

## Литература

1. Би И., Чэнь И. Посреди двух культур – запись интервью с композитором Вэнь Дэцином // Опера. – Шанхай: Шанх. оперный театр, 2004. – № 117. – С. 21–23.
2. Ван Ц. Исследование и практика сущности китайской культуры через призму нового музыкального опыта // Китайская музыка. – Пекин: Кит. Гос. консерватория. – 2011. – № 3. – С. 91–95.
3. Вэнь Д., Альбера Ф. Поиск равновесия между двумя полюсами – композитор Вэнь Дэцин рассуждает о создании оперы «Рискованная игра» // Опера. – Шанхай: Шанх. оперный театр. – 2003. – № 5. – С. 25–26.
4. Вэнь Д., Альбера Ф. Диалог о создании оперы «Рискованная игра» // Искусство Фуцзянь. – Фуцзянь: Фуцзянский институт искусств. – 2007. – № 2. – С. 70–71.
5. Морган Р. П. Музыка XX века: история западных музыкальных стилей. – Шанхай: Шанх. музыка, 2014. – 619 с.
6. Сун Ц. Западная музыка: от современности до постмодерна. – Шанхай: Шанх. музыка, 2004. – 331 с.
7. Цзюй Ц. История китайской оперы с древнейших времен и до наших дней – история создания оперы в Китае и исследование современной ситуации. – Хэфэй: Литературное изд-во Аньхоя, 2014. – 499 с.
8. Штукеншмидт Х. Х. Музыка XX века. – Пекин: Народ. музыка, 1992. – 223 с.

## References

1. Bi Y., Chen Y. Posredi dvukh kul'tur – zapis' interv'y'u s kompozitorom Ven' Detsinom [In the midst of two cultures – recording of the interview with the composer Wen Decin]. *Opera [Opera]*. Shanghai, Spankhayskiy opernyy teatr Publ., 2004, no. 117, pp. 21-23. (In Chinese).
2. Van Ts. Issledovanie i praktika sushchnosti kitayskoy kul'tury cherez prizmu novogo muzykal'nogo opyta [The study and practice of the essence of Chinese culture through the prism of a new musical experience]. *Kitayskaya muzyka [Chinese Music]*. Beijing, Kitayskaya gosudarstvennaya konservatoriya Publ., 2011, no. 3, pp. 91-95. (In Chinese).
3. Ven. D., Albera F. Poisk ravnovesiya mezhdu dvumya polyusami – kompozitor Ven' Detsin rassuzhdaet o sozdaniy opery "Riskovannaya igra" [The search for a balance between two poles – composer Wen Deqing discusses the creation of the opera "Risky game"]. *Opera [Opera]*. Shanghai, Spankhayskiy opernyy teatr Publ., 2003, no. 5, pp. 25-26. (In Chinese).
4. Ven. D., Albera F. Dialog o sozdaniy opery "Riskovannaya igra" [Dialogue on the creation of the opera "Risky game"]. *Iskusstvo Futszyan [Fujian art]*. Fujian, Futszyanskiy institut iskusstv Publ., 2007, no. 2, pp. 70-71. (In Chinese).
5. Morgan R.P. *Muzyka XX veka: istoriya zapadnykh muzykal'nykh stiley [XX Century Music: History of Western Music Styles]*. Shanghai, Shankhayskaya muzyka Publ., 2014. 619 p. (In Chinese).
6. Song Ts. *Zapadnaya muzyka: ot sovremennosti do postmoderna [Western music: from contemporaneity to postmodernism]*. Shanghai, Shankhayskaya muzyka Publ., 2004. 331 p. (In Chinese).
7. Tszyuy Ts. *Istoriya kitayskoy opery s drevneyshikh vremen i do nashikh dney – istoriya sozdaniya opery v Kitaye i issledovanie sovremennoy situatsii [The history of Chinese opera from ancient times to our days – the history of the creation of opera in China and the study of the current situation]*. He Fei, Literaturnoe izdatel'stvo Ankhoya Publ., 2014. 499 p. (In Chinese).
8. Shtukenshmidt Kh. Kh. *Muzyka XX veka [Music of the 20th century]*. Beijing, Narodnaya muzyka Publ., 1992. 223 p. (In Chinese).

