Манна* «Доктор Фаустус», слова из Откровения св. Иоанна Богослова, Маркса, маркиза де Сада, Джакомо Леопарди, *Скрябина* и др. // 20 октября 1984, Донауэшинген, дирижер автор

Берио Requies («Покой») для камерного оркестра (памяти Кэти *Берберян*) // 26 марта 1984, Лозанна, дирижер Армин Йордан (Jordan)

«Голоса („Народные песни"-2)» для альта и 2 групп инструментов // 26 октября 1984, Базель, солист Альдо Бенничи (Bennici), дирижер автор

Sequenza X для трубы // 1984, Лос-Анджелес, Томас Стивенс (Stevens)

Бёртуисл «Тихое движение» для 13 струнных

«Тайный театр» (Secret Theatre) для камерного оркестра // 18 октября 1984, Лондон, *Лондон-симфониетта,* дирижер Дэнид *Этертон*

«Маска Орфея», опера (лирическая трагедия) в 3 актах, либретто Питера Зиновьева (нач. в 1973) // 21 мая 1986, Лондон, Английская нац. опера, дирижер Элгар Хоуарт (Howarth)

«Раз, два, три» (Yan Tan Tethera), одноактная опера (механическая пастораль), либретто Тони Харрисона // 7 августа 1986, Лондон, дирижер Элгар Хоуарт (Howarth)

Букурешлиев «Снежная постель» для сопрано и 19 инструментов, слова Пауля Целана в немецком оригинале и во французском переводе // 12 ноября 1984, Париж, солистка Зигун фон Остен (Osten), дирижер Петер *Этвёш*

Булез «Дрейф-1» (Dérive I) для флейты, кларнета, фп., вибрафона, скрипки и виолончели (на основе «Респонсория», 1981) // 31 января 1985, Лондон, *Лондон-симфониетта,* дирижер Оливер *Нассен*

Буссотти Il catalogo è questo: III (Intermezzo) для альта с оркестром (входит в BUSSOTTIOPERABALLET)

Бэббитт Four Play для кларнета, фп., скрипки и виолончели

Гласс «Эхнатон», опера в 3 актах, либретто композитора с соавторами на древнеегипетском, аккадском, древнееврейском и английском языках // 24 марта 1984, Штутгарт, Вюртембергская гос. опера, дирижер Деннис Расселл *Дэвис*

Губайдулина Quasi hoquetus для альта, фагота (или виолончели) и фп. // 16 января 1985, Москва, Михаил Толпыго, Валерий Попов и Александр Бахчиев

«Посвящение Марине Цветаевой» для хора a cappella в 5 частях, слова Цветаевой // 27 ноября 1985, Стокгольм, дирижер Густав Шёквист (Sjökvist)

«В начале был ритм» для ударных (7 исполнителей) // 1986, Таллин, ансамбль Марка *Пекарского*

Денисов In Deo speravit cor meum («На Бога уповает сердце мое») для скрипки (или флейты), гитары и органа // 1 ноября 1984, Кассель

«Исповедь», балет в 3 актах, 16 сценах, либретто Аллы Демидовой по Альфреду де Мюссе // 30 ноября 1984, Таллин, театр Эстония, дирижер Пауль Мяги (Mägi), хореография Тийта Хярма (Härm)

«Голубая тетрадь» для сопрано, чтеца, скрипки, виолончели, 2 фп. и колоколов, слова Александра Введенского и Даниила Хармса // 11 апреля 1985, Ростов-на-Дону, солистка Елена Комарова

«Приход весны» для хора a cappella, слова Фета // 7 ноября 1986, Москва, дирижер Валерий Полянский

Секстет для флейты, гобоя, кларнета и струнного трио

Концерт для 2 альтов, клавесина и струнных // 24 июня 1991, Амстердам, Нобуко Имаи (Imaï) и Петра Вале (Vahle) (альты), дирижер Лев Маркиз

Донатони	Atem («Дыхание»), опера в 2 актах с интермеццо, тексты Брандолино Брандолини д'Адда, Тициана Фумагалли, Ренато Маэстри, Сьюзен Парк и Фернандо Пессоа // 16 февраля 1985, Милан, *Ла Скала*, дирижер Золтан Пешко (Peskó)
П. М. Дэвис	«Автобус № 11», театрализованное представление для меццо-сопрано, тенора, баритона, 2 танцоров, мима и 5 инструменталистов, текст композитора // 20 марта 1984, Лондон, дирижер Гюнтер Бауэр-Шенк (Bauer-Schenk) Симфония № 3 // 19 февраля 1985, Манчестер, дирижер Эдуард Даунс (Downes)
Канчели	«Музыка для живых», опера в 2 актах, либретто Роберта Стуруа на грузинском, шумерском, английском, французском, итальянском языках // 28 апреля 1984, Тбилиси, дирижер Джансуг Кахидзе
Картер	«Дух грубый — дух нежный» для флейты и кларнета // 31 марта 1985, Кёльн, Лоренс Борегар (Beauregard) и Ален Дамиан (Damiens)
Кейдж	«Собрание скал» для двойного хора и оркестра (без дирижера)
Кнайфель	«Ника» для 17 исполнителей
Крам	«Зачарованный пейзаж» для оркестра // 7 июня 1984, Нью-Йорк, дирижер Артур Уайсберг (Weisberg)
Ксенакис	Thallein для 14 инструменталистов // 14 февраля 1984, Лондон, дирижер Элгар Хоуарт (Howarth)
Лахенман	«Движение (—перед оцепенением)» (Mouvement [—vor der Erstarrung]) для 18 инструменталистов // 12 ноября 1984, Париж, *Ансамбль Интерконтампорен*, дирижер Петер *Этвёш*
Ллойд-Уэббер	«Звездный экспресс», опера (мюзикл) в 2 актах, либретто Ричарда Стилгоу // 27 марта 1984, Лондон Реквием для дисканта, сопрано, тенора, хора и оркестра // 24 февраля 1985, Нью-Йорк, солисты Пол Майлз-Кингстон (Miles-Kingston), Сара Брайтман (Brightman) и Пласидо *Доминго*, дирижер Лорин *Маазель*
Лютославский	«Партита» для скрипки и фп. // 18 января 1985, Сент-Пол, шт. Миннесота, Пинхас *Цукерман* и Марк Найкруг (Neikrug)
Мессиан	«Книга Святого Причастия» для органа, в 18 частях // 1 июля 1986, Детройт, Альмут Рёсслер (Rössler)
Ноно	«Прометей, трагедия слышания» в 5 «островах» с прологом, 2 интерлюдиями и 2 стасимами, либретто Массимо Каччари по Гесиоду, Эсхилу, Фридриху Гёльдерлину и Вальтеру Беньямину (нач. в 1981) // 25 сентября 1984, Венеция, дирижеры Клаудио *Аббадо* и Роберто Чеккони (Cecconi); окончательная ред. // 25 сентября 1985, Милан, дирижеры те же «Карло Скарпе, архитектору» для оркестра, играющего в микрохроматических интервалах // 10 марта 1985, Гамбург, дирижер Ганс *Пендер*
Пендерецкий	«Польский реквием» для сопрано, контральто, тенора, баса, хора и оркестра на канонический латинский текст и слова польской молитвы (нач. в 1980) // 28 сентября 1984, Штутгарт, дирижер Мстислав *Ростропович* (полностью); 2-я ред. – 1993
Райман	«Соната призраков», одноактная опера в 3 картинах, либретто композитора и Уве Шенделя по Августу Стриндбергу // 25 сентября 1984, Западный Берлин, дирижер Фридеман Лайер (Layer)
Райч	«Музыка пустынь» (Desert Music) для хора и оркестра, слова Уильяма Карлоса Уильямса // 17 марта 1984, Кёльн, дирижер Петер *Этвёш*
Рим	«Шифр-4» для бас-кларнета, виолончели и фп. // 3 февраля 1984, Гамбург, Вольфганг Майер (Meyer), Сюзанне Айхмюллер (Eychmüller) и Бернгард Вамбах (Wambach) Umsungen для баритона, кларнета, фагота, валторны и струнного квинтета, слова Фридриха Ницше // 12 сентября 1984, Западный Берлин, солист Дитрих *Фишер-Дискау*, дирижер Артуро Тамайо (Tamayo) «Шифр-5» для 17 инструменталистов // 3 декабря 1984, Париж, *Ансамбль Интерконтампорен*, дирижер Гари Бертини (Bertini) «День», оратория для сопрано, меццо-сопрано, тенора, баритона, 2 чтецов, смешанного, детского и говорящего хоров, органа и оркестра, тексты из Градуала и латинской Библии и слова Леонардо да Винчи // 13 ноября 1986, Вена, дирижер Лотар Цагрозек (Zagrosek)
Саариахо	«Ослепления» (Verblendungen) для оркестра и магнитофона // 10 апреля 1984, Хельсинки, дирижер Эса-Пекка *Салонен*
Саллинен	«Король отправляется во Францию», опера в 3 актах, либретто Паво Хаавикко // 7 июля 1984, Савонлинна, дирижер Окко Каму (Kamu)
Сильвестров	«Постлюдия», симфоническая поэма для фп. и оркестра // 1985, Лас-Вегас, солист и дирижер Вирко Балей (Baley)
Такэмицу	«Орион и Плеяды» для виолончели и оркестра // 29 мая 1984, Париж, солист Цуёси Цуцуми (Tsutsumi), дирижер Тадааки Отака (Otaka) «Стих, радуга, Пальма» для гитары, гобоя д'амур и оркестра // 2 октября 1984, Бирмингем, солисты Джон Уильямс (Williams) и Питер Уолден (Walden), дирижер Саймон *Рэттл* riverrun для фп. с оркестром, по Джеймсу Джойсу // 10 января 1985, Лос-Анджелес, солист Питер *Серкин*, дирижер Саймон *Рэттл*
Тертерян	«Землетрясение», опера в 2 частях, 7 картинах, либретто Герты Штехер и композитора по новелле Генриха фон Клейста «Землетрясение в Чили» // 16 марта 2003, Мюнхен, дирижер Эккехард Клемм (Klemm)

Типпетт	Соната для фп. № 4 // 14 января 1985, Лос-Анджелес, Пол *Кросли*
Фелдман	«Для Филипа Гастона» для флейты, ударных и фп. (также челесты) // 21 апреля 1985, Буффало, Эберхард Блюм (Blum), Айвар Микашов (Mikhashoff), Джен Уильямс (Williams)
Хёллер	«Волшебный звуковой образ» (Magische Klanggestalt) для оркестра // 16 марта 1986, Гамбург, дирижер Ганс *Цендер*
Хенце	Соната для 6 исполнителей (флейта, кларнет, ударные, фп., скрипка и виолончель) // 28 сентября 1984, Лондон, ансамбль The Fires of London под руководством Джона Кэрью (Carewe) Симфония № 7 // 1 декабря 1984, Западный Берлин, дирижер Джанлуиджи Джельметти (Gelmetti)
Б. Чайковский	«Ветер Сибири», симфоническая поэма // 13 мая 1984, Москва, дирижер Владимир *Федосеев* «Подросток», симфоническая поэма «под впечатлением от романа Ф. М. Достоевского» (на основе музыки к одноименному фильму) // 23 марта 1985, Москва, дирижер Владимир *Федосеев*
Шнитке	Симфония № 4 для певцов-солистов или хора (без слов) и камерного или симфонического оркестра // 12 апреля 1984, Москва, дирижер Дмитрий Китаенко Концерт для скрипки с оркестром № 4 // сентябрь 1984, Западный Берлин, солист Гидон *Кремер*, дирижер Кристоф фон *Доманьи*
Штокхаузен	«Суббота», опера в 4 сценах с приветствием, часть гепталогии «Свет: семь дней недели» // 25 мая 1984, Милан, Дворец спорта, под руководством автора
Щедрин	«Музыка для города Кётена» для камерного оркестра // 17 февраля 1984, Восточный Берлин, дирижер Владимир *Спиваков* «Автопортрет» для оркестра // 15 мая 1984, Москва, дирижер Джансуг Кахидзе «Эхо-соната» для скрипки соло // 27 июня 1985, Кёльн, Ульф Хёльшер (Hoelscher)
Юн	Симфония № 2 // 9 декабря 1984, Западный Берлин, дирижер Хесус Лопес-Кобос (López-Cobos)

5.III. Умер Тито *Гобби* (р. 1913)
13.IV. Умер Ралф *Кёркпатрик* (р. 1911)
26.IV. Умер Каунт *Бейси* (р. 1904)
16.XI. Умер Леонард *Роуз* (р. 1918)

1985

Адамс	«Учение о гармонии» (Harmonielehre) для оркестра // 21 марта 1985, Сан-Франциско, дирижер Эдо *Де Ваарт* «Председатель танцует», фокстрот для оркестра (предполагался для оперы «Никсон в Китае», 1987) // 31 января 1986, Милуоки, дирижер Лукас *Фосс*
Альфтер	Концерт для виолончели с оркестром № 2 «Остается только молчание», по Федерико Гарсиа Лорке // 20 июня 1986, Фрайбург, солист Мстислав *Ростропович*, дирижер автор
Булез	Memoriale для флейты и 8 инструментов (по ...explosante-fixe..., 1971) // 29 ноября 1985, Париж, *Ансамбль Интерконтампорен*, дирижер автор
Бэббитт	Концерт для фп. с оркестром № 1
Гласс	Струнный квартет № 4 «Мисима» (на основе музыки к одноименному фильму) // 10 июня 1985, Лондон, *Ардитти-квартет*
Гризе	«Эпилог» для 4 валторн и оркестра, заключительная часть инструментального цикла «Акустические пространства» (1974—85) // 28 сентября 1985, Венеция, дирижер Петер *Этвёш*
Губайдулина	Et ex-specto, соната для баяна
Гурецкий	Lerchenmusik («Жаворонковая музыка») для кларнета, виолончели и фп. // 25 сентября 1985, Варшава, ансамбль Fynske Trio
Денисов	«Три картины Пауля Клее» для альта и 5 инструментов (гобой, валторна, вибрафон, фп., контрабас) // 27 января 1985, Москва, солист Игорь Богуславский
П. М. Дэвис	«Оркнейская свадьба, с рассветом» для волынки и оркестра // 10 мая 1985, Бостон, дирижер Джон Уильямс (Williams) Концерт для скрипки с оркестром // 21 июня 1986, Кёркуолл, солист Исаак *Стерн*, дирижер Андре *Превен*
Дютийё	«Древо сновидений», концерт для скрипки с оркестром // 5 ноября 1985, Париж, солист Исаак *Стерн*, дирижер Лорин *Маазель*
Кагель	«Страсти св. Баха», оратория для чтеца, меццо-сопрано, тенора, баса, детского и смешанного хоров, оркестра и органа, либретто композитора по биографии Баха (нач. в 1981) // 9 сентября 1985, Западный Берлин, дирижер автор

Канчели	«Светлая печаль» для 2 дискантов, хора мальчиков и оркестра, слова Галактиона Табидзе, Гёте, Шекспира и Пушкина, памяти детей — жертв 2-й мировой войны // 26 марта 1985, Москва, дирижер Джансуг Кахидзе
Каретников	«Тиль Уленшпигель», опера (зингшпиль) в 2 актах с прологом, либретто Семена Лунгина и композитора по Шарлю де Костеру (нач. в середине 1960-х) // 1991, Билефельд
Картер	«Пентод» для 5 инструментальных квинтетов // 26 июля 1985, Лондон, *Ансамбль Энтерконтампорен*, дирижер Пьер *Булез* Струнный квартет № 4 // 17 сентября 1986, Майами, Композиторский струнный квартет (Composers' String Quartet)
Кнайфель	Agnus Dei для 4 исполнителей «Бог», ода для смешанного и детского хоров, слова Гавриила Державина
Ксенакис	Nyûyô («Заходящее солнце») для квартета японских инструментов (сякухати, сямисэн и 2 кото) // 30 июня 1985, Анже Idmen A/Idmen B для хора и ударных, фонемы из «Теогонии» Гесиода // 24 июля 1985, Страсбург, хор Антифоны Клужа (Antifona de Cluj), ансамбль *Страсбургские ударные*
Лахенман	«Отзвук» для фп. с оркестром // 18 апреля 1986, Кёльн, солист Массимилиано Дамерини (Damerini), дирижер Петер *Этвёш*
Лигети	Этюды для фп., 1-я тетрадь, № 1—6 // 15 апреля 1986, Братислава, Луиз Сибур (Sibourd) (№ 1); 24 сентября 1985, Варшава, Фолькер Банфильд (Banfield) (№ 2—4); 1 ноября 1985, Гамбург, он же (№ 5 и 6)
Линдберг	«Сила» (Kraft) для кларнета, ударных (2 исполнителя), фп., виолончели, электроники и оркестра // 4 сентября 1985, Хельсинки, дирижер Эса-Пекка *Салонен*, с участием ансамбля Toimii под руководством композитора
Лютославский	«Цепь-2», диалог для скрипки с оркестром // 31 января 1986, Цюрих, солистка Анне-Софи *Муттер*, дирижер Пауль *Захер*
Мюрай	«Кильватерные следы» (Sillages) для оркестра // 9 сентября 1985, Киото, дирижер Сейдзи *Озава*; 2-я ред. // 16 ноября 1990, Мец, дирижер Джордж *Бенджамин* «Снова и снова» (Time and Again) для оркестра // 21 января 1986, Бирмингем, дирижер Саймон *Рэттл*
Нёргор	«Между» (Between), концерт для виолончели с оркестром
Ноно	«Пьеру» (À Pierre) для контрабасовой флейты, контрабасового кларнета и электроники, к 60-летию Пьера *Булеза* // 31 марта 1985, Баден-Баден, солист Роберто Фаббричани (Fabbriciani)
Пярт	Te Deum для 3 хоров, подготовленного фп., струнных и магнитофона // 19 января 1985, Кёльн, дирижер Деннис Расселл *Дэвис* Stabat mater для сопрано, контратенора (или контральто), тенора и струнного трио // 30 декабря 1985, Вена, *Хильярд-ансамбль*, Гидон *Кремер*, Нобуко Имаи (Imai), Давид Герингас (Geringas)
Рим	«Шифр-6» для 8 инструменталистов // 12 апреля 1985, Карлсруэ, Ensemble 13, дирижер Манфред Райхерт (Reichert) «Шифр-7» для 17 инструменталистов // 15 сентября 1985, Франкфурт-на-Майне, Ensemble 13, дирижер Манфред Райхерт (Reichert)
Тавенер	«Два гимна Матери Божьей» для хора a cappella
Такэмицу	«Сновидение/Окно» для оркестра // 10 сентября 1985, Киото, дирижер Сейдзи *Озава*
Тан Дун	«О даосизме» для голоса, бас-кларнета, контрафагота и оркестра // 5 апреля 1985, Пекин, дирижер Эн Сяо (En Shao)
Тёрнейдж	«На четвереньках» для 14 инструментов // 4 февраля 1986, Лондон, *Лондон-симфонietta*, дирижер Диего Массон (Masson)
Фелдман	«Фортепиано и струнный квартет» // 2 ноября 1985, Лос-Анджелес, Аки Такахаси (Takahashi) и *Кронос-квартет* «Скрипка и струнный квартет» // 30 октября 1990, Кёльн, *Ардитти-квартет*
Фернихоу	Carceri d'invenzione («Воображаемые темницы») IIa для флейты и 20 инструменталистов // февраль 1985, Милан, солист Роберто Фаббричани (Fabbriciani), дирижер Марчелло Панни (Panni); существуют авторские версии для флейты соло и для флейты и магнитофона «Трансцендентные этюды» (Carceri d'invenzione [«Воображаемые темницы»] V) для сопрано (с клавес), флейты (также пикколо и альтовой флейты), гобоя (также английского рожка), клавесина и виолончели, слова Эрнста Майстера и Олруна Молла // сентябрь 1985, Венеция, солистка Бренда Митчелл (Mitchell)
Харви	«Приношения в песнях», вокальный цикл для сопрано, флейты (также альтовой флейты), кларнета, фп. и струнного квинтета, в 4 частях, слова Рабиндраната Тагора в английском переводе // 22 марта 1985, Лондон, солистка Розмари Харди (Hardy), ансамбль Spectrum, дирижер Гай Протроу (Protheroe)
Харрисон	Концерт для фп. с оркестром // 20 октября 1985, Нью-Йорк, солист Кит *Джарретт*, дирижер Деннис Расселл *Дэвис*

Хенце «Английские любовные песни» для виолончели и оркестра // 12 декабря 1986, Кёльн, солист Генрих *Шифф*, дирижер Давид Шаллон (Shallon)

Холлигер «Скарданелли-цикл» (см. 1991)

Хубер Струнный квартет «...от времени до времени...»

