

## СЭМЮЭЛ БАРБЕР – АМЕРИКАНСКИЙ НАСЛЕДНИК МУЗЫКАЛЬНОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

А.С. Кривцова<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, 121069, Российская Федерация

**Аннотация.** XX в. принес существенные изменения во все области искусства: «новое» стало синонимом «хорошего», а «традиционное» – эквивалентом «старомодности». Несмотря на это, история музыки прошлого столетия знает немало композиторов, чье творчество было отмечено сильным влиянием европейского музыкального наследия предшествующих столетий и, в первую очередь, постепенно уходящей традиции романтизма. В Соединенных Штатах Америки ее влияние в рамках музыкальной культуры оказалось не менее сильным, чем в Европе. Многие композиторы этой страны вопреки всеобщему порицанию продолжали творить в русле романтической традиции, что подразумевало ориентацию на модели европейской музыки XIX столетия, но в их собственной, индивидуальной интерпретации. В современной американской научной литературе эти композиторы часто объединяются в категорию «неоромантики». Среди наиболее крупных и авторитетных представителей американских неоромантиков исследователи выделяют Сэмюэла Барбера (1910–1981), начало композиторской карьеры которого пришлось на период расцвета этого направления в музыке США. В настоящей статье представлена краткая характеристика композиторского стиля Барбера, несколько наиболее характерных его сочинений рассмотрены на предмет наличия «романтического следа». Также поднимается вопрос о том, каким Барбер выглядел в глазах собственных современников и чем обусловлено столь сильное влияние романтизма на его творчество.

**Ключевые слова:** романтизм, музыка XX века, американские композиторы, неоромантизм, постромантизм, С. Барбер, симфоническая музыка, Адажио для струнных.

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Кривцова, А.С. Сэмюэл Барбер – американский наследник музыкальной романтической традиции. *Вестник музыкальной науки.* 2020. Т. 8, № 3. С. 74–83. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10047.

## SAMUEL BARBER – THE AMERICAN HEIR TO THE MUSICAL ROMANTIC TRADITION

A.S. Krivtsova<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Gnessins Russian Academy of Music, Moscow, 121069, Russian Federation

**Abstract.** The 20th century introduced significant changes to the concept of all fields of art: the “new” has apprized with “good”, and the “traditional” has apprized with “old-fashioned”. Nevertheless, the 20th-century history of music knows a lot of composers who were under the deep influence of the European musical heritage of previous centuries and, above all, the gradually departing tradition of romanticism. In the United States of America, its impact on musical culture was just as strong as in Europe. Many American composers, contrary to universal censure, continued to work in line with the romantic tradition: it’s implied an orientation on 19th-century European music models in their own, individual interpretation. In actual American scholarly literature, such composers are often marked in the category “neo-romanticism”. Researchers single out Samuel Barber (1910–1981) as the prominent and authoritative American neo-romanticists representatives, whose career as a composer was synchronized directly with the golden age neo-romanticism in USA music. The article presents

a brief description of Barber's compositional style; some the most characteristic Barber's works are examined from the standpoint of the a "romantic trace" presence. Also, questions are taken up related to Barber's reception by own contemporaries and reasons of romanticism's strong impact on his output.

**Keywords:** romanticism, 20th-century music, American composers, neo-romanticism, post-romanticism, Samuel Barber, symphonic music, Adagio for strings.

**Conflict of interests.** The author declares the absence of conflict of interests.

**For citation.** Krivtsova, A.S. (2020), "Samuel Barber – the American heir to the musical romantic tradition", *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 3, pp. 74–83. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10047. (in Russ.)

XX столетие в истории музыки ознаменовано появлением большого количества новых, прогрессивных музыкальных течений, связанных с поиском иных средств самовыражения и, прежде всего, с уходом от традиционной тональности и тональности вообще. Уже с начала века прилагательное «традиционный» (как и «консервативный») стало употребляться музыкантами-современниками преимущественно в отрицательном ключе. Такая характеристика сопровождала тех композиторов, кто не всегда следовал догме «если-новое-то-хорошо» (Dickinson P., 2010, p. x), предпочитая погоне за звание новатора ориентацию на наследие предшествующих эпох в том числе, на эстетические установки романтизма.

Начиная с конца XIX в. в истории американской музыки выделяют достаточно длинный список композиторов проромантического направления, остававшихся независимыми от модернистских веяний своего времени. В современной американской научной и публицистической литературе эти композиторы преподносятся как неоромантики. При этом единой группой они никогда не были, а некоторых из них (как, например, Э. Блоха и Н. Фрагелло) разделяют целые поколения<sup>1</sup>.

Основное внимание американские неоромантики уделяли созда-

нию особой лирической атмосферы, описанию драмы (конкретной или абстрактной) и выражению эмоций, в первую очередь, персональных. Их сочинениям действительно присущи многие стилистические черты музыки конца XIX столетия, и в этом плане современники небезосновательно называли музыку композиторов этого направления «непростительно консервативной» (Simmons W., 2004, p. 12). Тем не менее, можно выделить ряд признаков, отличающих неоромантиков от их европейских предшественников. Пропорции музыкальных форм европейских моделей трактуются ими более свободно; сильно возрастает коэффициент диссонансов в гармоническом языке (момент, более очевидный в музыке середины века); более изобретательной становится метроритмическая составляющая композиции, часто проявляющаяся в виде иррегулярных, асимметричных и синкопированных ритмов, и, как следствие, расширению возможностей и состава ударной секции оркестра<sup>2</sup>; наконец, тональность из общего принципа организации всего произведения превращается в сугубо локальное средство для выражения эмоционального состояния, которое может использоваться на протяжении всего сочинения, или выключаться на целые разделы, если того требует сверхзадача.