УДК 78.781.07.035

## РЕКВИЕМ ДЬЁРДЯ ЛИГЕТИ КАК ФЕНОМЕН ЗАПАДНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО АВАНГАРДА

**Королёва Анна Владимировна**, аспирант, кафедра музыкального воспитания и образования, институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: Nussel89@mail.ru

Глобальные изменения в развитии социальных и научных процессов в XX веке обусловили возникновение новых течений и школ в музыкальном искусстве, художественный поиск которых карди-

нально отличается от предыдущих эпох. В рамках, заложенных авангардом, для музыкальной Европы середины столетия стали характерны черты сюрреалистичности и радикального абстрагирования музыкального образа. В подобном стилевом развитии одной из ключевых проблем оказалось проявление возможностей традиционного жанра, как *художественной действительности* (термин М. Бонфельда), вступающей в определенные взаимосвязи и соотношения с действительностью реальной.

В статье анализируется произведение, сочетающее авангардные средства музыкальной выразительности и священные тексты, – Реквием Дьёрдя Лигети – представителя западного послевоенного авангарда. Выявлено, что Реквием занимает значимое место не только в творчестве композитора, но и в истории музыки послевоенного времени. Проанализированы особенности авторской полифонической техники – микрополифонии и музыкальное претворение латинского текста заупокойной мессы. Для более глубокого понимания взаимосвязей между музыкальным материалом и словом выявлены латинские слова-лексемы. На основе перевода на русский язык значений латинских лексем сформировано образное содержание Реквиема. В статье обозначены специфика «разобщения» жанровых признаков в Реквиеме и неординарное, абстрактное воплощение сакральных образов в соотношении с концептуально значимым появлением древнего жанра в заданном историко-музыкальном контексте. Исследование подобных примеров раскрывает возможности существования сакральных текстов в авангардной музыке XX века и открывает новый взгляд на музыкальную эстетику западного авангарда.

**Ключевые слова:** музыкальный авангард, реквием, сакральный текст, микрополифония, эстетические фигуры-образы.

## GYÖRGY LIGETI'S REQUIEM AS PHENOMENON OF THE WESTERN MUSICAL VANGUARD

*Koroleva Anna Vladimirovna*, Postgraduate, Department of Musical Education and Study, Institute of Music, Theatre and Choreography, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: Nussel89@mail.ru

Global changes in the development of social and scientific processes in the 20<sup>th</sup> century caused emergence of new trends and schools absolutely different in the art search from the previous eras in the history of musical art. Within the framework laid by vanguard features of a surrealism and radical abstraction of the musical image became characteristic for the musical Europe of the mid-century. In such a style development one of the key problems turned out to be the manifestation of the traditional genre possibilities. The genre as an *art actuality* (term by M. Bonfeld) is entering into certain interrelations and relations with the actuality of the real.

The article presents the analysis of the rare in works combination of styles – music of vanguard and sacred texts – an example of which is the Requiem by composer György Ligeti of the western German vanguard. With the use of historical approach, it has been revealed that the Requiem takes a significant place not only in works of the composer, but also in the historical context of the post-war time. The author's polyphonic equipment of composing and musical realization of the Latin text in the set program scope of work have been analyzed with the use of theoretical approach features. For deeper understanding the interrelations between musical material and the word, the Latin words' lexemes have been designated. The article tells about the specificity of the "separation" of genre features in the Requiem and extraordinary, abstract embodiment of sacral images in relation to the conceptually significant emergence of the ancient genre in a given historical and musical context. The imagery contents of the Requiem have been shaped on the basis of the meaning of Latin lexemes. The study of similar examples reveals the possibilities of existence of sacral texts in the 20<sup>th</sup> century music and gives a new view on musical esthetics of the western vanguard.