Cantiones de Circulo Gyrante («Песни вращающегося круга») для чтеца, сопрано, контральто, баритона, контрабаса, хора, 10 инструментов и ударных (3 исполнителя) («пространственная музыка для трех групп и пяти отдельных исполнителей»), слова Генриха Бёлля и св. Хильдегарды Бингенской // 1985, Кёльн

Шельси Струнный квартет № 5 памяти Анри Мишо (обработка пьесы Aitsi для фп., 1974) // 12 декабря 1985, Рим, *Ардитти-квартет*

Шнебель Re-Visionen I, цикл произведений для различных составов на основе музыки композиторов прошлого, нач. в 1972, включает Bach-Contrapuncti (1972—76), Beethoven-Symphonie (1985), Webern-Variationen (1972), Wagner-Idyll (1980), Schubert-Phantasie (1977—78)

Шнитке «Эскизы», одноактный балет (хореографическая фантазия), либретто Андрея Петрова по Гоголю (на основе «Гоголь-сюиты», 1981, при участии Геннадия *Рождественского*) // 16 января 1985, Москва, *Большой театр*, дирижер Рождественский

«Ритуал» (к 40-летию освобождения Белграда) для оркестра // 15 марта 1985, Новосибирск, дирижер Валерий Полянский

Concerto grosso № 3 для 2 скрипок, клавесина и 14 струнных // 20 апреля 1985, Москва, солисты Олег Крыса и Татьяна Гринденко (скрипки), дирижер Саулюс Сондецкис

Струнное трио // 2 июня 1985, Москва, Олег Крыса, Федор Дружинин, Валентин Фейгин

(K)ein Sommernachtstraum для оркестра // август 1985, Зальцбург, дирижер Лотар Цагрозек (Zagrosek)

Концерт для альта с оркестром // 12 января 1986, Амстердам, солист Юрий *Башмет*, дирижер Лукас Вис (Vis)

Концерт для хора a cappella на слова Григора Нарекаци (X в.) в переводе Наума Гребнева // 9 июня 1986, Москва, дирижер Валерий Полянский

Шьяррино «Аллегория ночи» для скрипки с оркестром // 1 октября 1985, Венеция, солист Сальваторе *Аккардо*, дирижер Давид Шаллон (Shallon)

Щедрин «Дама с собачкой», одноактный балет по Чехову // 20 ноября 1985, Москва, *Большой театр*, дирижер Александр Лазарев

Юн Симфония № 3 // 26 сентября 1985, Западный Берлин, дирижер Мюнг-Вун *Чунг*

22.II. Умер Ефрем *Цимбалист* (р. 1890)
12.III. Умер Юджин *Орманди* (р. 1899)
16.III. Умер Роджер *Сешнс* (р. 1896)
24.III. Умер Джордж *Лондон* (р. 1919)
14.X. Умер Эмиль *Гилельс* (р. 1916)

1986

Альфтер «Тьенто первого тона и Императорская битва» (по пьесам Антонио де Кабесона [XVI в.] и Хуана Кабанильеса [XVII—XVIII вв.]) для оркестра // 2 сентября 1986, Базель, дирижер автор

«Три стихотворения из испанской лирики» для баритона с оркестром, слова Гутьерре де Сетины, Хорхе Манрике и Франсиско де Кеведо // 17 декабря 1986, Западный Берлин, солист Роланд Герман (Hermann), дирижер автор; произведение вошло в «Семь песен об Испании», 1992

Берио Formazioni для оркестра // 15 января 1987, Амстердам, дирижер Риккардо *Шайи*

Бёртуисл «Танцы Земли» для оркестра // 14 марта 1986, Лондон, дирижер Петер *Этвёш*

Булез «камминге — Поэт» для 16 голосов или хора и оркестра, слова э. э. каммингса (2-я ред. произведения 1970 года) // 23 сентября 1986, Стокгольм, дирижер автор

Бэббитт «Преображенные ноты» (Transfigured Notes) для струнного оркестра

Виттенбах ENCORE! для актрисы и виолончелиста

Гласс «Песни из жидких дней» (Songs from Liquid Days) для голоса и инструментального ансамбля, в 6 частях, слова Пола Саймона, Лори Андерсон, Сюзанн Вега и Дэвида Бёрна // 24 ноября 1986, Нью-Йорк, Philip Glass Ensemble (с участием *Кронос-квартета*), дирижер Майкл Рисман (Riesman)

Глобокар «Эмигранты», театральный триптих для певцов, джаз-группы и оркестра

Губайдулина Stimmen... verstummen... («Слышу... умолкло...»), симфония в 12 частях // 4 сентября 1986, Западный Берлин, дирижер Геннадий *Рождественский*

Offertorium, концерт для скрипки с оркестром, окончательная ред. // 2 ноября 1986, Лондон, солист Гидон *Кремер*, дирижер Геннадий *Рождественский*

Денисов	«Вариации на тему Шуберта» для виолончели и фп. // 8 марта 1986, Москва, Александр Рудин и Владимир Сканави
	«Вариации на тему Генделя» для фп. // 26 марта 1986, Ленинград, Феликс Готлиб
	Концерт для альта с оркестром // 2 сентября 1986, Западный Берлин, солист Юрий *Башмет*, дирижер Шарль *Дютуа*
	«В высоте небес...» для голоса с камерным оркестром, слова Жоржа Батая // 11 мая 1987, Париж, солистка Мари Анжель (Angel), дирижер Петер *Этвёш*
	Концерт для гобоя с оркестром // 4 марта 1988, Кёльн, солист Хайнц *Холлигер*, дирижер Маттиас Бамерт (Bamert)
	«Четыре девушки», камерная опера на текст одноименной пьесы Пабло Пикассо // 24 мая 1990, Москва, Камерный музыкальный театр, дирижер Михаил Юровский
Донатони	«Рефрен» для 8 инструментов // 7 июня 1986, Амстердам, дирижер Эд Спаниард (Spanjaard)
	In cauda («В хвосте») для хора и оркестра, слова Брандолино Брандолини д'Адда (нач. в 1982) // 6 декабря 1991, Кёльн, дирижер Артуро Тамайо (Tamayo)
П. М. Дэвис	«Стрэтклайдский концерт» № 1 для гобоя с оркестром // 29 апреля 1988, Глазго, дирижер автор
Канчели	Симфония № 7 «Эпилог» // ноябрь 1986, Тбилиси, дирижер Джансуг Кахидзе
Кейдж	«Хокку» (Haikai) для гамелана
Крам	«Детские песенки Федерико» для сопрано, флейты и арфы, слова Федерико Гарсиа Лорки
	«Идиллия для незаконнорожденных» для флейты с электронным усилением и ударных (3 исполнителя) // 16 ноября 1986, Торонто, партия флейты Роберт Айткен (Aitken)
Ксенакис	Horos для оркестра // 24 октября 1986, Токио, дирижер Хироюки Иваки (Iwaki)
	Keqrops для фп. с оркестром // 13 ноября 1986, Нью-Йорк, солист Роджер Вудуорд (Woodward), дирижер Зубин *Мета*
	Akea для фп. и струнного квартета // 15 декабря 1986, Париж, Клод *Эльфер* и *Ардитти-квартет*
	Jalons («Вехи») для 15 инструментов // 26 января 1987, Париж, дирижер Пьер *Булез*
Линдберг	UR для кларнета (также бас-кларнета), фп. (также синтезатора), скрипки, виолончели, контрабаса и электроники // 11 октября 1986, Париж, *Институт музыкальных и акустических исследований*, дирижер Марк-Андре Дальбави (Dalbavie)
Ллойд-Уэббер	«Призрак оперы», опера (мюзикл) в 2 актах с прологом, либретто композитора с соавторами по Гастону Леру́ // 9 октября 1986, Лондон
Лютославский	«Цепь-3» для оркестра // 10 декабря 1986, Сан-Франциско, дирижер автор
Менотти	«Гойя», опера в 3 актах, либретто композитора // 11 ноября 1986, Вашингтон
Мессиан	«Витраж и птицы» для фп., духовых и ударных // 26 ноября 1988, Париж, солистка Ивонн *Лорио*, *Ансамбль Энтерконтампорен*, дирижер Пьер *Булез*
Найман	«Человек, который принял свою жену за шляпу», камерная опера, либретто Кристофера Роуленса по Оливеру Саксу // 27 октября 1986, Лондон, дирижер автор
Панufник	Sinfonia della speranza («Симфония надежды») // 25 февраля 1987, Лондон, дирижер автор
Пендерецкий	«Черная маска», одноактная опера, либретто Гарри Купфера и композитора по Герхарту Гауптману // 15 августа 1986, Зальцбург, дирижер Вольдемар Нельсон (Nelsson)
	«Херувимская» для хора a cappella на церковнославянский текст // 27 марта 1987, Вашингтон, дирижер автор
Райли	«Саломея танцует ради мира» для струнного квартета, часть 1 // 1 марта 1986, Париж, *Кронос-квартет*
Райч	«Три части» для оркестра // 3 апреля 1986, Сент-Луис, дирижер Леонард *Слаткин*
Рим	«Гамлет-машина», музыкальный театр в 5 частях, либретто композитора по Хайнеру Мюллеру // 30 марта 1987, Мангейм, дирижер Петер Шнайдер (Schneider)
Саариахо	«Вольтова дуга» (Lichtbogen) для флейты, арфы, фп., ударных, 2 скрипок, альта, виолончели, контрабаса и электроники // 23 мая 1986, Париж, ансамбль 2e2m, дирижер Жорж-Элис Октор (Octors)
Такэмицу	«Близнецы» для гобоя, тромбона, 2 оркестров и 2 дирижеров (нач. в 1971) // 15 октября 1986, Токио, дирижеры Тадааки Отака (Otaka) и Митиёси Иноуэ (Inoue)
Тарнопольский	Psalmus poenitentialis («Покаянный псалом»), концерт для хора, скрипки, органа и ударных на латинский текст Псалма 31 // 6 мая 1990, Лондон, хор Schola cantorum, Оксфорд
Уствольская	Соната для фп. № 5 // 1986[?], Ленинград, Олег Малов
Фелдман	«Коптский свет» для оркестра // 30 мая 1986, Нью-Йорк, дирижер Гантер *Шуллер*
	«Брачный дворец» для фп. // 20 ноября 1986, Нью-Йорк, Бунита Маркус (Marcus)
Фернихоу	Carceri d'invenzione («Воображаемые темницы») III для 15 духовых и ударных (3 исполнителя) // октябрь 1986, Донауэшинген, дирижер Артуро Тамайо (Tamayo)

Харви «Мадонна зимы и весны» для оркестра, синтезаторов и электроники // 27 августа 1986, Лондон, дирижер Петер *Этвёш*

Хенце «Ода эоловой арфе» для гитары и 15 инструментов, по стихотворению Эдуарда Мёрике // 27 августа 1986, Люцерн, солист Дэвид Танненбаум (Tannenbaum), дирижер Бернгард Клее (Klee)

Хубер «Протуберанцы», 3 маленькие пьесы для оркестра, могут исполняться подряд или одновременно // 1986, Гамбург (подряд) и Фрайбург (одновременно), дирижер Ганс *Цендер*

Церха «Крысолов», опера в 2 частях, либретто композитора по Карлу Цукмайеру // 26 сентября 1987, Грац, дирижер автор

Шнитке Концерт для виолончели с оркестром № 1 // 7 мая 1986, Мюнхен, солистка Наталия *Гутман*, дирижер Эри Клас (Klas)

«Пер Гюнт», балет в 3 актах с эпилогом, либретто Джона Ноймайера по Генрику Ибсену // 22 января 1989, Гамбург, дирижер Эри Клас (Klas), хореография Ноймайера

Юн Симфония № 4 «Петь во тьме» // 13 ноября 1986, Токио, дирижер Хироюки Иваки (Iwaki)

Концерт для скрипки с оркестром № 2 (нач. в 1983) // 20 января 1987, Штутгарт, солистка Акико Тацуми (Tatsumi), дирижер Вольф-Дитер Хаушильд (Hauschild)

Основан *Оркестр Века Просвещения*

8.I. Умер Пьер *Фурнье* (р. 1906)
3.IV. Умер Питер *Пирс* (р. 1910)
13.VI. Умер Бенни *Гудмен* (р. 1909)
16.X. Умер Артюр *Грюмьо* (р. 1921)

1987

Адамс «Никсон в Китае», опера в 3 актах, либретто Элис Гудмен // 22 октября 1987, Хьюстон, театр Grand Opera, дирижер Джон Де Мейн (DeMain), режиссер Питер Селларс (Sellars), хореография Марка Морриса (Morris)

Бёмер «Маленький Вальтер Питерсе», опера («комическая трагедия») в 2 актах, либретто композитора по Мультатули // 4 июня 1988, Роттердам, дирижер Лукас Вис (Vis)

Бенджамин «Антара» для 2 флейт (также пикколо), 2 синтезаторов и инструментального ансамбля (2 тромбона, 2 ударника, 3 скрипки, 2 альта, 2 виолончели и контрабас) // 25 апреля 1987, Париж, *Ансамбль Энтерконтампорен*, дирижер автор

Берио «Годовщины» (Ricorrenze) для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны // 18 апреля 1988, Париж, Арнольд-квинтет (Quintetto Arnold)

Бёртуисл «Бесконечный парад» для трубы, струнных и вибрафона // 1 мая 1987, Цюрих, солист Хокан Харденбергер (Hardenberger), дирижер Пауль *Захер*

«Четыре осенние песни» для сопрано и струнного квартета, слова неизвестных японских поэтов в английском переводе // 24 января 1988, Лондон, Сара Леонард (Leonard) и музыканты *Лондон-симфониетта*

Гласс Концерт для скрипки с оркестром // 5 апреля 1987, Нью-Йорк, солист Пол Закофски (Zukofsky), дирижер Деннис Расселл *Дэвис*

«Свет» для оркестра // 29 октября 1987, Кливленд, дирижер Кристоф фон *Донаньи*

Губайдулина Hommage à T. S. Eliot («Посвящение Т. С. Элиоту») для сопрано, кларнета, фагота, валторны, 2 скрипок, альта, виолончели и контрабаса, слова Томаса С. Элиота // 25 марта 1987, Кёльн, Кристин Уиттлси (Whittlesey), Эдуард *Брунднер*, Клаус Тунеман (Thunemann), Радован Влаткович (Vlatković), Гидон *Кремер*, Изабель ван Койлен (Keulen), Табеа Циммерман (Zimmermann), Давид Герингас (Geringas), Алоис Пош (Posch)

Струнный квартет № 2 // 23 июля 1987, Кумо, Сибелиус-квартет

Струнный квартет № 3 // 22 августа 1987, Эдинбург, *Ардитти-квартет*

Гурецкий Totus Tuus («Всецело Твой») для хора a cappella, слова Марии Богуславской // 19 июля 1987, Варшава, дирижер Казимеж Шимоник (Szymonik)

Денисов Квинтет для фп. и струнных // 24 мая 1987, Бристоль, ансамбль Chameleon

Квинтет для кларнета и струнных // 30 мая 1987, Саарбрюккен, Эдуард *Брунднер* и квартет Южногерманского радио

Симфония № 1 // 2 марта 1988, Париж, дирижер Даниэль *Баренбойм*

П. М. Дэвис «Стротклайдский концерт» № 2 для виолончели с оркестром // 1 февраля 1989, Глазго, дирижер автор

Кагель Струнный квартет № 3 // 19 июня 1988, Осло, *Ардитти-квартет*

Каретников «Мистерия апостола Павла», опера в 10 сценах, либретто Семена Лунгина (нач. в 1972) // 4 августа 1995, Ганновер, дирижер Валерий *Гергиев* (концертная премьера)

Кейдж	«Европеры» № 1 и 2 для 19 певцов, 27 инструменталистов и магнитофона // 12 декабря 1987, Франкфурт-на-Майне
	«Два» для флейты и фп., 1-я из 43 композиций 1987—92 годов, названных по числу исполнителей
Корильяно	«Версальские призраки», опера-буффа в 2 актах, либретто Уильяма М. Хофмана по мотивам пьесы Бомарше «Преступная мать» // 19 декабря 1991, Нью-Йорк, *Метрополитен-опера*, дирижер Джеймс *Ливайн*
Ксенакис	Tracées («Трассы») для оркестра // 17 сентября 1987, Париж, дирижер Жан-Клод *Казадезюс*
	Ata для оркестра // 3 мая 1988, Баден-Баден, дирижер Михаэль *Гилен*
Куртаг	«Фрагменты из Кафки» для сопрано и скрипки соч. 24, слова из «Дневника» и писем Франца Кафки // 25 апреля 1987, Виттен, Адриенна Ченгери (Csengery) и Андраш Келлер (Keller)
	«Реквием по другу» для сопрано с фп. соч. 26, слова Риммы Далош, на русском языке // 13 октября 1989, Лондон, Адриена Ченгери (Csengery) и Золтан *Кочиш*
Лахенман	«Прах» (Staub) для оркестра // 19 декабря 1987, Саарбрюккен, дирижер Мюнг-Вун *Чунг*
Мессиан	«Град вышний» для фп., духовых и ударных // 17 ноября 1989, Париж, солистка Ивонн *Лорио*, дирижер Пьер *Булез*
Нёргор	«Вспоминая Дитя», концерт для альта с камерным оркестром
	«Светлая ночь», концерт для скрипки с оркестром // 22 марта 1988, Греве, солист Антон Контра (Kontra), дирижер Окко Каму (Kamu)
Ноно	«Нет дорог, надо идти... Андрей Тарковский» для 7 инструментальных групп // 28 ноября 1987, Токио, дирижер К. Такасеки (Takaseki)
Нэнкэрроу	Струнный квартет № 3 // 15 октября 1988, Кёльн, *Ардитти-квартет*
Пендерецкий	Veni Creator для хора a cappella // 28 апреля 1987, Мадрид, дирижер автор
Райч	«Четыре раздела» для оркестра // 7 октября 1987, Сан-Франциско, дирижер Майкл Тилсон *Томас*
Рим	«Эдип», музыкальный театр на адаптированные автором тексты Софокла (в переводе Фридриха Гёльдерлина), Фридриха Ницше и Хайнера Мюллера // 4 октября 1987, Западный Берлин, *Немецкая опера*, дирижер Кристоф Прик (Prick), режиссер Гётц Фридрих (Friedrich)
	«Звукоописание-1» для 3 оркестровых групп (нач. в 1982) // 18 октября 1987, Донауэшинген, дирижер Михаэль *Гилен*
	«Звукоописание-2 — Внутренняя граница» для 4 женских голосов, 5 медных духовых и 6 ударников, слова Фридриха Ницше // 18 октября 1987, Донауэшинген, дирижер Михаэль *Гилен*
	«Звукоописание-3» для оркестра (нач. в 1984) // 18 октября 1987, Донауэшинген, дирижер Михаэль *Гилен*
	«Песни Лаури» (Lowry-Lieder), вокальный цикл для сопрано с оркестром в 7 частях, слова Вольфа Вондрачека // 10 января 1988, Мюнхен, солистка Габриэле Шнаут (Schnaut), дирижер Вольфганг *Завалліш*
Саариахо	«Ио» для 16 инструменталистов, магнитофона и электроники // 27 апреля 1987, Париж, *Ансамбль Энтерконтампорен*, дирижер Петер *Этвёш*
	«Нимфея (Тайный сад-3)» для струнного квартета и магнитофона // 20 мая 1987, Нью-Йорк, *Кронос-квартет*
Сильвестров	Exegi monumentum, симфония для баритона (или сопрано) и оркестра, слова Пушкина // 1988, Лас-Вегас, дирижер Вирко Балей (Baley)
Тавенер	«Благодарственный акафист» для 2 контратеноров, 5 мужских голосов, хора, ударных, органа и струнных, слова св. Иоанна Златоуста на церковнославянском и протоиерея Григория Петрова в английском переводе матери Текла // ноябрь 1988, Лондон, дирижер Мартин Нири (Neary)
	«Покров» (The Protecting Veil) для виолончели и струнного оркестра // 4 сентября 1989, Лондон, солист Стивен *Иссерлис*, дирижер Оливер *Нассен*
	«Тигр» для хора a cappella, слова Уильяма Блейка
Такэмицу	«Я слышу, как дремлет вода» для флейты и оркестра // 3 апреля 1987, Индианаполис, солистка Пола Робисон (Robison), дирижер Джон Нелсон (Nelson)
	«Ностальгия — памяти Андрея Тарковского» для скрипки и струнного оркестра // 11 августа 1987, Эдинбург, солист Иегуди *Менухин*, дирижер Питер Максуэлл *Дэвис*
Тарнопольский	«Три грации», опера-пародия в 3 сценах, текст Карла Марии фон Вебера // 30 апреля 1988, Ленинград, дирижер Геннадий *Рождественский* (концертная премьера)
Тертерян	Симфония № 7 для большого оркестра с дапом (восточный ударный инструмент) и магнитофоном // 29 мая 1987, Ереван, дирижер Мартын Нерсесян
Уствольская	Симфония № 4 «Молитва» для контральто, трубы, фп. и тамтама, слова Германа Контрактуса (XI в.) в русском переводе // 24 июня 1988, Хайдельберг. Розвита Шпербер (Sperber), Дэйл Маррс (Marrs), Ульрих Айзенлор (Eisenlohr), Томас Кемс (Keemss)
Фелдман	«Для Сэмюэла Беккета» для 23 инструменталистов // 12 июня 1987, Амстердам, Шёнберг-ансамбль
Фернихоу	Струнный квартет № 3 // 7 октября 1987, Париж, *Ардитти-квартет*
Харрисон	Концерт для фп. и гамелана

Хубер «Фрагменты из „Весны"» (Fragmente aus Frühling) для меццо-сопрано, альта и фп., слова Бруно Шульца // 1987, Катовице

Б. Чайковский «Музыка для оркестра» // 21 мая 1987, Москва, дирижер Владимир *Федосеев*

Шисбель Месса для 4 певцов-солистов, 2 хоров, оркестра и органа // 11 ноября 1988, Западный Берлин, дирижер Золтан Пешко (Peskó)

Шнитке «Стихи покаянные» для хора a cappella на русские литургические тексты XVI в. // 26 декабря 1988, Москва, дирижер Валерий Полянский

Соната для фп. № 1 // 22 мая 1989, Нью-Йорк, Владимир Фельцман

Щедрин «Стихира на 1000-летие Крещения Руси» для оркестра // март 1988, Вашингтон, дирижер Мстислав *Ростропович*

Юн Симфония № 5, с баритоном соло, слова Нелли Закс // 17 сентября 1987, Западный Берлин, солист Дитрих *Фишер-Дискау*, дирижер Ганс *Цендер*

14.II. Умер Дмитрий *Кабалевский* (р. 1904)
13.III. Умер Джералд *Мур* (р. 1899)
26.III. Умер Ойген *Йохум* (р. 1902)
2.VI. Умер Андрес *Сеговия* (р. 1893)
26.VI. Умер Хенк *Бадингс* (р. 1907)
3.IX. Умер Мортон *Фелдман* (р. 1926)
5.IX. Умер Вольфганг *Фортнер* (р. 1907)
19.X. Умерла Жаклин *Дю Пре* (р. 1945)
10.XII. Умер Яша *Хейфец* (р. 1900)

1988

Адамс «Врачеватель ран» для баритона и оркестра, слова Уолта Уитмена // февраль 1989, Сент-Пол, Сэнфорд Силвэн (Sylvan), Сент-Полский камерный оркестр, дирижер автор

Альфтер Концерт для фп. с оркестром // 24 июня 1988, Мюнхен, солистка Мария Мануэла Каро (Caro), дирижер автор

Андриссен «Материя», сценическая оратория для сопрано, тенора, 2 чтиц, 8 певцов и большого ансамбля в 4 частях, либретто композитора и Роберта Уилсона с использованием текстов, взятых из различных источников // 1 июня 1989, Амстердам, дирижер Райнберт де Леу (Leeuw), режиссер Уилсон (Wilson)

Анри «Египетская книга мертвых», электронная музыка // 19 марта 1990, Париж

Бергман «Поющее дерево», опера в 2 актах с прологом и эпилогом, либретто Бу Карпелана по шведской сказке // 3 сентября 1995, Хельсинки, Финская гос. опера, дирижер Ульф Сёдерблом (Söderblom)

Берио Sequenza XI для гитары // 20 апреля 1988, Роверето, Элиот Фиск (Fisk)

Ofanim («Колеса») для женского голоса, 2 детских хоров, 2 инструментальных групп и электроники, слова из Ветхого Завета // 19 июля 1988, Сен-Поль-де-Ванс, дирижер автор

Concerto II (по «Найти точки на кривой...», 1974) для фп. и 2 оркестров // 3 ноября 1988, Париж, солист Даниэль *Баренбойм*, дирижер Пьер *Булез*; 2-я ред. 1989 // 16 января 1990, Лондон, солист Бруно Канино (Canino), дирижер Эдуард Даунс (Downes)

Бернстайн «Арии и баркаролы», вокальный цикл для меццо-сопрано и баритона с фп. в 4 руки, слова композитора и др.

Буссотти «Федра», лирическая трагедия в 3 актах с интермеццо, либретто композитора по Расину (входит в BUSSOTTIOPERABALLET) // 19 апреля 1988, Римская опера, дирижер Джан Латам-Кёниг (Latham-König), режиссура, сценография и костюмы автора

«Вдохновение», мелодрама в 3 актах, либретто композитора по Эрнсту Блоху (входит в BUSSOTTIOPERABALLET) // 26 мая 1988, Флоренция, дирижер Джан Латам-Кёниг (Latham-König), сценография и костюмы автора

Il catalogo è questo: IV (I Poemi) для оркестра с солистами, хорами и актером (входит в BUSSOTTIOPERABALLET)

Гласс «Создание Представителя для Планеты 8», опера в 3 актах, либретто Дорис Лессинг // 8 июля 1988, Хьюстон, театр Grand Opera

«1000 аэропланов на крыше», одноактная пьеса для музыкального театра, текст Дэвида Генри Хуанга (Hwang) // 15 июля 1988, Венский международный аэропорт, ангар № 3

Грубер «Музыка Небельштайна» (Nebelsteinmusik), концерт для скрипки со струнным оркестром № 2 // 10 июля 1988, Линц, солист и дирижер Эрнст Ковачич (Kovacic)

Губайдулина «Радуйся!», соната для скрипки и виолончели, в 5 частях (нач. в 1981) // 26 июля 1988, Кумо, Финляндия, Олег *Каган* и Наталия *Гутман*

Струнное трио // 4 марта 1989, Париж, Евгения Алиханова, Татьяна Кохановская, Ольга Огранович

Гурецкий «Уже смеркается», струнный квартет № 1 // 21 января 1989, Миннеаполис, *Кронос-квартет*

Денисов «Колокола в тумане» для оркестра (на основе фортепианной пьесы «Знаки на белом», 1974) // 19 августа 1988, Москва, дирижер Леонид Николаев

«Свете тихий» для хора a cappella на литургический текст // 30 января 1989, Таллин

П. М. Дэвис «Воскресение», одноактная опера с прологом, либретто композитора // 18 сентября 1988, Дармштадт, дирижер Ганс Древанц (Drewanz)

Концерт для трубы с оркестром // 21 сентября 1988, Хиросима, солист Джон Уоллес (Wallace), дирижер Джузеппе *Синополи*

Жевски «Триумф смерти», оратория для 4 голосов и струнного квартета, текст Петера Вайса (пьеса «Дознание»)

Каррен «Хрустальные псалмы» (Crystal Psalms) памяти жертв Холокоста для 7 хоров и камерных ансамблей (с электроникой), играющих одновременно в 7 европейских городах и координируемых по радио // 20 октября 1988, с участием хоровых коллективов радиостанций Дании, Австрии, Италии, Франции, ФРГ, Нидерландов и Западного Берлина, дирижеры Франс Расмуссен (Rasmussen), Эрвин Ортнер (Ortner), Энрико Раззикья (Razzicchia), Дени Ла Борд (LaBorde), Клаус Ульрих (Ullrich), Керри Вудуорд (Woodward), Бринмор Ллевелин Джоунс (Llewelyn Jones)

Картер Концерт для гобоя с оркестром // 17 июня 1988, Цюрих, солист Хайнц *Холлигер*, дирижер Джон Кэрью (Carewe)

Кастильони «Кондукт» для оркестра // 1 марта 1989, Париж, дирижер Поль Мефано́ (Méfano)

«Сказка, греза и легенда» для оркестра // 23 апреля 1989, Рим, дирижер Юрий Аронович

Кнайфель Litania для оркестра

Крам «Дух времени», живые картины для 2 фп. с электронным усилением

Ксенакис Waarg для 13 инструментов // 6 мая 1988, Лондон, дирижер Элгар Хоуарт (Howarth)

Куртаг ...quasi una fantasia... для фп. и 2 камерных ансамблей соч. 27/2 // 16 октября 1988, Западный Берлин, солист Золтан *Кочиш*, *Ансамбль Модерн*, дирижер Петер *Этвёш*

Лахенман Allegro sostenuto для кларнета, виолончели и фп. // 3 декабря 1989, Кёльн, Эдуард *Бруннер*, Вальтер Гриммер (Grimmer) и Герхард Оппиц (Oppitz)

Лигети Концерт для фп. с оркестром (нач. в 1985) // 29 февраля 1988, Вена, солист Антонио ди Бонавентура (Bonaventura), дирижер Марио ди Бонавентура

«Бессмысленные мадригалы» № 1—4 для 6 мужских голосов a cappella, слова Уильяма Брайти Рэндса (№ 1 и 2), Льюиса Кэрролла (№ 1), Генриха Гофмана (№ 4), буквы алфавита (№ 3) // 25 сентября 1988, Западный Берлин, ансамбль King's Singers; 5-й мадригал — 1989

Лютославский Концерт для фп. с оркестром // 19 августа 1988, Зальцбург, солист Кристиан *Цимерман*, дирижер автор

«Партита», версия для скрипки с оркестром // 10 января 1990, Мюнхен, солистка Анне-Софи *Муттер*, дирижер автор

Мюрай «Семь слов Христа на кресте» для хора и оркестра на тексты из латинской Библии (нач. в 1986) // 28 октября 1989, Лондон, дирижер Петер *Этвёш*

Ноно «Ностальгическая утопическая даль будущего» для скрипки и магнитофона // 3 сентября 1988, Западный Берлин, Гидон *Кремер*

Нурхейм «Магма» для оркестра // 8 декабря 1988, Амстердам, дирижер Неэме *Ярви*

Оана «Селестина», опера (лирическая трагикомедия) в 2 актах, либретто композитора и Одиль Марсель по Фернандо де Рохасу (нач. в 1982) // 13 июня 1988, *Парижская опера*, дирижер Артуро Тамайо (Tamayo)

Пануфник Симфония № 10 // 1 февраля 1990, Чикаго, дирижер автор

Пярт Festina lente («Спеши медленно») для струнного оркестра и арфы ad libitum // 26 июня 1988, Бонн, дирижер Деннис Расселл *Дэвис*

7 антифонов к гимну Magnificat для хора a cappella на немецкие литургические тексты // 11 октября 1988, Западный Берлин, дирижер Маркус Крид (Creed)

Райч «Разные поезда» для струнного квартета и магнитофона // 2 ноября 1988, Лондон, *Кронос-квартет*

Рим «Шифр-8» для 8 инструменталистов (последнее произведение цикла «Шифры», начатого в 1982) // 23 апреля 1988, Виттен, Ensemble 13, дирижер Манфред Райхерт (Reichert)

Сильвестров Струнный квартет № 2 // 1989, Киев, Квартет им. Лысенко

Такэмицу Twill by Twilight («Плетение в сумерках») памяти Моргона *Фелдмана* для оркестра // 8 марта 1988, Токио, дирижер Хайнц Рёгнер (Rögner)

«Линия дерева» (Tree Line) для камерного оркестра // 20 мая 1988, Лондон, дирижер Оливер *Нассен*

Тёрнейдж «Грек», опера в 2 актах, либретто композитора и Джонатана Мура по одноименной пьесе Стивена Беркова // 17 июня 1988, Мюнхен, дирижер Шин Эдуардс (Edwards)

Типпетт «Новый год», опера в 3 актах, либретто композитора // 27 октября 1989, Хьюстон, театр Grand Opera, дирижер Джон Де Мейн (DeMain)

Уствольская Соната для фп. № 6 // осень 1988, Ленинград, Олег Малов

Фернихоу «Падение Икара» для кларнета соло, флейты (также пикколо, альтовой и басовой флейты), гобоя (также английского рожка), скрипки, виолончели, контрабаса, фп. и ударных

Харрисон «Молодой Цезарь», камерная опера в 2 актах, 14 сценах, текст Роберта Гордона (на основе кукольной оперы 1971 года) // 9 апреля 1988, Портленд, дирижер Роберт Хьюз (Hughes)

«Большой дуэт» для скрипки и фп. // 28 июля 1988, Аптос, шт. Калифорния, Ромуалд Текко (Tecco) и Деннис Расселл *Дэвис*

Шнитке Concerto grosso № 4 / Симфония № 5 // 10 ноября 1988, Амстердам, дирижер Риккардо *Шайи*

Щедрин «Запечатленный ангел», хоровая музыка по Лескову в 9 частях для смешанного хора и флейты (свирели) на тексты из старообрядческих литургических книг // 18 июня 1988, Москва, дирижер Владимир Минин

Штокхаузен «Понедельник», опера в 3 актах с приветствием и прощанием, часть генталогии «Свет: семь дней недели» // 7 мая 1988, Милан, *Ла Скала*, под руководством автора

В Москве основан фестиваль современной музыки Альтернатива (*Любимов*)
В Вене основан фестиваль современной музыки Wien Modern (*Аббадо*)

21.I. Умер Евгений *Мравинский* (р. 1903)
2.II. Умер *Соломон* (Катнер) (р. 1902)
3.III. Умер Хенрык *Шеринг* (р. 1918)
9.VIII. Умер Джачинто *Шельси* (р. 1905)
15.VIII. Умер Ганс Хайнц *Штукеншмидт* (р. 1901)
17.IX. Умерла Хильде *Гюден* (р. 1917)
13.XI. Умер Антал *Дорати* (р. 1906)

1989

Ами Orchestrahl для оркестра (нач. в 1985)

Андриссен «Говорит Ницше» для чтеца и 13 инструменталистов, слова Фридриха Ницше

Берио Continuo для оркестра // 30 октября 1989, Лондон, дирижер автор

Canticum Novissimi Testamenti («Песнь Новейшего Завета»), баллада для 4 женских и 4 мужских голосов, 3 кларнетов, бас-кларнета и 4 саксофонов, слова Эдоардо Сангуинети // 18 декабря 1989, Париж, дирижер Пьер *Булез*

«Огненное фортепиано» (Feuerklavier) // 1989, Нью-Йорк, Рудольф *Серкин*

«Переложение» (Rendering) симфонического наброска Шуберта для оркестра // 14 июня 1989, Амстердам, дирижер Николаус *Арнонкур* (2 части из 3); 19 апреля 1990, там же, дирижер Риккардо *Шайи* (все части)

Бернстайн «Юбилейные игры», концерт для оркестра // 24 апреля 1989, Тель-Авив, дирижер автор

Булез «Свадебный лик», кантата для сопрано, меццо-сопрано, женского хора и оркестра, слова Рене Шара (ред. произведения 1946 года, нач. в 1986) // 16 ноября 1989, Мец, солистки Филлис Брин-Джалсон (Bryn-Julson) и Элизабет Лоренс (Laurence), дирижер автор

Гласс «Итайпу» (Itaipu), симфонический портрет для хора с оркестром на мифологические тексты индейцев гуарани, в 4 частях // 2 ноября 1989, Атланта, дирижер Роберт *Шоу*

Струнный квартет № 4 «Бучак», памяти Брайена Бучака

Гризе «Время и пена» для ударных (4 исполнителя), 2 синтезаторов и камерного оркестра // 11 декабря 1989, Париж, дирижер Дэвид Робертсон (Robertson)

Грубер Концерт для виолончели с камерным оркестром // 3 августа 1989, Тэнглвуд, солист Йо-Йо *Ма*, дирижер Ричард Питтман (Pittman)

Губайдулина Pro et contra («За и против») для оркестра // 3 ноября 1989, Луисвилл, дирижер Лорене Лейтон Смит (Smith)

Jauchzet vor Gott («Ликуйте пред Господа») для хора и органа, тексты из немецкой Псалтири // 8 июня 1990, Кёльн, дирижер Робин Гриттон (Gritton)

Денисов Концерт для кларнета с оркестром // 9 июля 1989, Любек, солист Эдуард *Брунер*, дирижер Удо Циммерман (Zimmermann)

«Четыре стихотворения Жерара де Нерваля» для тенора, флейты и фп. // 22 июля 1989, Давос, Эрнст *Хефлигер*, Орель *Николе* и Андреас Хефлигер

Квартет для флейты, скрипки, альта и виолончели // 7 ноября 1989, Тренто

«Три отрывка из Нового Завета» для 4 мужских голосов, флейты и колоколов // 7 декабря 1990, Базель, *Хильярд-ансамбль*

П. М. Дэвис Симфония № 4 для камерного оркестра // 10 сентября 1989, Лондон, дирижер автор

«Стрэтклайдский концерт» № 3 для валторны и трубы с оркестром // 19 января 1990, Глазго, дирижер автор

Дютийё	«Таинство мгновения» для 24 струнных, цимбал и ударных // 22 октября 1989, Цюрих, дирижер Пауль *Захер*
Канчели	«Оплаканный ветром», литургия для альта с оркестром памяти Гиви Орджоникидзе // 9 сентября 1990, Берлин, солист Юрий *Башмет*, дирижер Валерий *Гергиев*; ред. для виолончели с оркестром — 1997
Картер	«Три события» для оркестра (нач. в 1986): «Чествование ок. 100x150 нот», «Поминовение» и «Юбилей» // 5 октября 1989, Лондон, дирижер Оливер *Нассен* (весь триптих)
Кастильони	«Гимн» для 12 голосов a cappella, текст секвенции Stabat mater // 31 августа 1989, Гмунд, дирижер Клитус Готвальд (Gottwald)
	«Симфония с соловьем» для сопрано и оркестра, слова Ганса фон Гриммельсгаузена // 18 июня 1991, Парма, солистка Луиза Кастеллани (Castellani), дирижер Артуро Тамайо (Tamayo)
Кейдж	«Четыре» для струнного квартета // 24 ноября 1989, Хаддерсфилд, *Ардитти-квартет*
Ксенакис	Échange («Обмен») для бас-кларнета и 13 инструменталистов // 26 апреля 1989, Амстердам, солист Харри Спарнай (Sparnaay), ансамбль ASKO, дирижер Давид Порселайн (Porcelijn)
	Epicycle для виолончели и 12 инструменталистов // 18 мая 1989, Лондон, солист Роан де Сарам (Saram), ансамбль Spectrum, дирижер Ги Протеро (Protheroe)
	Oophaa для клавесина и ударных // 17 сентября 1989, Варшава, Элизабет *Хойнацка* и Сильвио Гуальда (Gualda)
Куртаг	«Краткий оффиций памяти Эндре Сервански» (Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky) для струнного квартета соч. 28 // 22 апреля 1989, Виттен, Аурин-квартет (Auryn Quartet)
	«Надгробный камень Штефану» для гитары и инструментальных групп соч. 15c, 2-я ред. произведения 1979 года // 26 октября 1989, Сегед, дирижер Тамаш Пал (Pál)
Лахенман	Tableau («Картина») для оркестра // 4 июня 1989, Гамбург, дирижер Герд *Альбрехт*
	«Хоровод блаженных духов» для струнного квартета // 28 сентября 1989, Женева, *Ардитти-квартет*
Лигети	«Бессмысленный мадригал» № 5 для 6 мужских голосов a cappella, слова Льюиса Кэрролла // 28 октября 1989, Лондон, ансамбль King's Singers; 6-й мадригал — 1993
Линдберг	«Кинетика» для оркестра // 13 марта 1989, Хельсинки, дирижер Эса-Пекка *Салонен*
Лютославский	«Интерлюдия» для оркестра // 10 января 1990, Мюнхен, дирижер автор
Мак-Миллан	«Ярмарка» (Tryst) для оркестра // 17 июня 1989, Глазго, дирижер Пол Дэниел (Daniel)
Мессиан	«Улыбка» для оркестра // 5 декабря 1991, Париж, дирижер Марек Яновский (Janowski)
Ноно	«„Надо идти", грезя» ('Hay que caminar' soñando) для 2 скрипок // 20 октября 1989, Париж, Ирвайн Ардитти (Arditti) и Дэвид Олберман (Albermann)
Пендерецкий	Симфония № 4 Adagio // 26 ноября 1989, Париж, дирижер Лорин *Маазель*
Пярт	Magnificat для хора a cappella // 24 мая 1990, Берлин, дирижер Кристиан Грубе (Grube)
Рим	«Моя смерть. Реквием памяти Джейн С.» для сопрано и оркестра, слова Вольфа Вондрачека // 16 августа 1990, Зальцбург, солистка Ингрид Хаубольд (Haubold), дирижер Михаэль *Гилен*
Тавенер	«Воскресение» для певцов-солистов, хора, медных духовых, ударных, органа и струнного квартета, слова матери Теклы и из Библии // 1990, Глазго, дирижер Алан Тавенер (Tavener)
	«Укрытое сокровище» для струнного квартета
Такэмицу	«Струна вокруг осени» для альта с оркестром // ноябрь 1989, Париж, солистка Нобуко Имаи (Imaï), дирижер Кент *Нагано*
Тан Дун	«Девять песен», ритуальная опера, либретто композитора по Цюй Юаню (340—277 до н. э.) // 12 мая 1989, Нью-Йорк, дирижер автор
Тёрнейдж	«Трое орущих попов» для оркестра по картинам Фрэнсиса Бэкона // 5 октября 1989, Бирмингем, дирижер Саймон *Рэттл*
Тертерян	Симфония № 8 для оркестра с 2 сопрано и магнитофоном // 21 декабря 1989, Саратов, дирижер Мурад Аннамамедов
Тормис	«Забытые народы», 6 циклов для хора a cappella на фольклорные тексты (нач. в 1970)
Хёллер	«Мастер и Маргарита», опера в 2 актах, либретто композитора по Булгакову // 20 мая 1989, *Парижская опера*, дирижер Лотар Цагрозек (Zagrosek)
Хубер	Spes contra spem («Надежда против надежды»), контрпарадигма против «Заката богов» в 4 частях со вступлением для 2 сопрано, меццо-сопрано, тенора, баса, 5 чтецов, большого («вагнеровского») оркестра и магнитофона, слова Бертольта *Брехта*, Элиаса Канетти, Георга Гервега, Розы Люксембург, Фридриха Ницше, Райнхольда Шнайдера, Доротэ Зёлле, Петера Вайса и Вагнера (нач. в 1986) // 22 февраля 1989, Дюссельдорф
	«Ярмо поэта» памяти Осипа Мандельштама для струнного трио, настроенного по третьим частям тона // весна 1989, Виттен, трио Решерш (Recherche)
	«Земля людей» для меццо-сопрано, контратенора, чтеца и 17 инструменталистов, слова Симоны Вейль и Мандельштама // 11 января 1990, Париж, солисты Магали Шварц (Schwartz) и Доминик Висс (Visse), *Ансамбль Энтерконтампорен*, дирижер Петер *Этвеш*

Шнитке «Монолог» для альта и струнного оркестра // 4 июня 1989, Бонн, солист и дирижер Юрий *Башмет*
Струнный квартет № 4 // 21 октября 1989, Вена, *Альбан-Берг-квартет*

Щедрин «Старинная музыка российских цирков», концерт для оркестра № 3 // 25 октября 1990, Чикаго, дирижер Лорин *Маазель*
«Хороводы», концерт для оркестра № 4 // 2 ноября 1989, Токио, дирижер Наохиро Тоцука (Totsuka)

13.III. Умер Карл *Дальхауз* (р. 1928)
1.V. Умер Антонио *Янигро* (р. 1918)
16.VII. Умер Герберт фон *Караян* (р. 1908)
22.VII. Умер Мартти *Талвела* (р. 1935)
15.IX. Умерла Джен *Де Гаэтани* (р. 1933)
5.XI. Умер Владимир *Горовиц* (р. 1904)

1990

Андриссен «Перед лицом смерти» для 4 струнных с электронным усилением // 5 апреля 1991, Милуоки, *Кронос-квартет*

Бенджамин «Над тишиной» для меццо-сопрано и 5 виол, слова Уильяма Б. Йейтса // 30 октября 1990, Лондон, Сьюзен Бикли (Bickley), ансамбль Fretwork, дирижер автор; версия для меццо-сопрано и струнного септета — 1991

Булез «Дрейф-2» (Dérive II) для 11 инструментов // 21 июня 1990, Милан, *Ансамбль Энтерконтампорен*, дирижер автор; 2-я ред. // 7 февраля 1993, Лондон, ансамбль и дирижер те же