**Keywords:** musical vanguard, requiem, sacral text, micropolyphony, esthetic figures-images.

Западный музыкальный авангард в искусстве XX века насыщен неординарными идеями, стилевыми коллизиями и открытиями в звукоорганизации и музыкальном синтаксисе. В сложной исторической обстановке после Второй мировой войны, с характерной для нее антиро-

мантической направленностью, музыкальный авангард приобрел такие стилевые черты, как радикализм, скептицизм, рационализм. Западно-европейские композиторы-новаторы, развивая традиции нововенской школы, трансформировали не только структуру музыкального языка, но и методы создания музыкальной композиции (электроника, конкретная музыка, алеаторика). Подобно высвобождению первичной природы цвета и формы в беспредметной живописи, лаборатория Дармштадтской школы новой музыки в ФРГ разработала свои, кардинально отличные от предыдущего опыта, пути возникновения и бытия звука в музыкальном пространстве-времени. Яркими примерами стали сочинения К. Штокхаузена («Контакты», «Моменты», «Микрофония I», «Микрофония II»), П. Булеза («Молоток без мастера», «Фигуры, дубли, призмы», «Осколок»), Д. Кагеля («Анаграмма», «Переходы», «Гетерофония»), Д. Лигети («Атмосферы»). Мощная экспериментальная направленность музыкального авангарда особым образом отразилась на репрезентации классических жанров. Научный интерес представляет обращение композиторов-авангардистов к средневековым музыкальным жанрам. Актуальным для современного музыковедения становится исследование подобного рода произведений, так как оно во многом раскрывает новые грани музыкальной эстетики послевоенного времени.

В данной статье предметом исследования является Реквием венгерского композитора Д. Лигети (1923–2006), созданный им в 1963–1965 годах в Германии, как пример уникального воплощения сакральной образности в авангардной музыке второй половины XX столетия. Цель статьи заключается в определении концептуального значения Реквиема в историко-стилевом контексте второй половины XX века и в выявлении особенностей композиторской техники Д. Лигети в сочетании с сакральными образами. Анализ произведения включает в себя исторический и теоретические подходы, суть которых заключается в освещении предпосылок появления Реквиема, а также исследовании техники полифонического письма Д. Лигети и особенностей претворения им латинского текста.

В обстановке сложных межгосударственных отношений в Европе композитор в 1956 году эмигрирует из Венгрии в ФРГ. После двух Миро-

вых войн в сознании общества произошло глубокое переосмысление таких понятий, как «вера» и «жизнь». Знаменитый философ и социолог Э. Блох в работе «Принцип надежды» пишет о вере в предзнаменования и возмездия, описанные в церковных текстах, которая в течение последних двух столетий у большинства людей стала исчезать. Но, тем не менее, он видит ее существование в музыке великих композиторов – в реквиемах В. А. Моцарта, Г. Берлиоза, Д. Верди [8, с. 115]. В параллели с наследием прошлого возникают противоречивые вопросы, требующие разъяснения, так как Реквием Д. Лигети не является религиозным прочтением жанра, и сам автор не относит себя ни к одной из конфессий. Вдохновением для композитора послужили поэзия Томмазо ди Челано и живопись Иеронима Босха и Питера Брейгеля [7]. В настоящее время Реквием Лигети воспринимается как потрясение, послание о страданиях человечества в середине XX века, воплощенное в древнем жанре на сакральный текст. Этому сопутствует ряд следующих событий.

Одной из причин для написания Реквиема стали личные обстоятельства и события, которые автор пережил во время Второй мировой войны. Через фашистские лагеря смерти – скопища ужаса и страха – пришлось пройти родным и близким композитора. В интервью Лигети свидетельствует: «...один из аспектов моей музыки несет на себе отпечаток времени под тенью смерти... Не то, чтобы это приносило трагичность в мою музыку, скорее наоборот. Тот, кто прошел через ужас событий вряд ли создает трагичные произведения во всей их серьезности. Скорее, с отчуждением...» [7, с. 71]. Разобщение между прежним (довоенным) смыслом жизни как ценностной категории и его пониманием после исторических событий 1939–1945-х годов выводит «сферу чувственного» за пределы рефлексии, что привносит в творчество Лигети черты отстраненности, крайней объективности, даже отчужденности. В особой степени это относится к Реквиему, определяемому автором как «Реквием всему человечеству», хотя его музыкальный материал для неподготовленного слушателя может показаться не совсем доступным.