Буссотти «Сицилийский эскиз», одноактная опера для оркестра с «белым» голосом в сопровождении «внутренней гитары», либретто композитора по Эмануэле Наварро делла Миралья (входит в BUSSOTTIOPERABALLET) // 17 апреля 1990, Катания, дирижер Жан-Франсуа Моннар (Monnard), режиссура, сценография и костюмы автора

Губайдулина «Аллилуия» для хора, оркестра, органа, солиста-дисканта и световых проекторов на текст древнерусского духовного песнопения // 11 сентября 1990, Берлин, дирижер Саймон *Рэттл*

Гурецкий «Доброй ночи» для сопрано, альтовой флейты, 3 тамтамов и фп. памяти Майкла Вайнера, слова Шекспира // 4 ноября 1990, Лондон, Николь Тиббелс (Tibbels) и оркестранты *Лондон-симфониетта*

П. М. Дэвис «Стрэтклайдский концерт» № 4 для кларнета с оркестром // 21 ноября 1990, Глазго, дирижер автор
«Каролина Матильда», балет в 2 актах, либретто Флемминга Флиндта // 14 марта 1991, Копенгаген, дирижер Маркус Лехтинен (Lehtinen), хореография Флиндта (Flindt)

Канчели «Утренние молитвы» для камерного оркестра и магнитофона, 1-я часть цикла «Жизнь без Рождества» // 8 июля 1990, Лондон, дирижер Скотт Строман (Stroman)

Картер Концерт для скрипки с оркестром // 2 мая 1990, Сан-Франциско, солист Уле Бён (Böhn), дирижер Герберт Блумстед (Blomstedt)

Кастильони Veni sancte spiritus для сопрано, контральто, баса, хора и оркестра // 2 мая 1991, Милан, дирижер Энрико Коллина (Collina)
Cantus planus, вокальный цикл для 2 сопрано и 7 инструменталистов, в 2 частях (24 номера), слова Ангела Силезского (XVII в.) // 14 мая 1991, Женева, солистки А. Нёдингер (Nödinger) и Луиза Кастеллани (Castellani), дирижер Джорджо Бернаскони (Bernasconi)
«Романс» для струнного квартета // 28 октября 1991, Лондон, *Ардитти-квартет*

Кейдж «Европероры» № 3 и 4 для 6 певцов, 2 фп., 12 виктрол и магнитофона // 17 июня 1990, Лондон

Ксенакис Knephas для хора // 24 июня 1990, Лондон, дирижер Джеймс Вуд (Wood)
Tuorakemsu для оркестра // 9 октября 1990, Токио, дирижер Хироюки Иваки (Iwaki)
Kyania для оркестра // 7 декабря 1990, Монпелье, дирижер Золтан Пешко (Peskó)
Tetora для струнного квартета // 27 апреля 1991, Виттен, *Ардитти-квартет*

Куртаг «В честь Р(оберта) Ш(умана)» (Hommage à R. Sch.) для кларнета, альта и фп. соч. 15d // 8 октября 1990, Будапешт, Геллерт Тихань (Tihany), Золтан Галь (Gál) и Марта Куртаг
Opus 27 No. 2, двойной концерт для фп., виолончели и 2 камерных ансамблей // 8 декабря 1990, Франкфурт-на-Майне, солисты Золтан *Кочиш* и Миклош Перени (Perényi), дирижер Петер *Этвёш*

Линдберг «Приливы и отливы» (Marea) для оркестра // 26 апреля 1990, Лондон, *Лондон-симфониетта*, дирижер Эса-Пекка *Салонен*
«Весельс» для 23 инструменталистов и электроники // 9 декабря 1990, Франкфурт-на-Майне, *Ансамбль Энтерконтампорен*, дирижер Артуро Тамайо (Tamayo)

Лютославский «Песнецветы и песнесказки» (Chantefleurs et Chantefables), вокальный цикл для сопрано с оркестром в 9 частях, слова Робера Десноса // 8 августа 1991, Лондон, солистка Сольвейг Крингельборн (Kringelborn), дирижер автор

Мак-Миллан «Исповедь Айсобел Гауди» для оркестра // 22 августа 1990, Лондон, дирижер Ежи Максымюк (Maksymiuk)

	«Берсеркинг», концерт для фп. с оркестром // 22 сентября 1990, Глазго, солист Питер Донохоу (Donohoe), дирижер Маттиас Бамерт (Bamert)
Нёргор	Симфония № 5 // 6 декабря 1990, Датское радио, дирижер Эса-Пекка *Салонен*
Оана	«В темных и синих тонах», 2-й концерт для виолончели с оркестром // 13 мая 1991, Токио, солист Мстислав *Ростропович*, дирижер Сейдзи *Озава*
Пярт	«Берлинская месса» для 4 голосов и органа // 24 мая 1990, Берлин, *Хильярд-ансамбль*, руководитель Пол Хиллер (Hillier); версия для хора и струнных // 18 декабря 1991, Эрланген, дирижер Рольф Бек (Beck)
	Statuit ei Dominus («Стоящие в доме Господнем») и Beatus Petronius («Блаженный Петроний») для 2 хоров и 2 органов // 3 и 5 октября 1990, Болонья, дирижер Серджо Вартоло (Vartolo)
	«Богородице Дево» для хора a cappella // 24 декабря 1990, Кембридж, дирижер Стивен Клиобёри (Cleobury)
Саариахо	«От кристалла» (Du cristal) для оркестра // 5 сентября 1990, Хельсинки, дирижер Эса-Пекка *Салонен*
	«...к дыму» (...à la fumée) для альтовой флейты, виолончели, оркестра и электроники // 20 марта 1991, Хельсинки, дирижер Эса-Пекка *Салонен*
	«Ночи, прощания» (Nuits, adieux) для сопрано, контральто, тенора, баса и электроники, в 10 частях, слова Жака Рубо и Бальзака // 11 мая 1991, Кёльн, ансамбль Electric Phoenix
Сильвестров	«Постскриптум», соната для скрипки и фп. // 1991, Франкфурт-на-Майне, Томас Цетмайр (Zehetmair) и Зигфрид Маузер (Mauser)
Такэмицу	«Видения» для оркестра // 8 марта 1990, Чикаго, дирижер Даниэль *Баренбойм*
	«Мой образ жизни — памяти Майкла Вайнера» для баритона, хора и оркестра слова Рюити Тамуры в английском переводе Юдзи Такахаси // 30 июня 1990, Лидс, солист Франсуа Ле Ру (Le Roux), дирижер Саймон *Рэттл*
	«Из меня струится то, что вы называете Временем» для ударных (5 исполнителей) и оркестра // 19 октября 1990, Нью-Йорк, дирижер Сейдзи *Озава*, с участием ансамбля ударных Nexus
Тан Дун	«Оркестровый театр-1: Сун» для оркестра и глиняных свирелей сун ad libitum // 15 августа 1990, Эдинбург, дирижер Ежи Максымюк (Maksymiuk)
Тёрнейдж	Kai для виолончели и 17 инструментов // 18 декабря 1990, Бирмингем, солист Ульрих Хайнен (Heinen), дирижер Саймон *Рэттл*
Типпетт	«Византия» для сопрано с оркестром, слова Уильяма Б. Йейтса // 11 апреля 1991, Чикаго, солистка Фэй Робинсон (Robinson), дирижер Георг *Шолти*
Устволькая	Симфония № 5 Amen для чтеца, скрипки, гобоя, трубы, тубы и ударных, слова молитвы «Отче наш» // 19 января 1991, Нью-Йорк, ансамбль Continuum, дирижер Джоэл Сакс (Sachs)
Фернихоу	Струнный квартет № 4, с сопрано соло, слова Джексона Мак-Лоу // 23 октября 1990, Базель, *Ардитти-квартет*
Харрисон	Симфония № 4 («Последняя симфония») для оркестра (в финале — с чтецом, рассказывающим сказки индейцев навахо) // 2 ноября 1990, Нью-Йорк, дирижер Деннис Расселл *Дэвис*
Хёллер	Fanal («Сигнальный огонь») для трубы и камерного оркестра // 17 июня 1991, Париж, солист Жан-Жак Годон (Gaudon), *Ансамбль Энтерконтампорен*, дирижер Ганс *Цендер*
Хенце	«Преданное море», музыкальная драма в 2 актах, либретто Ганса Ульриха Трайхеля по Юкио Мисиме // 5 мая 1990, Берлин, *Немецкая опера*, дирижер Маркус Стенц (Stenz)
Хубер	Agnus Dei cum recordatione («Agnus Dei с воспоминанием») в честь Окегема для 2 контратеноров, 2 теноров, баритона, лютни (или гитары) и 2 виол (или альтов), текст Agnus Dei и слова Йёсты Нойвирта // 1 сентября 1990, аббатство Руайамон, дирижер Рашид Сафир (Safir)
Б. Чайковский	Секстет для духовых и арфы // 19 мая 1991, Красноярск, с участием Эмилии Москвитиной (арфа)
Шнитке	Концерт для виолончели с оркестром № 2 // 27 мая 1990, Эвиан, солист Мстислав *Ростропович*, дирижер Теодор Гушльбауэр (Guschlbauer)
Шьяррино	«Персей и Андромеда», одноактная опера, либретто композитора по Жюлю Лафоргу // 27 января 1991, Штутгарт, Вюртембергская гос. опера
Щедрин	«Флажолеты для Тору *Такэмицу*» для оркестра // 9 октября 1990, Токио, дирижер Хироюки Иваки (Iwaki)
Юн	Концерт для гобоя с оркестром // 16 сентября 1991, Берлин, солист Хайнц *Холлигер*, дирижер Деннис Расселл *Дэвис*

В Москве под руководством *Денисова* возобновила свою деятельность *Ассоциация современной музыки*
Основан Революционно-романтический оркестр (*Гардинер*)
Основан ансамбль Bach Collegium Japan (*Судзуки*)

8.V. Умер Луиджи *Ноно* (р. 1924)
15.VII. Умер Олег *Каган* (р. 1946)
14.X. Умер Леонард *Бернстайн* (р. 1918)
2.XII. Умер Аарон *Копленд* (р. 1900)

1991

Адамс «Смерть Клингхоффера», опера в 2 актах, либретто Элис Гудмен // 19 марта 1991, Брюссель, театр Ла Монне, дирижер Кент *Нагано*, режиссер Питер Селларс (Sellars), хореография Марка Морриса (Morris)

Альфтер Концерт для скрипки со струнным оркестром // 6 марта 1992, Штутгарт, солистка Кристиане Эдингер (Edinger), дирижер автор

Бёртуисл «Гауэйн», опера в 2 актах, либретто Дэвида Харсента по средневековой легенде // 30 мая 1991, Лондон, *Ковент-Гарден*, дирижер Элгар Хоуарт (Howarth); 2-я ред. — 1994

«Путешествие Гауэйна» по опере «Гауэйн» (аранжировка Элгара Хоуарта [Howarth]) // 21 октября 1991, Вена, дирижер Хоуарт

Гласс Струнный квартет № 5

Грубер «Гоморра», опера («музыкальный спектакль») в 7 сценах с прологом и эпилогом, либретто Рихарда Блетшахера (расширенная ред. произведения 1976 года) // 18 января 1993, Вена, дирижер автор

Губайдулина «Из Часослова», концерт для виолончели, оркестра, мужского хора и чтицы, слова Райнера Марии Рильке // 27 августа 1991, Хельсинки, солист Владимир Тонха, дирижер Эри Клас (Klas)

«Чет и нечет» для ударных и клавесина (всего 7 исполнителей) // 18 сентября 1991, Турин, ансамбль Марка *Пекарского* и автор

Silenzio («Молчание»), 5 пьес для баяна, скрипки и виолончели // 16 ноября 1991, Ганновер, Эльзбет Мозер (Moser), Катрин Рабус (Rabus) и Кристоф Маркс (Marks)

Гурецкий Quasi una fantasia, струнный квартет № 2 // 27 октября 1991, Кливленд, *Кронос-квартет*

Денисов Концерт для гитары с оркестром // 30 ноября 1991, Штутгарт, солист Райнберт Эверс (Evers), дирижер Александер Винтерсон (Winterson)

«На пелене застывшего пруда...» для 9 инструментов и магнитофона, по Рене Шару // 24 февраля 1993, Париж, *Ансамбль Энтерконтампорен*, дирижер Дэвид Робертсон (Robertson)

П. М. Дэвис «Стрэтклайдский концерт» № 5 для скрипки и альта со струнным оркестром // 13 марта 1992, Глазго, дирижер автор

«Стрэтклайдский концерт» № 6 для флейты с оркестром // 13 марта 1992, Глазго, дирижер автор

Дютийё «Цитаты», диптих для гобоя, клавесина, контрабаса и ударных (нач. в 1985)

Канчели «Дневные молитвы» для 19 инструменталистов, дисканта и кларнета, 2-я часть цикла «Жизнь без Рождества» // 8 августа 1991, Зальцау, дирижер Дмитрий Китаенко

«Вечерние молитвы» для камерного оркестра и 8 контральто, 3-я часть цикла «Жизнь без Рождества» // 31 января 1992, Штутгарт, дирижер Манфред Шрайер (Schreier)

Картер Квинтет для фп., гобоя, кларнета, фагота и валторны // 13 сентября 1992, Кёльн, Андраш *Шифф*, Хайнц *Холлигер*, Эльмар Шмид (Schmid), Клаус Тунеман (Thunemann), Радован Влаткович (Vlatković)

Кастильони «Концертная фантазия» для фп. с оркестром // 6 октября 2005, Венеция, солист Роберто Просседа (Prosseda), дирижер Даниэль Кавка (Kawka)

«Песенка» (Liedlein) для детского хора и 6 инструменталистов, слова Эдит Штайн // 23 марта 1993, Женева, дирижер Джорджо Бернаскони (Bernasconi)

Кейдж «Европера» № 5 для 2 певцов, фп., виктролы и магнитофона/ТВ/радио // 12 апреля 1991, Буффало

Ксенакис Dox-orkh для скрипки с оркестром // 6 октября 1991, Страсбург, солист Ирвайн Ардитти (Arditti), дирижер Артуро Тамайо (Tamayo)

Troorkh для тромбона с оркестром // 26 марта 1993, Стокгольм, солист Кристиан Линдберг (Lindberg), дирижер Эса-Пекка *Салонен*

Куртаг «Сэмюэл Беккет: что есть слово?» для чтицы, вокального и инструментального ансамблей соч. 30b // 27 октября 1991, Вена, чтица Ильдико Моньёк (Monyók), дирижер Клаудио *Аббадо*

Линдберг Концерт № 1 для фп. с оркестром // 4 сентября 1991, Хельсинки, солист Пол *Кросли*, дирижер Эса-Пекка *Салонен*; 2-я ред. — 1993

Мессиан «Озарения потустороннего» для оркестра // 5 ноября 1992, Нью-Йорк, дирижер Зубин *Мета*

«Концерт четырех» для флейты, гобоя, фп. и виолончели с оркестром (завершен Ивонн *Лорио* с участием Джорджа *Бенджамина* и Хайнца *Холлигера*) // 14 октября 1994, Париж, солисты Катрин Кантен (Cantin), Холлигер, Лорио и Мстислав *Ростропович*, дирижер Мюнг-Вун *Чунг*

Нурхейм «Монолит» для оркестра

Оана Avoaha для хора, 2 фп. и ударных, на основе афро-кубинского боевого ритуала // февраль 1992, Экс-ле-Бен (культурная программа зимней Олимпиады в Альбервиле), дирижер Кент *Нагано*

Пануфник Концерт для виолончели с оркестром // 24 июня 1992, Лондон, солист Мстислав *Ростропович*, дирижер Хью Вольф (Wolff)

Пендерецкий «Король Убю», опера в 2 актах, либретто композитора и Ежи Ярошкого по одноименной комедии Альфреда Жарри // 6 июля 1991, Мюнхен, *Баварская гос. опера*, дирижер Михаэль Бодер (Boder)

Симфониетта для струнного оркестра // 17 февраля 1992, Варшава, дирижер автор

Райли «Нефритовый дворец» для оркестра и синтезатора // февраль 1991, Нью-Йорк, дирижер Леонард *Слаткин*

«Июньские будды» для хора и оркестра, слова Джека Керуака из романа «Блюз в Мехико» // ноябрь 1991, Нью-Йорк, дирижер Деннис Расселл *Дэвис*

Саариахо «Земля» (Maa), музыка для танца в 7 частях для 8 инструменталистов (струнное трио, флейта, арфа, клавесин/синтезатор и 2 ударника) и электроники // 31 октября 1991, Хельсинки, дирижер Тапио Туомела (Tuomela), хореография Кэролайн Карлсон (Carlson)

Сильвестров «Посвящение», симфония для скрипки с оркестром // 23 ноября 1993, Берлин, солист Гидон *Кремер*, дирижер Владимир *Ашкенази*

Сондхайм «Убийцы», одноактный мюзикл, либретто Джона Уайдмана по Чарлзу Гилберту // 27 января 1991, Нью-Йорк

Тавенер «Успение Девы» для струнного квартета и колокольчиков // 13 июля 1991, Челтнем, Чилингирян-квартет (Chilingirian Quartet)

Такэмицу «Фантазмы/Песнь» для кларнета с оркестром // 14 сентября 1991, Кардифф, солист Ричард Столцман (Stoltzman), дирижер Тадааки Отака (Otaka)

«Цитата из сновидения Скажи море, возьми меня!» для 2 фп. и оркестра, на темы из *«Моря»* Дебюсси // 13 октября 1991, Лондон, солисты Пол *Кросли* и Питер *Серкин*, дирижер Майкл Тилсон *Томас*

«Как ветер тих» для камерного оркестра // 6 ноября 1991, Глазго, дирижер Юкка-Пекка Сарасте (Saraste)

Тарнопольский «Кассандра» для 19 инструменталистов // 8 сентября 1991, Франкфурт-на-Майне, дирижер Инго Мецмахер (Metzmacher)

Типпетт Струнный квартет № 5 // 9 мая 1992, Шеффилд, Линдсей-квартет (Lindsay Quartet)

Хенце Квинтет для фп. и струнных // апрель 1993, Нью-Йорк, Питер *Серкин* и *Гуарнери-квартет*

Холлигер «Скарданелли-цикл» для флейты, хора, камерного оркестра и магнитофона, слова Скарданелли (псевдоним Фридриха Гёльдерлина) (нач. в 1975) // 18 и 19 октября 1985, Донауэшинген, солист Орель *Николе*, дирижер автор (весь цикл, кроме части Ostinato funebre); 6 сентября 1991, Локарно, дирижер Марк Андреэ (Andreae) (Ostinato funebre)

Хубер «Маленький реквием для Генриха Бёлля» для баритона и хора a cappella, слова св. Хильдегарды Бингенской // 27 июля 1994, Пюи-де-Дом

Шнебель Re-Visionen II, цикл произведений для различных составов на основе музыки композиторов прошлого, нач. в 1985, включает Mahler-Moment (1985), Mozart-Moment (1989), Schumann-Moment (1989), Verdi-Moment (1989), Janáček-Moment (1991)

Шнитке Concerto grosso № 5 для скрипки с оркестром и фп. за сценой // 2 мая 1991, Нью-Йорк, солисты Гидон *Кремер* и Александр Слободяник, дирижер Кристоф фон *Донаньи*

Шьяррино «Смерть в Венеции», балет в 2 актах на музыку Баха // 24 мая 1991, Верона, дирижер Джанпьеро Таверна (Taverna)

Щедрин «Моленис» для хора и оркестра, слова Иегуди *Менухина* // 7 марта 1991, Москва, дирижер Менухин

Концерт для фп. с оркестром № 4 // 11 июня 1992, Вашингтон, солист Николай Петров, дирижер Мстислав *Ростропович*

8.V. Умер Рудольф *Серкин* (р. 1903)
23.V. Умер Вильгельм *Кемпф* (р. 1895)
9.VI. Умер Клаудио *Аррау* (р. 1903)
11.VIII. Умер Гельмут *Вальха* (р. 1907)
17.IX. Умер Зино *Франческатти* (р. 1902)
28.IX. Умер Майлз *Дэвис* (р. 1926)
27.X. Умер Анджей *Панufник* (р. 1914)
22.XII. Умер Эрнст *Кренек* (р. 1900)

1992

Адамс Камерная симфония для 15 инструменталистов // 17 января 1993, Гаага, дирижер автор

Альфтер «Семь песен об Испании» для сопрано и баритона с оркестром, слова Гутьерре де Сетины, Хорхе Манрике и Франсиско де Кеведо (включает «Три стихотворения из испанской лирики» для баритона с оркестром, 1986) // 23 января 1993, Лас-Пальмас, дирижер автор

Бергман «Посейдон» для оркестра // 3 марта 1994, Вашингтон, дирижер Мстислав *Ростропович*

Берио «Эпифании» для оркестра и женского голоса, слова Марселя Пруста, Антонио Мачадо, Джеймса Джойса, Эдоардо Сангуинети, Клода Симона и Бертольта *Брехта*, окончательная ред. произведения 1961 года // 18 сентября 1992, Бонн, солистка Корнелия Каллиш (Kallisch), дирижер Михаэль *Гилен*

Chemins V для гитары и камерного оркестра (по пьесе Sequenza XI, 1988) // 23 сентября 1992, Бонн, солист Элиот Фиск (Fisk), дирижер автор

Бёртуисл	Antiphonies для фп. с оркестром // 5 мая 1993, Париж, солистка Джоанна Мак-Грегор (McGregor), дирижер Пьер *Булез* «Пять расстояний» для духового квинтета // 7 мая 1993, Лондон, участники *Ансамбль Энтерконтампорен*
Браун	Tracking Pierrot для флейты, бас-кларнета, ударных и фортепианного трио
Бусманс	«Хоровод» (Reigen), опера в 10 сценах, либретто Люка Бонди по Артуру Шнишлеру // 2 марта 1993, Брюссель, театр Ла Монне, дирижер Сильвен *Камбрелен*, режиссер Бонди (Bondy)
Гласс	«Путешествие», опера в 3 актах с прологом и эпилогом, либретто Дэвида Генри Хуанга (Hwang) // 12 октября 1992, Нью-Йорк, *Метрополитен-опера*, дирижер Брюс Ферден (Ferden)
Гуйваартс	«Водолей», опера («апокалиптическая утопия») в 2 актах для 8 сопрано, 8 баритонов и оркестра, либретто композитора по Откровению св. Иоанна Богослова (нач. в 1983) // 16 декабря 1993, Антверпен
Гурецкий	«Концерт-кантата» для флейты с оркестром // 28 ноября 1992, Амстердам, солистка Кэрол Винсенс (Wincenc), дирижер Эри Клас (Klas)
Денисов	«История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» для тенора, баса, хора и оркестра на тексты Нового Завета (на русском языке) и православной литургии // 14 сентября 1994, Франкфурт-на-Майне, дирижер Арнольд Кац
П. М. Дэвис	«Стрэтклайдский концерт» № 7 для контрабаса с оркестром // 24 ноября 1992, Глазго, дирижер автор
Канчели	«Ночные молитвы» для струнного квартета и магнитофона, 4-я часть цикла «Жизнь без Рождества» // 14 марта 1992, Вена, *Кронос-квартет;* ред. для сопрано-саксофона, струнных и магнитофона — 1994 Abii ne viderem («Ушел, чтобы не видеть») для струнного оркестра, альтовой флейты, фп. и бас-гитары // 10 июня 1992, Амстердам, дирижер Андрей Борейко; ред. с альтом соло — 1993
Кастильони	«Высокопарность» (Altisonanza), триптих для оркестра // 1 июля 1993, Джибеллина (только 3-я часть); 2 февраля 2007, Турин, дирижер Стефан Эсбери (Asbury) (полностью)
Кейдж	«Восемьдесят» и «Шестьдесят четыре» для оркестра, «Один[10]» для скрипки, «Пятьдесят восемь» для духовых, «Четыре[6]» для 4 исполнителей, «Семьдесят четыре» для оркестра, «Два[6]» для скрипки и фп. «Тринадцать» для камерного ансамбля — последние из 43 композиций 1987—92 годов, названных по числу музыкантов, участвующих в их исполнении
Кнайфель	«Лестница Иакова», глоссолалия тринадцати
Лахенман	«„...Два чувства...“, музыка с Леонардо» для 1 или 2 чтецов и инструментального ансамбля, тексты Леонардо да Винчи в немецком переводе и Фридриха Ницше (последние декламируются музыкантами) // 9 октября 1992, Штутгарт, *Ансамбль Модерн*, дирижер Петер *Этвёш*
Лигети	Концерт для скрипки с оркестром (нач. в 1989) // 8 октября 1992, Кёльн, солист Сашко Гаврилов (Gawriloff), *Ансамбль Модерн*, дирижер Петер *Этвёш*
Лютославский	Симфония № 4 // 5 февраля 1993, Лос-Анджелес, дирижер автор
Мак-Миллан	Veni, veni, Emmanuel («Приди, приди, Имануил»), концерт для ударных с оркестром // 10 августа 1992, Лондон, солистка Эвелин *Гленни*, дирижер Юкка-Пекка Сарасте (Saraste)
Мюрай	«Серендиб» для 2 флейт, 3 кларнетов, гобоя, 2 валторн, трубы, тромбона, 3 ударников, арфы, фп., синтезатора, 2 скрипок, альта, 2 виолончелей и контрабаса // 18 июня 1992, Париж, *Ансамбль Энтерконтампорен*, дирижер Кент *Нагано*
Нэнкэрроу	Последние этюды для механического фп.
Пендерецкий	Симфония № 5 // 14 августа 1992, Сеул, дирижер автор Концерт для флейты с камерным оркестром // 11 января 1993, Лозанна, солист Жан-Пьер *Рампаль*, дирижер автор; авторская версия для кларнета с камерным оркестром — 1995
Пярт	Trisagion для струнного оркестра // 1 января 1992, Хельсинки, Ансамбль-21 (Ensemble 21), дирижер Лигия О'Риордан (O'Riordan); 2-я ред. — 1994 «И один из фарисеев...» для 3 голосов или трехголосного хора a cappella, текст из Евангелия от Луки // 9 февраля 1992, Дэвис (США), дирижер Пол Хильер (Hillier)
Райман	«Замок», опера в 2 актах, либретто композитора по Францу Кафке и Максу Броду // 2 сентября 1992, Берлин, *Немецкая опера*, дирижер Михаэль Бодер (Boder)
Рим	«Покорение Мексики», музыкальный театр в 4 частях, либретто композитора по Антонену Арто // 9 февраля 1992, *Гамбургская гос. опера*, дирижер Инго Мецмахер (Metzmacher) «Пропетое время», музыка для скрипки с оркестром // 13 июня 1992, Цюрих, солистка Анне-Софи *Муттер*, дирижер Пауль *Захер*
Саариахо	«Береговые ориентиры» (Amers) для виолончели с электронным усилением и 11 инструменталистов, по Сен-Жон Персу // 8 декабря 1992, Лондон, солист Ансси Карттунен (Karttunen), дирижер Юкка-Пекка Сарасте (Saraste)
Сильвестров	«Метамузыка», симфония для фп. с оркестром // 12 марта 1993, Берлин, солист Алексей *Любимов*, дирижер Артуро Тамайо (Tamayo)

Тавенер «Мария Египетская», икона в музыке и танце для певцов-солистов, детского и смешанного хоров, оркестра и магнитофонной записи, слова матери Теклы // 19 июня 1992, Олдбро, дирижер Лайонел Френд (Friend)

«Мы увидим Его таким, каков Он есть» для сопрано, 2 теноров, хора, 2 труб, литавр, струнных и органа, слова матери Теклы по Евангелию от Иоанна

«Райские гимны» для баса, детского хора и 6 скрипок, слова св. Ефрема Сирина в английском переводе

Такэмицу «И тогда я узнала, что это был ветер» для флейты, альта и арфы, по Эмили Дикинсон // 19 мая 1992, Мито, Орель *Николе*, Нобуко Имаи (Imai) и Наоко Ёсино (Yoshino)

«Церемониал — Осенняя ода» для японской цитры со и оркестра // 5 сентября 1992, Мацумото, солистка Маюми Мията (Miyata), дирижер Сейдзи *Озава*

Тан Дун «Смерть и огонь: диалог с Паулем Клее» для оркестра // 27 марта 1993, Глазго, дирижер автор

«Оркестровый театр-2: Ре» для баса, оркестра (2 дирижера) и публики // 1 июля 1993, Токио, дирижеры Хироюки Иваки (Iwaki) и автор

Фернихоу «Территория» (Terrain) для скрипки соло, флейты (также пикколо), гобоя (также английского рожка), кларнета (также бас-кларнета), фагота, валторны, трубы, тромбона и контрабаса // 5 сентября 1992, аббатство Руайамон, Франция, солист Ирвайн Ардитти (Arditti), ансамбль Контршан (Contrechamps), дирижер Жолт Надь (Nagy)

Хенце «Реквием», 9 духовных концертов для фп., трубы и малого оркестра памяти Майкла Вайнера // 24 февраля 1993, Кёльн, солисты Юли Вигет (Wiget) и Хокан Харденбергер (Hardenberger), *Ансамбль Модерн*, дирижер Инго Мецмахер (Metzmacher)

Шнебель Sinfonie X для оркестра, голоса (контральто) и магнитофона, 1-я ред. в 2 частях (нач. в 1987) // 18 октября 1992, Донауэшинген, дирижер Михаэль *Гилен*, солистка Сюзанн Отто (Otto); новая ред. — 2005

Шнитке «Жизнь с идиотом», опера в 2 актах, либретто Виктора Ерофеева // 13 апреля 1992, Амстердам, дирижер Мстислав *Ростропович*

Симфония № 6 // 25 сентября 1993, Москва, дирижер Мстислав *Ростропович*

Штокхаузен «Вторник», опера в 2 актах с приветствием, часть гепталогии «Свет: семь дней недели» // 10 мая 1992, Лиссабон (концертная премьера, под руководством автора); 28 мая 1993, Лейпцигская опера (сценическая премьера, под руководством автора)

Юн Концерт для скрипки с оркестром № 3 // 22 июня 1992, Амстердам, солистка Вера Бетс (Beths), дирижер Ханс Фонк (Vonk)

29.III. Умер Эберхард *Вехтер* (р. 1929)
27.IV. Умер Оливье *Мессиан* (р. 1908)
4.VII. Умер Астор *Пьяццолла* (р. 1921)
12.VIII. Умер Джон *Кейдж* (р. 1912)
19.IX. Умер Джерейнт *Ивенс* (р. 1922)
13.XI. Умер Морис *Оана* (р. 1913)
21.XI. Умер Северино *Гаццеллони* (р. 1919)
21.XII. Умер Натан *Мильштейн* (р. 1904)

1993

Адамс Концерт для скрипки с оркестром // январь 1994, Миннеаполис, солистка Джорджа Флизанис (Fleezanis), дирижер Эдо *Де Ваарт*

Альфтер «Звучащая фреска» для оркестра // 18 сентября 1994, Аликанте, дирижер автор

Бенджамин «Внезапное время» (Sudden Time) для оркестра // 21 июля 1993, Лондон, дирижер автор

Берио «Ноктюрн» (Notturno [quartetto III]) для струнного квартета // 31 января 1993, Вена, *Альбан-Берг-квартет;* обработка для струнного оркестра — «Ноктюрн», 1995

Булез ...explosante-fixe... для MIDI-флейты, оркестра и электроники, ред. произведения 1971 года // 13 сентября 1993, Турин, дирижер Дэвид Робертсон (Robertson)

Гласс «Орфей», опера в 2 актах, либретто композитора (на французском языке) по фильму Жана *Кокто* 1950 года // 14 мая 1993, Кембридж, шт. Массачусетс

Губайдулина «Теперь всегда снега» для камерного хора и инструментального ансамбля, слова Геннадия Айги // 12 июня 1993, Амстердам, дирижер Райнберт де Леу (Leeuw)

Струнный квартет № 4 (с магнитофоном) // 20 января 1994, Нью-Йорк, *Кронос-квартет*

«И: Празднество в разгаре», концерт для виолончели с оркестром по стихотворению Геннадия Айги // 1 февраля 1994, Лас-Пальмас, солист Давид Герингас (Geringas), дирижер Юкка-Пекка Сарасте (Saraste)

«Танцовщик на канате» для скрипки и фп. // 24 февраля 1994, Вашингтон, Роберт Манн (Mann) и Урсула Оппенс (Oppens)

«Рано утром перед пробуждением» для 7 японских цитр кото // 4 июня 1994, Токио

Гурецкий	«Маленький реквием для некоей польки» для фп. и 13 инструментов // 12 июня 1993, Амстердам, дирижер Райнберт де Леу (Leeuw)
Денисов	«Утренний сон» (Morgentraum) для сопрано, хора и оркестра, слова Розы Ауслендер // 19 января 1993, Дюссельдорф, солистка Наталия Загоринская, дирижер Сальвадор Мас Конде (Mas Conde) Концерт для флейты, вибрафона, клавесина и струнных // 17 августа 1993, Люцерн, дирижер Рудольф Баумгартнер (Baumgartner)
П. М. Дэвис	«Стрэтклайдский концерт» № 8 для фагота с оркестром // 24 ноября 1993, Глазго, дирижер автор
Жолас	«Шлиман», опера в 3 актах, либретто композитора и Брюно Байена (нач. в 1987) // 3 мая 1995, Лион, дирижер Кент *Нагано*
Кагель	Струнный квартет № 4 // 20 октября 1993, Антверпен, *Ардитти-квартет*
Канчели	«Без крыльев» для оркестра // 23 мая 1993, Саарбрюккен, дирижер Марчелло Виотти (Viotti)
Картер	Партита для оркестра // 17 февраля 1994, Чикаго, дирижер Даниэль *Баренбойм;* включена в Symphonia (1997) в качестве 1-й части
Кастильони	Missa brevis (Короткая месса) для хора, флейты, гобоя, скрипки, альта и виолончели
Кнайфель	«Восьмая глава», Canticum canticorum для храма, 4 хоров и виолончели // 7 апреля 1995, Вашингтонский собор, дирижер Норман Скрибнер (Scribner), солист Мстислав *Ростропович*
Ксенакис	Mosaïques («Мозаики») для оркестра // 23 июля 1993, Марсель, дирижер Мишель Табачник (Tabachnik) Bakxai Evripidou («„Вакханки" Еврипида») для баритона, женского хора и инструментального ансамбля // 1 сентября 1993, Лондон, солист Джо Диксон (Dixon), дирижер Николас Кок (Kok)
Куртаг	«Взгляд в прошлое, в честь *Штокхаузена*. Старое и новое для 4 исполнителей» для трубы, контрабаса, фп., клавесина и челесты // 30 сентября 1993, Берлин. Маркус Штокхаузен (труба), Петер Ригельбауэр (Riegelbauer) (контрабас), Майелла Штокхаузен (фп.), Маркус Крид (Creed) (клавишные)
Лигети	«Бессмысленный мадригал» № 6 для 6 мужских голосов a cappella, слова Льюиса Кэрролла // 27 ноября 1993, Хаддерсфилд, ансамбль King's Singers (в составе полного цикла, начатого в 1988)
Мак-Миллан	Visitatio Sepulchri («Посещение Гроба») для 7 певцов и камерного оркестра на слова пасхальной литургической драмы XIV в. и гимна Te Deum // 20 мая 1993, Глазго, дирижер Айвор Болтон (Bolton) Epiclesis («Заклинание»), концерт для трубы с оркестром // 28 августа 1993, Эдинбург, солист Джон Уоллес (Wallace), дирижер Леонард *Слаткин*
Пендерецкий	Квартет для кларнета, скрипки, альта и виолончели // 13 августа 1993, Любек, Шарон Кам (Kam), Кристоф Поппен (Poppen), Ким Кашкашян (Kashkashian) и Борис Пергаменщиков; ред. для кларнета и струнного оркестра — Симфониетта № 2, 1994 «Польский реквием» для сопрано, контральто, тенора, баса, хора и оркестра на канонический латинский текст и слова польской молитвы (2-я ред. произведения 1984 года) // 11 ноября 1993, Стокгольм, дирижер автор
Райч	«Пещера», документальная видеоопера в 3 актах для 4 певцов-солистов, духовых (2 исполнителя), ударных (4 исполнителя), клавишных (3 исполнителя) и струнного квартета, с 6 экранами, видеопроекторами и многоканальным звуковоспроизводящим устройством, тексты из иудейских и мусульманских священных книг и из различных интервью // 16 мая 1993, Вена, дирижер Пол Хильер (Hillier), видео Берил Коро (Korot)
Тавенер	«Мир в огне» для баса, хора и тамтама, слова матери Теклы «Песня для Афины» для хора a cappella на слова Шекспира и матери Теклы и текст православной заупокойной службы «Песни на слова Ахматовой» (Akhmatova Songs), вокальный цикл для сопрано и виолончели, в 6 частях // 28 сентября 1993, Криклейд, Патрисия Розарио (Rozario) и Стивен *Иссерлис;* переложение для сопрано и струнного квартета — 1995 «Апокалипсис» для 3 групп певцов и инструменталистов (1-я группа: сопрано, бас, 10 труб, 6 тромбонов, гонги, тамтам; 2-я группа: 7 контратеноров, 80 дискантов, 5 блокфлейт; 3-я группа: дискант, контральто, тенор, 7 групп по 7 мужских голосов, саксофон, колокола, струнный квартет, 16 скрипок, 8 контрабасов, орган), слова матери Теклы по Откровению св. Иоанна Богослова // 1994, Лондон, дирижер Ричард Хикокс (Hickox)
Такэмицу	«Архипелаг С.» для 21 инструменталиста // 18 июня 1993, Олдбро. *Лондон-симфониетта,* дирижер Оливер *Нассен*
Тан Дун	«Связь огня и воды» для виолончели с оркестром, 1-й концерт цикла «И» // 13 марта 1995, Хельсинки, солист Ансси Карттунен (Karttunen), дирижер Юкка-Пекка Сарасте (Saraste)
Тарнопольский	«Ох, эти русские... или Волшебный напиток», одноактная опера-фарс, текст Ирины Масленниковой // 27 мая 1993, Эвиан, дирижер Мстислав *Ростропович*
Тёрнейдж	«Без крова» для оркестра // 20 октября 1993, Ноттингем, дирижер Саймон *Рэттл*
Типпетт	«Розовое озеро», песня без слов для оркестра // 19 февраля 1995, Лондон, дирижер Колин *Дэвис*
Хёллер	«Аура» для оркестра «Мысли», 2-й концерт для MIDI-фп. с оркестром и живой электроникой // 11 июня 1993, Кёльн, солистка Пи-шэн Чен (Pi-hsien Chen), дирижер Ганс *Цендер*

Хенце Симфония № 8 по комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» // 1 октября 1993, Бостон, дирижер Сейдзи *Озава*

Adagio adagio, serenade для фортепианного трио

«Святая ночь» для среднего голоса и блокфлейты (либо флейты, либо гобоя, либо скрипки), слова Ганса Ульриха Трайхеля

Хубер «Земля вращается на рогах быка» для суфийского певца, ная (арабской флейты), кануна (арабской цитры), 2 арабских ударных (1 исполнитель), скрипки, гитары и магнитофона с записью текста Махмуда Дулатабади и отрывка из Корана // 22 апреля 1994, Виттен, под руководством автора

Церха «Импульсы» для оркестра // 13 апреля 1996, Вена, дирижер Андрс *Превен*

Б. Чайковский «Симфония с арфой» // 30 декабря 1993, Москва, дирижер Владимир *Федосеев*, партия арфы Эмилия Москвитина

Шнитке Concerto grosso № 6 для скрипки, фп. и струнного оркестра // 12 января 1994, Москва, солисты Александр Рождественский и Виктория Постникова, дирижер Геннадий *Рождественский*

Симфония № 7 // 10 февраля 1994, Нью-Йорк, дирижер Курт *Мазур*

Штокхаузен «Вертолетный струнный квартет» для музыкантов, сидящих в вертолетах // 26 июня 1995, Амстердам, *Арditти-квартет;* произведение вошло в оперу «Среда», 1998

Щедрин Концерт для трубы с оркестром // 30 сентября 1994, Питтсбург, солист Джордж Восберг (Vosburgh), дирижер Лорин *Маазель*

6.I. Умер Диззи *Гиллеспи* (р. 1917)
3.II. Умер Карел *Гуйваартс* (р. 1923)
8.IV. Умерла Мариан *Андерсон* (р. 1902)
28.VI. Умер Борис *Христов* (р. 1914)
11.IX. Умер Эрих *Лайнсдорф* (р. 1912)
16.XI. Умерла Лючия *Попп* (р. 1939)
21.XII. Умер Иван *Козловский* (р. 1900)

1994

Адамс «Джонова книга мнимых танцев» для струнного квартета и сэмплера // 19 ноября 1994, Эскондидо, *Кронос-квартет*

«Я смотрел на потолок и вдруг увидел небо», пьеса в песнях в 2 актах для 6 певцов и 8 инструменталистов, либретто Джун Джордан // 11 мая 1995, Беркли, режиссер Питер Селларс (Sellars)

Андриссен «Роза», опера («лошадиная драма») в 2 актах для 6 солирующих голосов, хора и большого инструментального ансамбля, либретто Питера Гринауэя // 2 ноября 1994, Амстердам, режиссер Гринауэй (Greenaway), дирижер Райнберт де Леу (Leeuw)

Берио Compass, балет-концерт для фп. с оркестром // 12 марта 1995, Цюрих, дирижер Манфред Хонек (Honeck), хореография Берида Р. Бинера (Biener)

Бёртуисл «Вторая жена Конга», опера в 2 актах, либретто Расселла Хобана // 24 октября 1994, *Глайндбёрн*, дирижер Элгар Хоуарт (Howarth)

«Крик Анубиса» для тубы с оркестром // 16 января 1995, Лондон, солист Оуэн Слейд (Slade), дирижер Элгар Хоуарт (Howarth)

Буссотти «Неистовый» (Furioso), вердиевские парафразы для меццо-сопрано, облигатного фп. и малого оркестра (входит в BUSSOTTIOPERABALLET) // 1994, Вена

«Неведомые языки» (Lingue ignote) для баса и 7 инструментов (входит в BUSSOTTIOPERABALLET) // 1994, Рим

«Родной язык» (Madrelingua) для мужского хора, облигатной арфы и оркестра

Бэббитт Tutte le corde для фп.