Массовое религиозное сознание послевоенной эпохи разделилось на две половины, одна из которых стала конечной инстанцией про-

теста – отрицанием Божественного. В связи со становлением творческого замысла на сакральный текст важно упомянуть случай из жизни Лигети в социалистической Венгрии. В 1948–1949 годах, являясь президентом студенческой ассоциации в Музыкальной академии Будапешта, он отказался назвать полиции имена студентов-катастроф. С этого момента, как указывает Лигети [7, с. 73], зародилось желание написать произведение в память о тысячах исчезнувших людей разных национальностей и вероисповеданий. В середине 1960-х годов композитор осуществляет идею написания Реквиема для сопрано и меццо-сопрано, пятиголосного смешанного хора и оркестра.

Таким образом, становится очевидным, что Реквием Лигети не посвящен конкретным трагическим событиям и не является осмыслением автора религиозных вопросов. Скорее, это произведение является, своего рода, музыкальным символом *страха* и *смерти*. Концептуально оно стало мемориалом трагических реалий истории. Ниже мы рассмотрим *эстетическую* и *техническую композиции* (Ж. Делез, Ф. Гватари) Реквиема, с присущими заупокойной мессе образами и состояниями-ощущениями [3]<sup>1</sup>.

Лигети определяет работу художника как процесс взаимозависимости техники и художественной фантазии [6, с. 392]. Основой *технической композиции* в Реквиеме является разработанная Лигети *микрополифония* – уникальный способ контрапунктического письма. Насыщенная хроматизмами фактура из плотных, с трудом идентифицируемых звуковых линий, обусловлена художественным образом произведения; это, своего рода, способ непосредственного (*unmittelbaren*) воплощения его музыкального содержания. Свойствами микрополифонии являются *размытые* очертания вертикалей, минимальное интервальное сопряжение между горизонталями; наиболее осязаемыми остаются

<sup>1</sup> Философы-постструктуралисты Ж. Делез и Ф. Гватари обозначают искусство как *композицию, составление* – «таково единственное определение искусства» [3, с. 223]. Также они делят композицию на взаимообратимые части – *эстетическую* и *техническую композиции*: работу над ощущением и работу над материалом. В дальнейшем мы используем подобный подход в характеристике Реквиема.

артикуляция, тембр, фактурная плотность и контрапунктические изменения. Многомерность фактурных комплексов в технике микрополифонии обусловлена зависимостью от гармонических колебаний или изменений плотности звучания. Индивидуальный синтаксис, характерный для микрополифонии, по определению М. Лобановой создает пространственно-временной континуум с характерными соотношениями внутри музыкальной ткани: разреженность – плотность, объем – линия, монохромность – полихромность, контраст – единство пятен или масс [5, с. 114]. Микрополифония в концептуальном отношении создает ощущение «безличностного» – не живого, абстрактного, бесформенного. В Реквиеме подобные эффекты воплощаются прежде всего в партии хора. Показательно ее звучание во второй части, где в отдельных случаях все пять партий разделены еще на четыре голоса, что в общей сложности представляет собой микрополифонию из двадцати голосов. В каждой части изменения микрополифонической ткани обусловлены образной трансформацией.

Реквием Лигети – свободно скомпонованный цикл из четырех частей мессы: *Introitus*, *Kyrie*, *Dies irae* и *Lacrimosa*. Претворение в этой авангардной музыке сакрального слова нередко носит спонтанный, непредсказуемый характер: фонетические возможности текста порой приобретают большее значение, чем синтаксические. К. Флорос высказывает мысль, что композитор исходил из убеждения о латинском тексте как о *заведомо понятном и известном публике*. Автор воплотил именно аффективную сторону содержания, чему содействовали сопутствующие от соприкосновения со словесным первоисточником образы и картины [8]. Особенностью взаимодействия текста и музыки в Реквиеме является не только их тесное переплетение, но и как бы взаимодополнение: зачастую словесные очертания вовсе исчезают, но в то же время отдельные выражения и слова (*Domine*, *Rex*, *Salve*) обособляются музыкально. Отсюда следует, что латинский текст функционирует в Реквиеме опосредованно, в чем важную роль играют свойства архаичного языка.