Гласс «Красавица и чудовище», опера, либретто композитора (на французском языке) по киносценарию Жана *Кокто* // 21 июня 1994, Джибеллина, дирижер Майкл Рисман (Riesman)

Симфония № 2 // 15 октября 1994, Нью-Йорк, дирижер Деннис Расселл *Дэвис*

Гризе «Парадоксальный образ (в честь Пьеро делла Франческа)» для сопрано, меццо-сопрано и двух оркестровых групп, слова из трактата Пьеро делла Франческа о перспективе в живописи // 18 января 1996, Лос-Анджелес, солистки Люси Шелтон (Shelton) и Джейнис Фелти (Felty), дирижер Эса-Пекка *Салонен*

Грубер «Глория фон Якстберг», камерная опера в 2 актах, либретто Рудольфа Херфуртнера // 17 ноября 1994, Хаддерсфилд, дирижер Стефан Эсбери (Asbury) (на английском языке)

Губайдулина In Erwartung («В ожидании») для 4 саксофонов и 6 ударников // 12 февраля 1994, Стокгольм, квартет саксофонов Рашер (Rascher) и ансамбль Кроумата (Kroumata Ensemble)

«Музыка для флейты, струнных и ударных» // 18 февраля 1994, Париж, солист Пьер-Ив Арто (Artaud), дирижер Шарль *Дютуа*

«Фигуры времени» для оркестра // 29 ноября 1994, Бирмингем, дирижер Саймон *Рэттл*

Денисов Камерная симфония № 2 // 13 июля 1994, Токио, ансамбль *ACM*, дирижер Алексей Виноградов

In memoriam Witold Lutosławski для камерного оркестра // 21 сентября 1994, Варшава, дирижер Войцех Михневский (Michniewski)

Донатони Puppenspiel III для флейты-пикколо, флейты, альтовой флейты и 14 инструментов // 16 марта 1995, Турин, солист Марио Анчилотти (Ancilotti), дирижер Артуро Тамайо (Tamayo)

Portal для бас-кларнета, кларнета, малого кларнета и оркестра // 24 апреля 1995, Париж, солист Мишель Порталь (Portal), дирижер Диего Массон (Masson)

In cauda («В хвосте») II для оркестра // 10 февраля 1996, Штутгарт, дирижер Жолт Надь (Nagy)

П. М. Дэвис Симфония № 5 // 9 августа 1994, Лондон, дирижер автор

«Стрэтклайдский концерт» № 9 для 6 деревянных духовых с оркестром // 10 февраля 1995, Глазго, дирижер автор

Канчели Magnum ignotum («Великий незнакомец») для ансамбля духовых, контрабаса и магнитофона // 23 апреля 1994, Виттен, Нидерландский духовой ансамбль (Nederlands Blazers Ensemble)

«Изгнание» (Exil) для сопрано и камерно-инструментального ансамбля на слова Пауля Целана и Ганса Заля и текст Псалма 23 // 7 июля 1994, Феррара, солистка Мааха Дойбнер (Deubner), дирижер Владимир Юровский

«Страна цвета печали» для оркестра // 9 декабря 1994, Бонн, дирижер Деннис Расселл *Дэвис*

Lament памяти Луиджи *Ноно* для скрипки, сопрано и оркестра, текст Ганса Заля // 26 июня 1995, Гамбург, солисты Гидон *Кремер* и Мааха Дойбнер (Deubner), дирижер Михаэль Цильм (Zilm)

«Ночные молитвы» для сопрано-саксофона, струнных и магнитофона, ред. произведения 1992 года // 28 сентября 1995, Штутгарт, солист Ян Гарбарек (Garbarek), дирижер Деннис Расселл *Дэвис*

Картер «О вызове и любви» (Of Challenge and of Love), вокальный цикл для сопрано с фп. в 5 частях, слова Джона Холландера // 19 июня 1994, Олдбро, Люси Шелтон (Shelton) и Дж. Констебл (Constable)

Кастильони «Прелюдия, хорал и фуга» для фп.

Крам «Поиск» (Quest) для гитары, сопрано-саксофона, арфы, контрабаса и ударных

Ксенакис Dämmerschein («Тусклый свет») для оркестра // 9 июня 1994, Лиссабон, дирижер Золтан Пешко (Peskó)

Sea-Nymphs («Морские русалки») для хора a cappella, фонемы из «Бури» Шекспира // 16 сентября 1994, Лондон, дирижер Саймон Джоли (Joly)

Ergma для струнного квартета // 17 декабря 1994, Гаага, Мондриан-квартет (Mondrian String Quartet)

Koïtanoï для оркестра // 1 марта 1996, Гамбург, дирижер Золтан Пешко (Peskó)

Куртаг «Стела» для большого оркестра соч. 33 // 14 декабря 1994, Берлин, дирижер Клаудио *Аббадо*

«Песни уныния и печали» для хора и инструментального ансамбля соч. 18, слова Лермонтова, Блока, Есенина, Мандельштама, Ахматовой и Цветаевой (нач. в 1980) // 21 июня 1995, Амстердам, дирижер Джон Элиот *Гардинер*

Лигети Этюды для фп., 2-я тетрадь, № 7—14 (нач. в 1988) // 23 сентября 1989, Западный Берлин, Фолькер Банфильд (Banfield) (№ 7 и 8); 5 мая 1990, Гютерсло, он же (№ 9); 6 октября 1994, Страсбург, Пьер-Лоран *Эмар* (№ 10); 7 ноября 1993, Париж, он же (№ 11); 8 ноября 1994, Мюнстер, он же (№ 12 и 14); 23 мая 1993, Шветцингенский замок, Банфильд (№ 13)

Соната для альта соло // 23 апреля 1994, Гютерсло, Табеа Циммерман (Zimmermann)

Линдберг «Аура» для оркестра // 11 июня 1994, Токио, дирижер Казуфуми Ямасита (Yamashita)

Нурхейм Adieu для струнных и ударных

Пендерецкий Симфониетта № 2 для кларнета и струнного оркестра (ред. Квартета для кларнета и струнных 1993 года) // 13 июля 1994, Бад-Киссинген, солист Пауль Майер (Meyer), дирижер автор

Пярт Литания (молитвы св. Иоанна Златоуста на каждый час дня и ночи) для 4 голосов, хора и оркестра // 24 июня 1994, Юджин, шт. Орегон, дирижер Гельмут *Риллинг*; 2-я ред. — 1996

Райч «Городская жизнь» для 6 деревянных духовых, ударных (3 или 4 исполнителя), клавишных (4 или 3 исполнителя) и струнного квинтета // 7 марта 1995, Мец, *Ансамбль Энтерконтампорен*, дирижер Дэвид Робертсон (Robertson)

Саариахо «Театр Грааля», концерт для скрипки с оркестром, по Жаку Рубо // 29 августа 1995, Лондон, солист Гидон *Кремер*, дирижер Эса-Пекка *Салонен*

Тавенер «Песня Ангела» для сопрано, скрипки и струнного оркестра

«Невинность» для сопрано, тенора, виолончели, хора, органа и колокольчиков, слова матери Теклы // октябрь 1995, Лондон, дирижер Мартин Нири (Neary)

Agraphon («Незаписанное») для сопрано, ударных и струнных, слова Ангелоса Сикелианоса

Такэмицу «Фантазмы/Песнь-2» для тромбона с оркестром // июнь 1994, Сент-Пол, солист Кристиан Линдберг (Lindberg), дирижер Деннис Расселл *Дэвис*

«Сад духа» для оркестра // 14 июля 1994, Токио, дирижер Хироси Вакасуги (Wakasugi)

Тан Дун «Призрачная опера» для струнного квартета и китайской лютни пипа // 17 февраля 1995, Нью-Йорк, *Кронос-квартет* и Ву Ман (Wu Man)

Тарнопольский «Дыхание исчерпанного времени» для оркестра // 9 мая 1994, Мюнхен, дирижер Александр Лазарев

Тёрнейдж Your Rockaby для сопрано-саксофона и оркестра // 23 февраля 1994, Лондон, солист Мартин Робертсон (Robertson), дирижер Эндрю *Дэвис*

Фернихоу «О звездных величинах» для меццо-сопрано, флейты (также пикколо), кларнета (также бас-кларнета), фп., скрипки и виолончели, слова композитора // 3 сентября 1994, аббатство Руайамон, солистка Наталия Загоринская, дирижер Жолт Надь (Nagy)

Хубер «Инкрустации», камерный концерт для фп. и 17 инструменталистов памяти Витольда *Люгославского* // 22 августа 1994, Люцерн, солист Андраш *Шифф*, дирижер Хайнц *Холлигер*

Lamentationes de fine vicesimi saeculi («Плач о конце двадцатого века») для оркестра, разделенного на 4 группы, и суфийского певца ad libitum // 15 декабря 1994, Фрайбург, дирижер Михаэль *Гилен*

Шнитке Концерт для скрипки, альта и виолончели с камерным оркестром («Концерт на троих») // 22 октября 1994, Москва, Гидон *Кремер*, Юрий *Башмет* и Мстислав *Ростропович*, п/у Ростроповича

Симфония № 8 // 10 ноября 1994, Стокгольм, дирижер Геннадий *Рождественский*

«Джезуальдо», опера в 7 сценах с прологом и эпилогом, либретто Рихарда Блетшахера // 25 мая 1995, *Венская гос. опера*, дирижер Мстислав *Ростропович*

«История доктора Иоганна Фауста», опера в 3 актах со вступлением и эпилогом, либретто композитора и Йорга Моргенера по легенде XVI в. (включает кантату «Так бодрствуйте, бдите...», 1983) // 22 июня 1995, *Гамбургская гос. опера*, дирижер Герд *Альбрехт*

Щедрин Концерт для виолончели с оркестром Sotto voce // 8 ноября 1994, Лондон, солист Мстислав *Ростропович*, дирижер Сейдзи *Озава*

«Хрустальные гусли» для оркестра // 21 ноября 1994, Москва, дирижер Игорь Головчин

«Лолита», опера в 3 актах, либретто композитора по Владимиру Набокову // 14 декабря 1994, Стокгольм, Королевская опера, дирижер Мстислав *Ростропович* (на шведском языке)

«Русские фотографии» для струнного оркестра // 29 июля 1995, Гштад, дирижер Владимир *Спивиков*

7.II. Умер Витольд *Люгославский* (р. 1913)
3.III. Умер Роман *Хаубеншток-Рамати* (р. 1919)
10.X. Умер Николай *Каретников* (р. 1930)
11.XII. Умер Авет *Тертерян* (р. 1929)

1995

Альфтер «Память о Дрездене», 4 эпизода для оркестра // 13 января 1996, Дрезден, дирижер автор

Андриссен «Одиссей», балетная музыка для 4 женских голосов и синтезатора // 6 мая 1995, Роттердам

Бенджамин «Три инвенции» для камерного оркестра // 27 июля 1995, Зальцбург, *Ансамбль Модерн*, дирижер автор

Берио Sequenza XII для фагота // 15 июня 1995, Париж, Паскаль Галлуа (Gallois)

Re-Call для 23 инструментов // 15 июня 1995, Париж, *Ансамбль Интерконтампорен*, дирижер Дэвид Робертсон (Robertson)

«Слушай» (Hör) для хора и оркестра, слова Пауля Целана // 15 августа 1995, Штутгарт, дирижер Гельмут *Риллинг*

«Ноктюрн» для струнного оркестра (обработка произведения 1993 года для струнного квартета) // 26 августа 1995, Люцерн, дирижер Гюнтер Пихлер (Pichler)

Sequenza XIII, песня для аккордеона // 9 ноября 1995, Роттердам, Теодоро Андзелотти (Anzelotti)

Бёртуисл «Паника», дифирамб для альт-саксофона, ударных и духовых // 16 сентября 1995, Лондон, солисты Джон Херл (Harle) и Пол Кларвис (Clarvis), дирижер Эндрю *Дэвис*

Гласс Концерт для квартета саксофонов с оркестром

Симфония № 3 для 19 струнных // 5 февраля 1995, Штутгарт, дирижер Деннис Расселл *Дэвис*

Глобокар «Власть и индивид», месса для 4 инструменталистов (аккордеон, гитара, контрабас и ударные) и оркестра // 20 октября 1995, Донауэшинген, дирижер Михаэль *Гилен*

Донатони Alfred-Alfred, комическая опера в 7 сценах и 6 интермеццо, либретто автора // 19 сентября 1998, Страсбург, дирижер Эд Спаниард (Spanjaard)

П. М. Дэвис «Белтейнский костер», хореографическая поэма для оркестра // 3 апреля 1995, Бостон, дирижер автор

«Время и ворон» для оркестра // 12 июня 1995, Ноттингем, дирижер автор

«Три короля», вокальный цикл для сопрано, меццо-сопрано, тенора, баритона, хора и оркестра, слова Джорджа Маккея Брауна // 15 октября 1995, Лондон, дирижер Ричард Хикокс (Hickox)

Канчели Simi («Безотрадные размышления») для виолончели с оркестром // 14 февраля 1996, Брюссель, солист Мстислав *Ростропович*, дирижер Грант Ллевеллин (Llewellyn)

...à la duduki для духового квинтета и оркестра // 18 марта 1996, Мангейм, дирижер Юн Меркль (Märkl)

Картер	Adagio tenebroso для оркестра // 13 сентября 1995, Лондон, дирижер Эндрю *Дэвис;* произведение включено в Symphonia (1997) в качестве 2-й части
	Струнный квартет № 5 // 19 сентября 1995, Антверпен, *Ардитти-квартет*
Ксенакис	Kaï для 9 инструментов // 12 ноября 1995, Ольденбург, дирижер Дэвид Коулмэн (Coleman)
	Voile («Парус») для струнного оркестра // 16 ноября 1995, Мюнхен, дирижер Кристоф Поппен (Poppen)
	Ioolkos для оркестра // 20 октября 1996, Донауэшинген, дирижер Куаме Райан (Ryan)
Лигети	Этюд для фп. № 15 «Белое на белом» (White on White) // 26 января 1996, Гаага, Пьер-Лоран *Эмар*
Линдберг	Arena для оркестра // 30 июня 1995, Хельсинки, камерный оркестр Avanti!, дирижер Сакари Орамо (Oramo)
Мак-Миллан	«Инес де Кастро», опера в 2 актах по пьесе Джона Клиффорда // 23 августа 1996, Эдинбург, дирижер Ричард Армстронг (Armstrong)
Мюрай	«Водораздел» для оркестра // 14 ноября 1997, Париж, дирижер Марек Яновский (Janowski)
Нёргор	«Концерт в двух темпах» (Concerto in due tempi) для фп. с оркестром // 5 мая 1996, Датское радио, солист Пер Сало (Salo), дирижер Лейф *Сегерстам*
Пендерецкий	Концерт для скрипки с оркестром № 2 «Метаморфозы» // 24 июня 1995, Лейпциг, солистка Анне-Софи *Муттер*, дирижер Марис *Янсонс*
	Симфония № 3 (нач. в 1988) // 8 декабря 1995, Мюнхен, дирижер автор
	Концерт для кларнета с камерным оркестром (ред. флейтового концерта 1992 года) // 7 марта 1996, Прага, солистка Шарон Кам (Kam), дирижер автор
Пярт	Pari intervallo для кларнета, тромбона и струнных (версия произведения 1980 года) // 1 ноября 1995, Стокгольм, дирижер Владимир Понькин
Райч	«Притча» (Proverb) для 3 сопрано, 2 теноров, 2 вибрафонов и 2 электрических клавиатур // 10 февраля 1996, Нью-Йорк, ансамбль Theatre of Voices, дирижер Пол Хильер (Hillier)
Рим	«К симфонии-реке-1» для оркестра, с 2 трубами и 2 ударниками в отдалении (нач. в 1992) // 12 марта 1995, Гамбург, дирижер Герд *Альбрехт*
	«К симфонии-реке-2» для того же состава (нач. в 1992) // 14 мая 1995, Карлсруэ, дирижер Гюнтер Нойхольд (Neuhold)
	«К симфонии-реке-3» для того же состава (нач. в 1992) // 25 октября 1995, Штутгарт, дирижер Джанлуиджи Джельметти (Gelmetti)
	In-Schrift для оркестра // 7 июля 1995, Венеция, дирижер Габриэле Ферро (Ferro)
Свиридов	«Петербург», поэма (вокальный цикл) для баритона с фп. на слова Блока, в 9 частях (нач. в 1963) // май 1996, Лондон, Дмитрий *Хворостовский* и Михаил Аркадьев
Сильвестров	Симфония № 6 // 21 января 1998, Киев, дирижер Вирко Балей (Baley)
	«Диптих» для хора a cappella на слова молитвы «Отче наш» и «Завещания» Тараса Шевченко // 1995, Киев, дирижер Евгений Савчук
Тавенер	«Плач по Федре» для сопрано и виолончели
	«Святый» для виолончели и хора // 1995, Лондон, Стивен *Иссерлис*, Киевский камерный хор, дирижер Микола Гобдич
	«Праздник праздников» для 2 сопрано, 2 теноров, баса, хора, колокольчиков, ударных и органа ad libitum // март 1996, Аль-Бустан (Ливан), Гос. академическая капелла им. Юрлова
Такэмицу	«Спектральная песнь» для скрипки, гитары и оркестра // 27 июня 1995, Киль, солисты Франк-Петер Циммерман (Zimmermann) и Мануэль Барруэко (Barrueco), дирижер Франц *Вельзер-Мёст*
Тан Дун	Концерт для фп. pizzicato и 10 инструментов // 26 октября 1995, Женева, солистка Маргарет Лен Тан (Leng Tan), дирижер автор
	«Марко Поло», опера, либретто Пола Гриффитса // 7 мая 1996, Мюнхен, дирижер автор, режиссер Марта Кларк (Clarke)
Тарнопольский	«Пейзаж после битвы» для баритона, мужского хора ad libitum и 17 инструменталистов, слова из «Дуинских элегий» Райнера Марии Рильке // 6 мая 1995, Франкфурт-на-Майне, солист Николас Ишервуд (Isherwood), *Ансамбль Модерн*, дирижер Фридрих Гольдман (Goldmann)
Тёрнейдж	«Рассеивая страхи» для 2 труб и оркестра по картине Хизер Бегг // 29 октября 1995, Бедфорд, солисты Джон Уоллес (Wallace) и Хокан Харденбергер (Hardenberger), дирижер Дэниел Хардинг (Harding)
Фернихоу	Струнное трио
Шьяррино	«Дыхание и форма» для оркестра // 17 ноября 1995, Кёльн, дирижер Петер *Этвёш*
Этвёш	«Атлантида» для баритона, дисканта, цимбал, трех синтезаторов и оркестра, слова Шандора Веёреша // ноябрь 1995, Кёльн, Дитрих Хеншель (Henschel, баритон), Марта Фабиан (Fábián, цимбалы), дирижер автор

16 апреля, Штутгарт. Первое исполнение коллективного «Реквиема примирения» (Requiem der Versöhnung) памяти жертв 2-й мировой войны; авторы — Лучано *Берио* (Пролог), Фридрих *Церха* (Introitus и Kyrie), Пауль-Хайнц Диттрих (Dittrich) (Dies irae),

Марек Копелент (Kopelent) (Judex ergo), Джон Харбисон (Harbison) (Juste judex), Арне *Нурхейм* (Confutatis), Бернард Рэндс (Rands) (Интерлюдия), Марк-Андре Дальбави (Dalbavie) (Offertorium), Джудит Уир (Weir) (Sanctus), Кшиштоф *Пендерецкий* (Agnus Dei), Вольфганг *Рим* (Communio I), Альфред *Шнитке* и Геннадий *Рождественский* (Communio II), Дзёдзи Юаса (Yuasa) (Libera me) и Дьёрдь *Куртаг* (Эпилог); дирижер Гельмут *Риллинг*

12.VI. Умер Артуро Бенедетти *Микеланджели* (р. 1920)
19.VIII. Умер Пьер *Шеффер* (р. 1910)
3.XI. Умер Исан *Юн* (р. 1917)
25.XII. Умер Николас *Слонимский* (р. 1894)

1996

Адамс «Шишковатые кнопки» (Gnarly Buttons) для кларнета и инструментального ансамбля // октябрь 1996, Лондон, солист Майкл Коллинз (Collins), *Лондон-симфониетта*, дирижер автор

Альфтер «Одрадек. Приношение Францу Кафке» для оркестра // 13 марта 1997, Прага, дирижер автор

Бенджамин «Давние голоса» (Sometime Voices) для баритона, хора и оркестра, слова из «Бури» Шекспира // 11 сентября 1996, Манчестер, солист Уильям Дейзели (Dazeley), дирижер Кент *Нагано*

Бергман «Восхваления» для сопрано, баритона, хора и оркестра на ветхозаветные тексты в немецком переводе, в 4 частях // 31 октября 1997, Хельсинки, солисты Пиа Фройнд (Freund) и Петтери Саломаа (Salomaa), дирижер Туомас Оллила (Ollila)

Берио Kol Od (Chemins VI) для трубы и камерного оркестра (по пьесе Sequenza X, 1984) // 27 апреля 1996, Базель, солист Габриэле Кассоне (Cassone), *Ансамбль Энтерконтампорен*, дирижер Пьер *Булез*

Récit (Chemins VII) для альт-саксофона с оркестром (по пьесе Sequenza IX, 1980) // 12 октября 1996, Милан, солист Клод Делангль (Delangles), дирижер Габриэле Ферро (Ferro)

Outis («Никто»), опера (музыкальное действо) в 2 частях, либретто Дарио Дель Корно и композитора по мотивам «Одиссеи» Гомера // 2 ноября 1996, Милан, *Ла Скала*, дирижер Дэвид Робертсон (Robertson)

Бёртуисл «Медленный фриз» (Slow Frieze) для фп. и 13 инструменталистов // 26 апреля 1996, Лондон, солистка Джоанна Мак-Грегор (MacGregor), дирижер Маркус Стенц (Stenz)

«Девять стихотворений Пауля Целана» (Nine Settings of Celan) для сопрано, 2 кларнетов, альта, виолончели и контрабаса (нач. в 1989) // 28 апреля 1996, Виттен, солистка Клаудиа Барайнски (Barainsky), ансамбль *Клангфорум Вин*, дирижер Иоаннес Калицке (Kalitzke); вместе с «Девятью частями для струнного квартета» составляют цикл «Тени пульсаций»

«Девять частей для струнного квартета» (нач. в 1991); вместе с «Девятью стихотворениями Пауля Целана» составляют цикл «Тени пульсаций»

«Тени пульсаций» (Pulse Shadows) для сопрано, струнного квартета и инструментального ансамбля, слова Пауля Целана в английском переводе Майкла Хамбургера (нач. в 1989) // 29 апреля 1996, Лондон, солистка Клэрон Мак-Фадден (McFadden), ансамбли Capricorn и *Ардитти-квартет*, дирижер Найонел Френд (Friend)

Гризе «Вихрь времен» (Vortex temporum) для фп., флейты, кларнета и струнного трио, в 3 частях // 26 апреля 1996, Виттен, ансамбль Recherche под руководством Куаме Райана (Ryan)

Грубер «Настроение времени» (Zeitstimmung) для шансонье и оркестра, слова Ганса Карла Артмана // 19 мая 1996, Бат, солист автор, дирижер Николае Молдовяну (Moldoveanu) (частично); 12 февраля 1997, Вена, солист и дирижер автор (полностью)

Губайдулина Quarternion для 4 виолончелей // 11 апреля 1996, Москва, Владимир Тонха, Елена Жулева, Владимир Жулев, Михаил Шумский

«Висельные песни», 15 пьес для меццо-сопрано, ударных (1 исполнитель) и контрабаса, слова Кристиана Моргенштерна // 25 ноября 1996, Хаддерсфилд, Патрисия Адкинс Кити (Adkins Chiti), Марта Пташынь-ска (Ptaszyńska) и Виктор Суслин; существует ред. 14 песен для меццо-сопрано, флейты, ударных, баяна и контрабаса

Концерт для альта с оркестром // 17 апреля 1997, Чикаго, солист Юрий *Башмет*, дирижер Кент *Нагано*

Денисов Концерт для флейты, кларнета и оркестра // октябрь 1996, Эссен, солисты Дагмар Беккер (Becker) и Вольфганг Майер (Meyer)

Симфония № 2 // 13 декабря 1997, Дрезден, дирижер Йорг-Петер Вайгле (Weigle)

Донатони In cauda («В хвосте») III для оркестра // 19 июня 1996, Вальядолид, дирижер Макс Брахедо (Bragedo)

Дурко «Откровение св. Иоанна», оратория для контральто, тенора, баса, хора и оркестра

П. М. Дэвис Симфония № 6 // 22 июня 1996, Кёркуолл, дирижер автор

«Миддфайский доктор», опера в 2 актах, либретто Дэвида Паунтни // 10 июля 1996, Лланлулно, дирижер Ричард Армстронг (Armstrong)

«Стрэтклайдский концерт» № 10 для оркестра // 30 октября 1996, Глазго, дирижер автор

Канчели «Вальс-бостон» для фп. и струнных // 20 декабря 1996, Штутгарт, дирижер Деннис Рассел *Дэвис*

Картер	Концерт для кларнета с оркестром // 10 января 1997, Париж, солист Ален Дамиан (Damiens), дирижер Пьер *Булез*
Кастильони	Canto для хора a cappella, слова св. Бернарда Клервосского
Ксенакис	Ittidra для струнного секстета // 4 октября 1996, Франкфурт-на-Майне, *Ардитти-квартет*, Томас Какуска (Kakuska) и Валентин Эрбен (Erben) Zythos для тромбона и 6 ударников // 10 апреля 1997, Бирмингем, Кристиан Линдберг (Lindberg) и ансамбль Kroumata (Kroumata Ensemble)
Мак-Миллан	«Искупление мира», концерт для английского рожка с оркестром, 1-я часть пасхального триптиха Triduum // 11 июля 1996, Лондон, солистка Кристин Пендрилл (Pendrill), дирижер Кент *Нагано* Концерт для виолончели с оркестром, 2-я часть пасхального триптиха Triduum // 3 октября 1996, Лондон, солист Мстислав *Ростропович*, дирижер Колин *Дэвис* «Ниниан», концерт для кларнета с оркестром // 4 апреля 1997, Эдинбург, солист Джон Кашинг (Cushing), дирижер Пол Дэниел (Daniel)
Маюдзуми	«Дни богов», опера в 4 актах, либретто Юки Накадзимы и Гертруд Фуссенеггер по книге «Кодзики» («Записки о деяниях древности»), VIII в. // 24 мая 1996, Линц
Нёргор	«Ночь людей», опера(тория) в 2 актах с преамбулой, прологом и эпилогом для меццо-сопрано, тенора, ударных, струнного квартета и магнитофона, слова Гийома Аполлинера // 9 сентября 1996, Копенгаген, дирижер Каарe Хансен (Hansen)
Нурхейм	Концерт для скрипки с оркестром // 1997, Осло, солист Арве Теллефсен (Tellefsen), дирижер Кристиан Эгген (Eggen)
Пендерецкий	Симфония № 7 «Семь врат Иерусалима» для певцов-солистов, чтеца, 3 смешанных хоров и оркестра, тексты из Псалтири и Книг Пророков // 9 января 1997, Иерусалим, дирижер Лорин *Маазель*
Пярт	«Я есмь истинное вино» для хора a cappella, слова из Евангелия от Иоанна // 22 июня 1996, Норидж, дирижер Дэвид Даннетт (Dannett)
Саариахо	«Замок души» для сопрано соло, 8 женских голосов и оркестра, в 5 частях, слова из древнеиндийской и древнеегипетской поэзии во французских переводах // 9 августа 1996, Зальцбург, солистка Доун Апшоу (Upshaw), дирижер Эса-Пекка *Салонен* «После» (Lonh) для сопрано и электроники, слова Джауфре Рюделя (XII в.) на провансальском языке // 20 октября 1996, Вена, Доун Апшоу (Upshaw)
Тавенер	«Петра: ритуальный сон» для поющего струнного ансамбля, слова Йоргоса Сефериса в английском переводе «Погребальное песнопение» (Funeral Canticle) для хора a cappella
Тан Дун	Концерт для гитары с оркестром, 2-й концерт цикла «И» // 18 октября 1996, Донауэшинген, солистка Шэрон Исбин (Isbin), дирижер Лотар Цагрозек (Zagrosek) «Оркестровый театр-3: Красное предсказание» для сопрано, оркестра, магнитофона и видео // 26 ноября 1996, Халдерсфилд, дирижер автор
Тарнопольский	«...Ветер слов, которые он не успел сказать» для виолончели и оркестра (без скрипок), памяти Олега *Кагана*
Тёрнейдж	«Кровь на полу» для трио джазовых музыкантов и камерного ансамбля по картине Фрэнсиса Бэкона // 30 мая 1996, Лондон, Джон Скофилд (Scofield, гитара), Питер Эрскин (Erskine, ударные), Мартин Робертсон (Robertson, саксофон), *Ансамбль Модерн*, дирижер Петер Рундель (Rundel)
Фернихоу	«Алгебра» (Allgebrah) для гобоя и 9 струнных // январь 1997, Париж, солист Дидье Пато (Pateau), *Ансамбль Энтерконтампорен*, дирижер Дэвид Робертсон (Robertson)
Хенце	Соната для струнных № 2 // 7 ноября 1996, Лейпциг, дирижер Курт *Мазур* «Лесной царь», фантазия для оркестра по Гёте и Шуберту // 31 января 1997, Париж, дирижер Марек Яновский (Janowski); произведение включено в балет «Сын воздуха» Концерт для скрипки с оркестром № 3 «Три портрета из „Доктора Фаустуса" Томаса *Манна*» // 12 сентября 1997, Берлин, солист Михаэль Эрклебен (Erxleben), дирижер Михаэль Шёнвандт (Schønwandt) «Минотавр-блюз», концертная музыка для 6 ударников // 16 января 1998, Кёльн, дирижер Маркус Стенц (Stenz)
Штокхаузен	«Пятница», опера в 2 актах с приветствием и прощанием, часть гепталогии «Свет: семь дней недели» // 12 сентября 1996, Лейпцигская опера, под руководством автора
Щедрин	Соната для фп. № 2 // 26 апреля 1997, Осло, Ефим Бронфман (Bronfman) Соната для виолончели и фп. // 5 мая 1997, Монте-Карло, Мстислав *Ростропович* и автор

7.II. Умер Борис *Чайковский* (р. 1925)
20.II. Умер Тору *Такэмицу* (р. 1930)
15.VI. Умерла Элла *Фицджеральд* (р. 1918)
12.VII. Умер Готфрид фон *Айнем* (р. 1918)

12.VIII. Умер Рафаэль *Кубелик* (р. 1914)
13.VIII. Умер Дэвид *Тюдор* (р. 1926)
14.VIII. Умер Серджу *Челибидаке* (р. 1912)
7.IX. Умер Никколо *Кастильони* (р. 1932)
24.XI. Умер Эдисон *Денисов* (р. 1929)

1997

Адамс «Валики века» (Century Rolls) для фп. с оркестром // 25 сентября 1997, Кливленд, солист Эмануэл Акс (Ax), дирижер Кристоф фон *Донаньи*

Андриссен «Трилогия последнего дня» для голосов и большого инструментального ансамбля // 12 июня 1997, Кёльн, *Ансамбль Модерн*, дирижер Шин Эдуардс (Edwards)

Бенджамин Viola, Viola для 2 альтов // 16 сентября 1997, Токио, Юрий *Башмет* и Нобуко Иман (Imai)

Берио Alternatim для кларнета и альта с оркестром // 16 мая 1997, Амстердам, солисты Пауль Майер (Meyer) и Кристоф Дежарден (Desjardins), дирижер автор

Бёртуисл «Исход (23:59:59)» для оркестра // 5 февраля 1998, Чикаго, дирижер Даниэль *Баренбойм*

Губайдулина «Песнь солнцу» св. Франциска Ассизского для виолончели, камерного хора и ударных // 9 февраля 1997, Франкфурт-на-Майне, солист Мстислав *Ростропович*, дирижер Робертас Сервеникас (Servenikas)

П. М. Дэвис «Иов», оратория для сопрано, меццо-сопрано, тенора, баритона, хора и оркестра на библейский текст в английском переводе // 11 мая 1997, Ванкувер, дирижер автор

«Яковитский мятеж» для сопрано, меццо-сопрано, тенора, баритона, хора и оркестра на слова британских авторов // 15 октября 1997, Глазго, дирижер автор

Концерт для фп. с оркестром // 7 ноября 1997, Ноттингем, солистка Кэтрин Стотт (Stott), дирижер автор

Дютийё «Тени времени», 5 эпизодов для оркестра и 3 детских голосов // 10 октября 1997, Бостон, дирижер Сейдзи *Озава*

Канчели «Снова... и снова» (Time... and Again) для скрипки и фп. // 7 апреля 1997, Лондон, Гидон *Кремер* и Олег Майзенберг

«Диплипито» для виолончели, контратенора и камерного оркестра // 11 мая 1997, Лиссабон, солисты Якопо Скальфи (Scalfi) и Дерек Ли Рейджин (Ragin), дирижер Михаэль Цильм (Zilm)

Картер Allegro scorrevole для оркестра // 22 мая 1997, Кливленд, дирижер Кристоф фон *Донаньи;* произведение включено в Symphonia (см. ниже) в качестве 3-й (заключительной) части

Symphonia: sum fluxae pretium spei («Я есмь цена тщетной надежды») для оркестра (нач. в 1993, состоит из Партиты [1993], Adagio tenebroso [1995] и Allegro scorrevole) // 15 апреля 1998, Манчестер, дирижер Оливер *Нассен*

Квинтет для фп. и струнных // 18 ноября 1998, Вашингтон, Урсула Оппенс (Oppens) и *Ардитти-квартет*

Крам Mundus Canis («Мир собаки»), 5 юморесок для гитары и ударных

Ксенакис O-Mega для ударных (1 исполнитель) и камерного оркестра // 30 ноября 1997, Хаддерсфилд, солистка Эвелин *Гленни*, *Лондон-симфониетта*, дирижер Маркус Стенц (Stenz)

Лахенман «Девочка со спичками», музыка с картинками для 2 сопрано, камерного хора и магнитофона, либретто композитора на основе текстов Ханса Кристиана Андерсена, Леонардо да Винчи, Гудрун Энслин и Фридриха Ницше // 26 января 1997, *Гамбургская гос. опера,* дирижер Герд *Альбрехт;* 2-я ред. - 1999

Лигети «Великий мертвиарх» (Le Grand Macabre), опера в 2 актах, либретто Михаэля Мешке и композитора по пьесе Мишеля де Гельдерода (2-я ред. произведения 1978 года) // 28 июля 1997, Зальцбург, дирижер Эса-Пекка *Салонен*, режиссер Питер Селларс (Sellars)

Линдберг Feria («Праздник») для оркестра // 11 августа 1997, Лондон, дирижер Юкка-Пекка Сарасте (Saraste)

Мак-Миллан «Бдение», симфония, 3-я часть пасхального триптиха Triduum // 28 сентября 1997, Лондон, дирижер Мстислав *Ростропович*

Нурхейм «Нидарос», драматическая оратория для певцов-солистов, детского и смешанного хоров, оркестра и электроники, слова Паала-Хельге Хаугена // февраль 1997, Тронхейм, кафедральный собор

Пендерецкий «Слава св. Даниилу, князю Московскому» для хора, духовых и ударных // 4 октября 1997, Москва, дирижер автор

Гимн св. Адальберту (Войцеху) для хора и оркестра // 18 октября 1997, Гданьск, дирижер автор

Пярт «Пóдать Кесарю» для хора a cappella, слова из Евангелия от Матфея на английском языке // 18 октября 1997, Карлстад, дирижер Эрик Вестберг (Westberg)

«Канон покаянен» для хора a cappella на церковнославянский текст канона св. Андрея Критского // 17 марта 1998, Кёльн, дирижер Тыну Кальюсте (Kaljuste)

Сильвестров «Вестник» для фп. или струнных и синтезатора; включен в «Реквием для Ларисы», 1999

Тавенер Diódia («Проходы») для струнного квартета // июль 1997, Корк, Чилингирян-квартет (Chilingirian Quartet)

	«Мир» для сопрано и струнного квартета, слова Кэтлин Рейн // 2 июля 1999, Корк, Патрисия Розарио (Rozario) и Ванбрю-квартет (Vanbrugh Quartet)
	«Последняя речь» для сопрано, баса, контрабаса с электронным усилением и хора
Тан Дун	«Симфония-1997: Небо Земля Человечество» (Heaven Earth Mankind) для виолончели, детского хора, оркестра, древних китайских бронзовых колоколов и магнитофона // 1 июля 1997, Гонконг, солист Йо-Йо *Ма*, дирижер автор
Харрисон	Концерт для пипы (китайской лютни) со струнным оркестром // 26 апреля 1997, Нью-Йорк, солистка Ву Ман (Wu Man), дирижер Деннис Расселл *Дэвис*
Хёллер	Струнный квартет № 2 // 25 апреля 1998, Виттен, *Ардитти-квартет*
Хенце	«Венера и Адонис», одноактная опера, либретто Ганса Ульриха Трайхеля // 11 января 1997, Мюнхен, *Баварская гос. опера*, дирижер Маркус Стенц (Stenz)
	«Отчаяние господина Пульчинеллы», комический балет с пением, либретто Серджо Сивори по комедии Мольера «Жорж Данден» (расширенная ред. балета «Джек Пудинг», 1950) // 25 мая 1997, Шветцингенский замок
	«Сын воздуха», балет на либретто Жана *Кокто* (2-я ред. произведения 1962 года) // 25 мая 1997, Шветцингенский замок, дирижер Себастьян Вайгле (Weigle), хореография Алена Марти (Marty)
	«Лабиринт», балет по сценарию Марка Болдуина (2-я ред. [для 6 ударников] произведения 1951 года) // 25 мая 1997, Шветцингенский замок, дирижер Себастьян Вайгле (Weigle), хореография Болдуина (Baldwin)
	Симфония № 9 для хора и оркестра, текст Ганса Ульриха Трайхеля по Анне Зегерс // 11 сентября 1997, Берлин, дирижер Инго Мецмахер (Metzmacher)
Хубер	«Духовные и светские даментации на респонсории Джезуальдо» для сопрано, меццо-сопрано, контратенора, 2 теноров, баса, теорбо или гитары, настроенной по третьим частям тона, и бассетгорна или бас-кларнета, слова Энрике Карденаля, Махмуда Дулатабади, Хубера и из книги пророка Иеремии (2-я ред. произведения 1994 года) // 25 апреля 1997, Виттен, дирижер Рашид Сафир (Safir)
	«Возвращение — быть в свете» (Umkehr — im Licht sein), диптих для меццо-сопрано, хора и малого оркестра, слова Осипа Мандельштама, Макса Фриша, Элиаса Канетти и Мартина Бубера // 12 декабря 1997, Франкфурт-на-Майне
Церха	Концерт для виолончели с оркестром (нач. в 1989) // 11 сентября 1998, Берлин, солист Генрих *Шифф*, дирижер Михаэль *Гилен*
Щедрин	Concerto dolce для альта, струнного оркестра и арфы // 30 декабря 1997, Москва, солист и дирижер Юрий *Башмет*
	Concerto cantabile для скрипки и струнного оркестра // 10 июля 1998, Цюрих, солист Максим Венгеров, дирижер Марис *Янсонс*
Этвёш	«Три сестры», опера в 3 звеньях, либретто Клауса Хеннеберга и композитора по Чехову // 13 марта 1998, Лионская опера, дирижеры Кент *Нагано* (оркестр в яме) и автор (оркестр за сценой)

21.VI. Умер Карл *Риддербуш* (р. 1932)
1.VIII. Умер Святослав *Рихтер* (р. 1915)
27.VIII. Умер Коплон *Нэнкэрроу* (р. 1912)
3.IX. Умер Рудольф *Бинг* (р. 1902)
5.IX. Умер Георг *Шолти* (р. 1912)
12.XI. Умер Андре *Букурешлиев* (р. 1925)

1998

Адамс	«Наивная и сентиментальная музыка» для оркестра // 19 февраля 1999, Лос-Анджелес, дирижер Эса-Пекка *Салонен*
Андриссен	«Женщины Одиссея» для 4 женских голосов и камерного оркестра (на основе балета «Одиссей», 1995) // 29 января 1999, Амстердам, дирижер Тьерри Фишер (Fischer)
Бэббитт	Концерт для фп. с оркестром № 2
Гризе	«Четыре песни, чтобы переступить порог» для сопрано и 15 инструменталистов, слова Кристиана Гез-Рикора, из каталога древнеегипетских надписей, Эринны (IV в. до н. э.) и из эпоса о Гильгамеше // 3 февраля 1999, Лондон, солистка Валлин Андерсон (Anderson), *Лондон-симфониетта*, дирижер Джордж *Бенджамин*
Губайдулина	«В тени дерева» для 2 японских цитр кото и китайской цитры чжэнь (1 исполнитель) с оркестром // 14 апреля 1999, Токио, солистка Казуэ Савай (Sawai), дирижер Шарль *Дютуа*
Донатони	In cauda («В хвосте») IV, Fire («Огонь») для 4 женских голосов и оркестра, слова Джека Бичинга // 17 февраля 1999, Париж, дирижер Кристоф фон *Донаньи*
П. М. Дэвис	«Морская элегия» для сопрано, меццо-сопрано, тенора, баритона, хора и оркестра, слова Джорджа Маккея Брауна // 3 декабря 1998, Эдинбург, дирижер автор

	«Священная земля, с русалками и ангелами» (Temenos, with Mermaids and Angels) для флейты с оркестром // 17 мая 1999, Дублин, солист Ричард Дэвис (Davis), дирижер автор
	Roma Amor, симфоническая поэма // 2 мая 2000, Лондон, дирижер автор
Жевски	«Дорога» для фп.
Канчели	In l'istesso tempo для фортепианного квартета // 13 октября 1998, Сиэтл, Бридж-ансамбль (The Bridge Ensemble)
	«В гостях у детства» для гобоя, фп., бас-гитары и струнного оркестра // 6 февраля 1999, Амстердам, дирижер Лев Маркиз
Келемен	«Привет миру» для чтеца, сопрано, контральто, тенора, баса, 2 хоров, оркестра и диапроекции, слова Уолта Уитмена // 19 апреля 1999, Лейпциг, дирижер Марчелло Виотти (Viotti)
Кутавичюс	«Эпитафия ушедшим временам» (Epitaphium temporum pereunti) для хора и оркестра, слова из литовских хроник XVIII в., Жигимантаса Ляуксминаса, Сигитаса Гяды и из Псалтири // 5 ноября 1998, Оденсе
Линдберг	Fresco для оркестра // 12 марта 1998, Лос-Анджелес, дирижер Эса-Пекка *Салонен*
	Campana in aria («Раструбом вверх») для валторны с оркестром // 6 июня 1998, Амстердам, дирижер Эса-Пекка *Салонен*
Пендерецкий	Credo для сопрано, меццо-сопрано, контральто, тенора, баса, детского и смешанного хоров и оркестра // 11 июля 1998, Юджин, шт. Орегон, дирижер Гельмут *Риллинг*
Пинчер	«Чаттертон», опера в 2 частях, либретто Клауса Хеннеберга и композитора по пьесе Ганса Хенни Янна // 25 мая 1998, *Дрезденская гос. опера*, дирижер Марк Альбрехт (Albrecht)
Превен	«Трамвай „Желание“», опера, либретто Филипа Литтелла по одноименной пьесе Теннесси Уильямса // 19 сентября 1998, Сан-Франциско, дирижер автор
Пярт	«Как лань жаждущая» (Como cierva sedienta, исп.) для сопрано или унисонного женского хора и оркестра, текст из Псалмов 42 и 43 // 16 июня 2000, Стокгольм, дирижер Тыну Кальюсте (Kaljuste)
Райч	«Гинденбург», сценическое произведение для 5 певцов-солистов, ударных (4 исполнителя), 2 фп., струнного квартета, видеоаппаратуры, тексты из документальных источников, 1-я часть цикла «Три сказки» // 26 мая 1998, Чарлстон, шт. Северная Каролина, дирижер Брэдли Лабмен (Lubman), видео Берил Коро (Korot)
Тавенер	«Заря Вечности» для сопрано и барочного оркестра, слова Уильяма Блейка
Тан Дун	«Пионовая беседка», опера на текст драмы Тан Сяньцзу (1598) в английском переводе // 12 мая 1998, Вена, дирижер Стивен Осгуд (Osgood), режиссер Питер Селларс (Sellars)
	«Водяной концерт» (Концерт для водяных ударных и оркестра памяти Тору *Такэмицу*) // 3 июня 1999, Нью-Йорк, солист Кристофер Лэмб (Lamb), дирижер Курт *Мазур*
Тёрнейдж	«Вечерние песни» для оркестра // 2 января 2000, Гамбург, дирижер Кристоф *Эшенбах*
Хёллер	«Противозвучания» для 18 инструменталистов, включает «Импровизацию на имя Пьера *Булеза*» (1985) // 15 апреля 2000, Франкфурт-на-Майне, *Ансамбль Модерн*, дирижер Стефан Эсбери (Asbury)
Хенце	«Шесть песен с арабского» для тенора с фп., слова композитора // 23 ноября 1998, Кёльн, Иэн *Бостридж* и Джулиус Дрейк (Drake)
	Струнное трио // 12 мая 1999, Шветцингенский замок, Немецкое струнное трио
Холлигер	«Снегурочка», опера, либретто композитора по Роберту Вальзеру // 17 октября 1998, Цюрих, дирижер автор
Хубер	«Се человеки» (Ecce homines) для струнного квинтета // 17 октября 1998, Донауэшинген, *Ардитти-квартет*
	«Век нашей тени» (L'âge de notre ombre) для альтовой флейты, виоль-д'амур и арфы, настроенных по третьим частям тона // 30 ноября 1998, Париж
	«Тень нашего века» (L'ombre de notre âge) для альтовой флейты, виоль-д'амур, арфы (настроенных по третьим частям тона), английского рожка, кларнета, скрипки и виолончели // 24 апреля 1999, Виттен
Шнебель	«Смерть Маяковского — Пляска смерти», оперный фрагмент с постлюдией, слова Маяковского и Лили Брик (нач. в 1984) // 8 марта 1998, Лейпцигская опера, дирижер Иоганнес Калицке (Kalitzke)
Штокхаузен	«Среда», опера в 4 сценах с приветствием и прощанием, часть гепталогии «Свет»
Шьяррино	«Бесконечный черный» (Infinito nero), экстаз в одном акте для меццо-сопрано и 8 инструменталистов, текст Марии Маддалены де Пацци (ок. 1600) // 25 апреля 1998, Виттен, Соня Туркетта (Turchetta) и ансамбль Решерш (Recherche)
	«Свет моих очей коварный» (Luci mie traditrici), камерная опера в 2 актах, либретто композитора по пьесе Джачинто Андреа Чиконьини «Измена из-за чести» (середина XVII в.), с элегией Клода Ле Жёна (ок. 1600) // 1 мая 1998, Шветцингенский замок, дирижер Паскаль Рофе (Rophé)
Щедрин	Концерт для оркестра № 5 «Четыре русские песни» // 7 августа 1998, Лондон, дирижер Дмитрий Ситковецкий