Роль латинского текста в современной академической музыке на примере Реквиема неоднозначна. С позиции литургической традиции латинский молитвенный текст содержит в себе

глубокий духовный потенциал, апробированный тысячелетней церковной практикой. С другой стороны, неординарное, авангардное воплощение сакрального текста в музыке совершенно по-новому раскрывает полисемантическую природу латинского языка. Широко известные слова заупокойной мессы благодаря новой композиционной технике начинают обретать многозначный, порой отличный от интерпретации в классических произведениях смысл.

Определяя по Д. Юму ассоциации как качества, объединяющие идеи в их постоянстве и единстве, мы углубляемся в лексическую природу новаторски воплощенного латинского слова. Перевод (в данном случае на русский язык) злобных слов-лексем предельно лаконичного, злобчайшего по смыслу молитвенного текста свидетельствует о его исключительной эмоциональной неоднозначности, которая воплощена в сложной технической композиции Реквиема.

Ниже представлен содержательный анализ музыкального материала фигур-лексем каждой из частей.

Динамика первой части, выстроенная в диапазоне от *pp* до *pppp*, плавное перемещение хроматических колебаний через всю форму от нижнего регистра к высокому создает впечатление заполнения невидимым светом бесконечного пространства. В понимании состояний созерцания (неподвижности) и действия (движения) главными смысловыми ориентирами-аффектами становятся существительные *Интроита*: *requiem* – покой, успокоение; *votum* – приношение, стремление; *lux* – свет, сияние; и эпитет *aeterna* – вечный, незыблемый, бесконечный [2]<sup>2</sup>. Ассоциации с безликостью, бесплотностью, безграничностью указывают на эстетические фигуры-образы *Вечности* и *Духа*. Их воображаемое присутствие в неживом мире усиливает ощущение страха. Интроит является одним из редких примеров авангардного воплощения «потусторонних» образов представлений.

Древнегреческий призыв к Богу, унаследованный христианством, до сих пор в литургии звучит в неизменном виде. Во второй части Реквиема *Kyrie eleison* интерес представляют зна-

чения каждого греческого слова: *kyrie* – имеющий власть, силу; *eleison* – жалобная песнь [1]. У Лигети *eleison* становится *масштабной* элегией свершившимся страданиям. На основе непрерывного скольжения по хроматизмам в плотной микрополифонической ткани достигается два кульминационных нарастания, каждое из которых ассоциируется с массовым людским возгласом. Насыщенное хоровое звучание, посредством преобразованных в микрополифонии фугированных тем, усиливает эффект присутствия, несмотря на образ ирреальности.

Кульминационная третья часть Реквиема *Dies irae* – картина страшного суда. В тексте секвенции становится важной лексика глаголов со свойственной им динамикой ощущений: *действующие, внушающие, устрашающие*. Глаголами-лексемами первой половины *Dies irae* являются: *solvo* – вскрывать, разрушать, растворять, разрываять; *spargo* – распространять, разносить, рассеивать, взрывать; *soco* – вызывать, сгущать, стягивать; *stupro* – останавливаться, быть не подвижным, замирать, застывать, немать. Третья часть композиционно построена на внезапных контрастах: динамических, темповых, тембровых, ритмических. Постоянная резкая смена крупных и мелких длительностей создает эффект разрозненности, истеричности, безумия. Контрастность проявляется также и в интонации. Скачки мелких акцентированных длительностей включают в себя широкие интервалы (октавы, септимы, квинты), что создает эффект хаотичности. Крупные длительности в сольных вокальных партиях распределены по ультра широким интервальным скачкам: терцдецимам, квартдецимам и квинтдецимам. Подобные интонации звучат в прямой речи сольных вокальных партий, создавая мощное психологическое напряжение. Разработка на основе контрастирования и эмоционального нагнетания приводит к кульминационной вершине – смысловому корню *Dies irae*:

Recordare Jesu pie,	Помни, милостивый
	Иисусе,
Quod sum causa tuae	Что я причина твоего
viae:	земного пути,
Ne me perdas illa die.	Да не погубишь
	Ты меня в тот день
	[4, с. 157].

<sup>2</sup> Здесь и в далее используется перевод латинских слов на основе латино-русского словарь И. Х. Дворецкого.



Смена темпа на этих фразах, интонационная красота горизонтального рельефа и речевая ясность обуславливают содержание данного отрывка. В нерелигиозном прочтении реквиема трактовка данных фраз сводится к общефилософскому понятию жертвенности и ее причине, а интонирование этих трехстиший – к осмыслению гуманности. Последним контрастным комплексом по отношению ко всей части является кода, уходящая в статичную фактуру микрополифонии:

Oro supplex et acclinis,	Я молю, преклонив колени и чело,
Cor contritum quasi cinis,	Мое сердце в смятении подобно праху,
Gere curam mei finis	Осени заботой мой конец [4, с. 158].

Lacrimosa несет на себе функцию эпилога. Выстроенная на звучании двух солирующих женских голосов последняя часть прекращает «инсталляцию небытия». В динамике всего цикла четвертая часть менее напряженная. В ней концентрируются образы прощания, ухода, растворения. Лексемы последней части: *requiet* – покой, успокоение; *resurgo* – восходить, воскресать, возникать; *parco* – щадить, беречь, жалеть.

В экспозиции потустороннего пространства Реквиема нет ярко-выраженного разделения на светлые и темные характеристики образов, но эмоционально-чувственное состояние подразделяется, с одной стороны, на ощущение страха, ужаса, с другой – отчуждения, покоя, затихания.

Эмоциональная гамма – от полного расслабления до сумрачной экзотичности раскрывает максимально усиленную динамику образов и всего Реквиема в целом.

Итак, эстетическая композиция произведения содержит фигуры-образы Хаоса, Жертвенности, неординарно представленные в *Kyrie eleison* и *Dies irae* и *Вечности, Духа* – во вступительной и заключительной частях Реквиема.

Реквием Лигети – образец свободной репрезентации жанра в его не литургическом прочтении, с концептуальным обращением к образам потустороннего мира и неземного пространства. Претворение сакрального латинского текста имеет по большей части символический, опосредованный характер. Акцент композитор делает на воплощении «неживых» состояний-аффектов, что имеет сильное психологическое воздействие на слушателя. При рассмотрении взаимодействия сакрального текста и музыки возможен вывод, что эстетическая композиция содержит фигуры-образы *безличного*: вечность, свет, хаос, жертвенность. В композиторской технике письма Лигети образное содержание раскрыто динамическими переходами состояний-ощущений от страха, напряжения к созерцанию, расслаблению.

В заключение необходимо определить концептуальное значение Реквиема как отражение свершившихся трагедий XX века.

С феноменологической позиции Реквием Лигети – крайне неординарное авангардно-музыкальное претворение образов потустороннего мира на основе сакрального Слова. Это является редким и значимым примером в эпоху Западного поствоенного авангарда.

#### Литература

1. Вейсман А. Д. Греческо-русский словарь. – М.: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шачалина, 2006. – 1370 с.
2. Дворецкий И. Х. Латино-русский словарь. – М.: Рус. язык-Медиа, 2003. – 846 с.
3. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? / пер. с фр. С. Н. Зенкина. – М.: Академический Проект, 2009. – 260 с.
4. Лебедев С. Н., Поспелова Р. *Musica Latina*. Латинские тексты в музыке и музыкальной науке. – СПб.: Композитор, 2000. – 255 с.
5. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр: История и современность. – М.: Советский композитор, 1990. – 221 с.
6. Dibelius U. *Moderne Musik 1945–1965: Voraussetzungen, Verlauf, Material*. – München: R. Piper und Co. Verlag, 1966. – 392 s.
7. Duchesneau L., Marx W. *Gyorgy Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds*. – Woodbridge (Suff.): Boydell press, 2011. – 298 p.
8. Floros F. *Gyorgy Ligeti: Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*. – Wien: Verl. Lafite, 1996. – 246 s.