5.I. Умер Георгий *Свиридов* (р. 1915)
8.I. Умер Майкл *Типпетт* (р. 1905)

12.I. Умер Клаус *Тенштедт* (р. 1926)
7.III. Умерла Леони *Ризанек* (р. 1926)
14.V. Умер Фрэнк *Синатра* (р. 1915)
23.VII. Умер Герман *Прей* (р. 1929)
3.VIII. Умер Альфред *Шнитке* (р. 1934)
11.XI. Умер Жерар *Гризе* (р. 1946)

1999

Ами — «В круге первом», опера в 4 актах, либретто композитора по Александру Солженицыну // 14 октября 1999, Лионская опера, дирижер Мишель Плассон (Plasson)

Андриссен — «Письма Вермееру» (Writing to Vermeer), опера для 3 женщин, 2 детей и большого инструментального ансамбля, либретто Питера Гринауэя // 1 декабря 1999, Амстердам, дирижер Райнберт де Леу (Leeuw), режиссер Гринауэй (Greenaway)

Берио — «Хроника места», опера (музыкальное действо), либретто Талии Пекер-Берио и композитора // 24 июля 1999, Зальцбург, дирижер Сильвен *Камбрелен*

Бёртуисл — «Женщина и заяц» для сопрано, чтицы и инструментального ансамбля, слова Дэвида Харсента // 9 марта 1999, Лондон, солистки Клэрон Мак-Фадден (McFadden) и Джулия Уотсон (Watson), *Нэш-ансамбль*, дирижер Лайонел Френд (Friend)

«Тайная Вечеря», опера (драматические картины) для 14 певцов-солистов, камерного женского хора, камерного оркестра и магнитофона, либретто Робина Блейзера // 18 апреля 2000, Берлин, *Немецкая гос. опера*, дирижер Даниэль *Баренбойм*

Бусманс — «Зимняя сказка» (Wintermärchen), опера в 4 актах, либретто Люка Бонди и Мари-Луиз Бишофбергер по Шекспиру // 10 декабря 1999, Брюссель, театр Ла Монне, дирижер Уршула Горняк (Gorniak), режиссер Бонди (Bondy)

Гласс — Симфония № 5 Requiem, Bardo, Nirmanakaya для 5 солистов, смешанного и детского хоров и оркестра на текст, составленный композитором, Джеймсом П. Мортоном и Кусумитой П. Педерсен на основе различных мифологий и религиозных преданий, в 12 частях // 28 августа 1999, Зальцбург, дирижер Деннис Расселл *Дэвис*

Грубер — Aerial, концерт для трубы с оркестром // 29 июля 1999, Лондон, солист Хокан Харденбергер (Hardenberger), дирижер Неэме *Ярви*

Губайдулина — «Два пути (посвящение Марии и Марфе)» для 2 альтов и оркестра // 29 апреля 1999, Нью-Йорк, солистки Синтия Фелпс (Phelps) и Ребекка Янг (Young), дирижер Курт *Мазур*

П. М. Дэвис — Квинтет для трубы и струнных // 25 февраля 1999, Абердин, Джон Уоллес (Wallace), Иггдрасиль-квартет (Yggdrasil Quartet)

Концерт для валторны с оркестром // 2 мая 2000, Лондон, солист Ричард Уоткинс (Watkins), дирижер автор

«Высоко на склонах ужаса» (High on the Slopes of Terror) для оркестра // 31 августа 2001, Глазго, дирижер Стивен Трелфолл (Threlfall)

Канчели — «Роква» для оркестра // 5 сентября 1999, Люцерн, дирижер Джансуг Кахидзе

«Стикс» для альта, хора и оркестра, тексты из Шекспира и грузинского фольклора // 7 ноября 1999, Амстердам, солист Юрий *Башмет*, дирижер Тыну Кальюсте (Kaljuste)

And Farewell Goes Out Sighing... («И прощание уходит, вздыхая...») для скрипки, контратенора и оркестра // 18 ноября 1999, Нью-Йорк, солисты Гидон *Кремер* и Дерек Ли Рейджин (Ragin), дирижер Курт *Мазур*

Картер — «Что дальше?», одноактная камерная опера, либретто Пола Гриффитса // 16 сентября 1999, Берлин, *Немецкая гос. опера*, дирижер Даниэль *Баренбойм*

Кнайфель — Lux aeterna для 2 виолончелей и псаломщиков

«Алиса», опера, либретто композитора по Льюису Кэрроллу // 4 сентября 2001, Амстердам, дирижер Мартин Браббинс (Brabbins), режиссер Пьер Оди (Audi)

Лахенман — NUN, музыка для флейты, тромбона, оркестра и мужских голосов, слова Китаро Нисиды в немецком переводе // октябрь 1999, Кёльн, дирижер Джонатан Нотт (Nott)

Лигети — «Гамбургский концерт» для валторны соло, 4 валторн и камерного оркестра // январь 2001, Гамбург, солистка Мари-Луиза Нойнекер (Neunecker), дирижер Райнберт де Леу (Leeuw)

Линдберг — Cantigas («Песнопения») для оркестра // 1 апреля 1999, Кливленд, дирижер Кристоф фон *Донаньи*

Концерт для виолончели с оркестром // 6 мая 1999, Париж, солист Анссн Карттунен (Karttunen), дирижер Эса-Пекка *Салонен*

Мак-Миллан — Симфония № 2 // 2 декабря 1999, Глазго, дирижер автор

Нёргор — Симфония № 6 «В конце дня» // 6 января 2000, Копенгаген, дирижер Каре Хансен (Hansen)

Пендерецкий — Соната для скрипки и фп. № 2 // 29 апреля 2000, Лондон, Анне-Софи *Муттер* и Ламберт Оркис (Orkis)

Пярт «Песнь восхождения» для хора и оркестра, текст Псалма 121 // 19 ноября 1999, Монако, дирижер Тыну Кальюсте (Kaljuste)

Райман Kumi Ori («Восстань, светись»), вокальный цикл для баритона с оркестром в 5 частях, слова Пауля Целана и из Псалмов 74, 79 и 122 // 2 января 2000, Гамбург, солист Ярон Виндмюллер (Windmüller), дирижер Кристоф *Эшенбах*

Райч «Тройной квартет» для струнного квартета и магнитофона // 22 мая 1999, Вашингтон, *Кронос-квартет*

Рим «Три поздних стихотворения Хайнера Мюллера» для меццо-сопрано и оркестра // 12 марта 1999, Берлин, солистка Ирис Фермиллион (Vermillion), дирижер Петер *Этвёш*

«На двойной глубине» для меццо-сопрано, контральто и оркестра, слова Мартинуса ван дер Люббе // 29 сентября 1999, Берлин, солистки Стелла Дуфексис (Doufexis) и Анна Ларсон (Larsson), дирижер Клаудио *Аббадо*

«Конец рукописи», вокальный цикл для высокого голоса с фп. в 11 частях, текст Хайнера Мюллера // 17 марта 2000, Баденвайлер, Кристоф *Прегардьен* и Зигфрид Маузер (Mauser)

Саариахо «За морем» (Oltra mar), 7 прелюдий для хора и оркестра, слова из разных источников // 11 ноября 1999, Нью-Йорк, дирижер Курт *Мазур*

Сильвестров «Эпитафия» для струнных и фп. // 1999, Киев, дирижер и солист Вирко Балей (Baley)

«Реквием для Ларисы» для певцов-солистов, хора и оркестра на канонический латинский богослужебный текст и слова Тараса Шевченко // 27 ноября 2000, Киев, дирижер Владимир Сиренко

Тавенер «Жених» для 4 женских голосов, хора и струнного квартета // 17 октября 1999, Лондон, ансамбль Anonymous 4 и Чилингирян-квартет (Chilingirian Quartet)

«Новое начало» для тенора или сопрано, смешанного и детского хоров и оркестра // 31 декабря 1999, Лондон

«Плач по Константинополю» (Lament for Constantinople) для баритона и альтовой флейты

«Грехопадение и Воскресение» для певцов-солистов, хора и оркестра // 4 января 2000, Лондон, собор св. Павла, дирижер Ричард Хикокс (Hickox)

«Полное затмение» для контратенора, саксофона, тенора, хора и оркестра, слова из Деяний Апостолов // 20 июня 2000, Лондон, собор св. Павла, дирижер Пол Гудвин (Goodwin)

Тан Дун «Оркестровый театр-4: Расёмон» для певца театра Кабуки, певца Пекинской оперы, западного оперного певца и видео // 25 ноября 1999, Токио, дирижер Шарль *Дютуа*

«2000 сегодня: всемирная симфония к началу тысячелетия» (2000 Today: a World Symphony for the Millennium) для сопрано, смешанного и детского хоров, неевропейских инструментов и симфонического оркестра, слова Лао Цзы, Алфреда Теннисона, Уильяма Уордсуорта, из Библии, Перси Биши Шелли, Данте и Ли Бо // 31 декабря 2000, Шанхай, солистка Элизабет Койш (Keusch), дирижер автор

Тарнопольский «Когда время выходит из берегов», опера в 3 сценах, либретто Ральфа Гюнтера Монау по мотивам «Трех сестер» Чехова // 27 апреля 1999, Мюнхен, дирижер Эккехард Клемм (Klemm)

Тёрнейдж «О времени» для ансамбля «аутентичных» инструментов и современного камерного оркестра // 12 декабря 1999, Или, *Оркестр Века Просвещения* и Бирмингемская группа современной музыки, дирижер Саймон *Рэттл*

«Серебряный кубок», опера в 4 актах, либретто Аманды Холден по пьесе Шона О'Кейси // 16 февраля 2000, Лондон, Английская нац. опера, дирижер Пол Дэниел (Daniel)

Хёллер «Прорыв» (Aufbruch) для оркестра // 1 июля 1999, Бонн, дирижер Ганс *Цендер*

«Антитеза» (Widerspiel) для 2 фп. и оркестра

«Движение» (Movement) для оркестра

Хенце «Братство», ария для оркестра // 11 ноября 1999, Нью-Йорк, дирижер Курт *Мазур*

Шьяррино «Пение с тишиной» (Cantare con silenzio) для 6 голосов, флейты, ударных и электроники // 19 июня 1999, Штутгарт, вокальный ансамбль Neue Vokalsolisten, Марио Каролі (Caroli) (флейта), дирижер Манфред Шрайер (Schreier)

«Темный речитатив» для фп. и оркестра // 2 марта 2000, Лондон, солист Маурицио *Поллини*, дирижер Пьер *Булез*

Щедрин Концерт для фп. с оркестром № 5 // 21 октября 1999, Лос-Анджелес, солист Олли Мустонен (Mustonen), дирижер Эса-Пекка *Салонен*

2.I. Умер Рольф *Либерман* (р. 1910)
25.I. Умер Роберт *Шоу* (р. 1916)
12.III. Умер Иегуди *Менухин* (р. 1916)
26.V. Умер Пауль *Захер* (р. 1906)
6.VII. Умер Хоакин *Родриго* (р. 1901)
10.IX. Умер Альфредо *Краус* (р. 1927)

2000

Адамс «Младенец Христос» (El Niño), оратория для сопрано, меццо-сопрано, бас-баритона, 3 контратеноров, смешанного и детского хоров и оркестра, тексты из различных источников на испанском, латинском и английском языках // 15 декабря 2000, Париж, театр Шатле, дирижер Кент *Нагано*, режиссер Питер Селларс (Sellars)

Альфтер «Дон Кихот», опера в 6 сценах с прологом и финалом, либретто Андреса Амороса по Сервантесу // 23 февраля 2000, Мадрид, Королевский театр, дирижер Педро Альфтер Каро (Halffter Caro)

De verborum et speculorum ludis («Игра слов и зеркал») для хора, ударных, электронной клавиатуры и органа, текст латинского палиндрома и испанские стихи // 7 декабря 2000, Мадрид, дирижер Педро Альфтер Каро (Halffter Caro)

«Альфбетис», дивертисмент в честь *Альбениса* для оркестра // 23 февраля 2001, Мадрид, дирижер Рафаэль Фрюбек де Бургос (Frühbeck de Burgos)

Бенджамин «Палимпсест» для оркестра // 2 февраля 2000, Лондон, дирижер Пьер *Булез*

Голихов «Страсти по Марку» для латиноамериканских певицы и певца, сопрано, двух афро-латиноамериканских танцовщиков, хора, 4 ударников, беримбау, аккордеона, гитары, фп., контрабаса, 2 труб, 2 тромбонов, 12 скрипок, 8 виолончелей и 4 контрабасов, текст на испанском языке // 5 сентября 2000, Штутгарт, дирижер Мария Гуинанд (Guinand)

Губайдулина «Страсти по Иоанну» для певцов-солистов, двойного хора и оркестра, тексты на русском и церковнославянском языках // 1 сентября 2000, Штутгарт, дирижер Валерий *Гергиев*

Донатони In cauda («В хвосте») V, Esa для оркестра // 16 февраля 2001, Лос-Анджелес, дирижер Эса-Пекка *Салонен*

П. М. Дэвис «Мистер Эммет выходит погулять», музыкально-театральная пьеса для сопрано, баритона, баса и инструментального ансамбля, либретто Дэвида Паунтни // 16 июня 2000, Кёркуолл, дирижер Этьен Зибенс (Siebens)

Симфония № 7 // 19 июня 2000, Кёркуолл, дирижер автор

Симфония № 8 («Антарктическая») // 6 мая 2001, Лондон, дирижер автор

Канчели ...al niente для оркестра // 25 октября 2000, Осло, дирижер Марк Сустро (Soustrot)

Ergo для оркестра // 1 февраля 2001, Амстердам, дирижер Курт *Мазур*

Картер ASKO Concerto для 16 инструменталистов // 26 апреля 2000, Амстердам, ансамбль ASKO, дирижер Оливер *Нассен*

Концерт для виолончели с оркестром // 27 сентября 2001, Чикаго, солист Йо-Йо *Ма*, дирижер Даниэль *Баренбойм*

Линдберг «Большой дуэт» (Gran Duo) для оркестра // 8 марта 2000, Лондон, дирижер Саймон *Рэттл*

Мак-Миллан Месса для хора и органа // 22 июня 2000, Лондон, дирижер Мартин Бейкер (Baker)

«Девственное рождение» (Parthenogenesis), сцена для сопрано, баритона, актрисы и камерного ансамбля, либретто Майкла Симмонса Робертса // 12 сентября 2000, Кембридж

Мюрай «Зимние фрагменты» для флейты, кларнета, фп. трио и электронно синтезированных звучаний // 21 ноября 2000, Бонльё, ансамбль Les Temps Modernes

Нёртор «Пустыри» для оркестра // 1 апреля 2000, Лондон, дирижер Эндрю *Дэвис*

Пендерецкий Секстет для кларнета, валторны, скрипки, альта, виолончели и фп. // 7 июня 2000, Вена, Пауль Майер (Meyer), Радован Влаткович (Vlatković), Юлиан Рахлин, Юрий *Башмет*, Мстислав *Ростропович* и Дмитрий Алексеев

Concerto grosso для 3 виолончелей с оркестром // 22 июня 2001, Токио, солисты Борис Пергаменщиков, Трульс Мёрк (Mørk), Хан-На Чанг (Chang), дирижер Шарль *Дютуа*

Пярт «И был, как думали, сын...» для хора a cappella, Лк. 3 // 26 августа 2000, Рейкьявик, дирижер Торгердур Ингольфсдоттир (Ingólfsdóttir)

«Восток и Запад» (Orient & Occident) для струнного оркестра // 30 сентября 2000, Берлин, дирижер Саулюс Сондецкис (Sondeckis)

«Цецилия, римская девственница» для хора и оркестра, слова из католического требника // 19 ноября 2000, Рим, дирижер Мюнг-Вун *Чунг*

Littlemore Tractus («Литтлморский тракт») для хора и органа, слова кардинала Джона Г. Ньюмена // 21 февраля 2001, Оксфорд, дирижер Пол Стаббингс (Stubbings)

Райман «Три стихотворения Сафо» для сопрано и 9 инструментов // 16 октября 2000, Ганновер, солистка Юлиане Банзе (Banse), дирижер Кристоф Поппен (Poppen)

«Дом Бернарды Альбы», опера в 3 актах на адаптированный композитором текст одноименной драмы Федерико Гарсиа Лорки в немецком переводе Энрике Бека // 30 октября 2000, Мюнхен, *Баварская гос. опера*, дирижер Зубин *Мета*

Рим «К симфонии-реке-4» для оркестра (нач. в 1997) // 5 мая 2000, Мюнхен, дирижер Гари Бертини (Bertini)

Концерт для струнного квартета и оркестра «Дифирамб» // 25 августа 2000, Амстердам, *Ардитти-квартет*, дирижер Риккардо *Шайи*

	«Страсти по Луке» (Deus Passus) для певцов-солистов, хора, оркестра и органа, слова из Евангелия от Луки, католические богослужебные тексты и стихотворение Пауля Целана Tenebrae // 28 августа 2000, Штутгарт, дирижер Гельмут *Риллинг*
	«...река-5 (всему свое время)» для меццо-сопрано, баритона и оркестра, слова из Библии (нач. в 1997) // 26 октября 2000, Берлин, солисты Цзя Лин Чжан (Jia Lin Zhang) и Роман Трекель (Trekel), дирижер Кент *Нагано*
Саариахо	«Любовь издалека», опера в 5 актах, либретто Амина Маалуфа по Джауфре Рюделю (XII в.) // 15 августа 2000, Зальцбург, дирижер Кент *Нагано*, режиссер Питер Селларс (Sellars)
Салливен	«Король Лир», опера, либретто композитора по Шекспиру // 15 сентября 2000, Хельсинки, Финская гос. опера, дирижер Окко Каму (Kamu)
Тавенер	«Ламентации и славословия» для хора, флейты, тромбона, ударных и струнного квинтета // 31 января 2002, Стэнфорд, шт. Калифорния, дирижер Джозеф Дженнингс (Jennings)
Тан Дун	«Водяные Страсти по Матфею» для сопрано, баритона, хора, 6 инструменталистов и электроники, текст на английском языке // 8 сентября 2000, Штутгарт, дирижер автор
	«Крадущийся тигр», концерт для виолончели, альтовой флейты (также флейты-пикколо), ударных (5 исполнителей), арфы и струнных // 29 сентября 2000, Лондон, солист Йо-Йо *Ма*, дирижер автор
Тёрнейдж	«Разорванные линии» для 2 ударников и оркестра на мотив Питера Эрскина // 19 июля 2000, Лондон, солисты Питер Эрскин (Erskine) и Эвелин *Гленни*, дирижер Эндрю *Дэвис*
	«Темный перекресток» для камерного оркестра // 12 ноября 2001, Базель, *Лондон-симфониетта*
Фернихоу	«Доктрина сходства» для хора и 6 инструменталистов, текст Чарлза Бернстайна // 9 сентября 2000, аббатство Руайамон, дирижер Манфред Шрайер (Schreier)
Хенце	Симфония № 10 // 17 августа 2002, Люцерн, дирижер Саймон *Рэттл*
Хубер	«Мой цветок, цветок моей души» (Flor mía, flor de mi alma) для 2 групп струнных, 2 ударников и 2 детских голосов ad libitum, и «Песня» (Canción) для меццо-сопрано, гитары, 2 скрипок, альта, виолончели и контрабаса, слова Пабло Неруды (могут исполняться вместе и по отдельности) // 15 марта 2000, Кан (совместное исполнение)
Щедрин	Симфония № 3 «Сцены из русских сказок» // 22 июня 2000, Мюнхен, дирижер Лорин *Маазель*

27.I. Умер Фридрих *Гульда* (р. 1930)
20.V. Умер Жан-Пьер *Рампаль* (р. 1922)
21.VI. Умер Алан *Хованесс* (р. 1911)
17.VIII. Умер Франко *Донатони* (р. 1927)
27.X. Умер Вальтер *Берри* (р. 1929)