## References

1. Veysman A.D. *Grechesko-russkiy slovar' [Greco-Russian Dictionary]*. Moscow, Greko-latinskiy kabinet Yu.A. Shachalina Publ., 2006. 1370 p. (In Russ.).
2. Dvoretzkiy I.Kh. *Latino-russkiy slovar' [Latino-Russian Dictionary]*. Moscow, Rus. yazyk-Media Publ., 2003. 846 p. (In Russ.).
3. Delez Zh., Gvattari F. *Chto takoye filosofiya? [What is philosophy?]*. Moscow, Akadmicheskiy Proyekt Publ., 2009. 260 p. (In Russ.).
4. Lebedev S.N., Pospelova R. *Musica Latina. Latinskie teksty v muzyke i muzykal'noy nauke [Musica Latina. Latin texts in music and music science]*. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2000. 255 p. (In Russ.).
5. Lobanova M.N. *Muzykal'nyy stil' i zhanr: Istoriya i sovremennost' [Music Style and Genre: History and Modernity]*. Moscow, Sovetskiy kompozitor Publ., 1990. 221 p. (In Russ.).
6. Dibelius U. *Moderne Musik 1945-1965: Voraussetzungen, Verlauf, Material [Modern Music 1945-1965: Prerequisites, Courses, Materials]*. München, R. Piper und Co. Verlag Publ., 1966. 392 p. (In Germ.).
7. Duchesneau L., Marx W. *Gyorgy Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds*. Woodbridge (Suff.), Boydell Press, 2011. 298 p. (In Engl.).
8. Floros F. *Gyorgy Ligeti: Jenseits von Avantgarde und Postmoderne [György Ligeti: Beyond vanguard and postmodernism]*. Wien, Verl. Lafite Publ., 1996. 246 p. (In Aust.).

УДК 78.03

## О ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА АНТОНИО СПАДАВЕККИА

*Кириянова Дарья Александровна*, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, Калининградский областной музыкальный колледж имени С. В. Рахманинова (г. Калининград, РФ). E-mail: odincova\_darya@mail.ru

В статье рассматриваются личность и творчество советского композитора итальянского происхождения Антонио Спадавеккиа – автора многочисленных произведений для музыкального театра и кино, камерно-инструментальных сочинений. Музыка Спадавеккиа, некогда чрезвычайно популярная, особенно любимая зрителями киномузыка, в последнее время звучит редко. В статье приводятся сведения из биографии, воспоминаний супруги и родственников, даётся характеристика оперного творчества композитора.

Одним из ранних опытов А. Спадавеккиа в сфере оперного жанра стала опера «Акбузат» в трех действиях с прологом, которая была написана в 1942 году в Уфе по мотивам одноименного башкирского эпоса совместно со студентом башкирской студии при Московской консерватории Х. Заимовым на либретто С. Мифтахова. В 1948 году создана опера «Хозяйка гостиницы» по комедии К. Гольдони, которая продолжила лирико-комическую линию «Обручения в монастыре» С. Прокофьева. В 1974 году Спадавеккиа, уже будучи автором девяти больших оперных партитур, в поисках выхода из круга монументальных тем, обратился к жанру монодрамы. Либретто камерной оперы «Письмо незнакомки» написано композитором по мотивам одноименной новеллы С. Цвейга. Наибольшую же известность получила опера «Овод» в четырех действиях, семи картинах. В основе либретто – одноименный роман английской писательницы Э. Л. Войнич о деятельности подпольной революционной организации «Молодая Италия», развернувшейся в первой половине XIX века, и истории молодого революционера Артура Бёртона.

**Ключевые слова:** Антонио Спадавеккиа, музыка к кинофильмам, «Золушка», советская опера, Сергей Прокофьев.