Однако, как пишет У. Симмонс, неоромантики США «не возрождали стиль прошлого (что, казалось бы, подразумевает сам термин неоромантизм (комментарий мой. – А.К.)), а эволюционировали вместе с континуумом, все еще очень подвижным» (Simmons W., 2004, p. 10). Они ориентировались на творчество представителей европейского, а не американского<sup>3</sup> позднего романтизма и не только его. Р. Вагнера, Дж. Пуччини, С. Рахманинова, Я. Сибелиуса, К. Дебюсси, М. Равеля и др. американцы считали своими непосредственными предшественниками, при том, что на момент начала композиторской карьеры первых американских неоромантиков, практически все перечисленные были живы и продолжали писать.

В таком случае определение «неоромантизм» для идентификации стиля этих композиторов является не совсем точным; это следует пояснить. Несомненно, здесь имеет место феномен *художественного договаривания* (термин А.С. Соколова (2004, с. 10)). Однако использование уточняющего префикса *нео-* предполагает *договаривание* на расстоянии, отсылает нас к явлениям художественной культуры 1970-х гг., следующим за кризисом европейского музыкального авангарда середины столетия (Hiley D., 2001). И то, что определяется американцами как неоромантизм, представляет собой скорее дописывание только что завершенного текста, своего рода *post scriptum* романтического XIX в. и должно употребляться с более приемлемым префиксом *пост-*. Тем не менее, отказываться от термина неоромантизм было бы не совсем

корректно, ведь он давно закрепился в научной литературе США. Поэтому, полагаю, при дальнейшем его употреблении иметь в виду эту оговорку будет вполне достаточно.

Одним из ярчайших представителей американского неоромантизма считается Сэмюэл Барбер (1910–1981). В силу своих эстетических установок он никогда не придерживался главенствующих музыкальных тенденций, сознательно оставаясь на периферии<sup>4</sup>. Как выразился музыкальный критик и композитор Ф. Кларк: «До самой смерти... Барбер писал вызывающе неоромантическую музыку, и лишь изредка занимался новомодными приемами, такими как атональность<sup>5</sup> <...> Он был счастлив, и даже горд, изобретать колеса, которые вращались на протяжении веков» (Clark F., 2010). Сам Барбер, в свое время, высказался так: «Говорят, что у меня нет стиля вообще, но это не важно. Я просто продолжаю создавать... свою музыку. И я верю, что для этого требуется определенная смелость» (Saines J., 2010, p. 3).

Начало композиторской карьеры Барбера совпало с расцветом американского неоромантизма, который приходится примерно на 1930-е гг. – время, когда многие его представители уже достигли совершеннолетия и начали привлекать внимание публики, как на родине, так и за ее пределами. Сам Барбер за это десятилетие окончил Институт музыки имени Кёртиса в Филадельфии (1934), подписал многолетний контракт с издательством G. Schirmer, Inc. (1934) и стал лауреатом нескольких престижных студенческих премий – в том числе Prix de Rome, которая позволила ему продолжить

обучение в Италии (1935). 1930-е гг. также являются периодом предельной лирики в творчестве Барбера и, что важно, именно в это время написаны его самые топовые оркестровые сочинения – прежде всего, Эссе для оркестра № 1 (1937), Адажио для струнных (1938) и Концерт для скрипки с оркестром (1939)<sup>6</sup> – вполне очевидно презентующие композитора как сторонника и последователя традиций европейского музыкального романтизма.

За редким исключением сочинения Барбера этого десятилетия имеют гомофонно-гармонический склад, обогащенный полифоническими приемами. Композитор использует в основном развернутые законченные темы с ярко выраженным вокальным началом, безусловно, тональные (хотя и не всегда эту тональность можно однозначно определить). Гармонический язык молодого Барбера не вызывает сомнения в его принадлежности к позднему романтизму; диссонансами он насытится (как и у многих американских неоромантиков) только к концу 1940-х гг. Одновременно музыкальные темы, прежде широкие и распевные, станут более резкими и ритмически изощренными (Broder N., 1985, p. 47), в результате чего общая доля лирики в барберовских опусах заметно уменьшится в пользу драматизма.

Уже в 1930-е гг. становится очевидной тяга Барбера к малым формам, формам вокальной строфики. В силу определенных обстоятельств освоение им профессии композитора начиналось с вокальной музыки<sup>7</sup>, и к 30 годам его багаж уже включал несколько вокальных циклов и хоров<sup>8</sup>, а также пару десятков пе-

сен, подавляющая часть которых так и осталась неопубликованной. Будучи очень литературно-ориентированным композитором<sup>9</sup>, он всегда нуждался в слове как в посреднике для выражения собственных чувств и эмоций. Отсюда велика в его сочинениях роль эссеистичности<sup>10</sup> – то есть, персонального высказывания, композиция которого часто строится как система «волн» и может не иметь четкой детерминации.

Показательно в этом плане Адажио для струнных<sup>11</sup>. Определить музыкальную форму пьесы как вариант-строфическую можно лишь условно. Ее тематический материал един – масштабная 19-тактовая тема, подчиненная законам периода с кульминацией в точке золотого сечения, однако, его развития не происходит. Динамическое движение создается за счет контрапунктического проведения темы во всех голосах, при этом композитор продолжает мыслить вертикальными комплексами, щедро использует краски медиант, неаполитанское созвучие и, в целом, от норм классической гармонии не отступает (рис. 1).

Тон-ость Голоса	b-moll	es-moll	b-moll	es-moll	Fes-dur= E-dur	b-moll
V-ni I	Т		П	Т	Т	Т <sub>1</sub>
V-ni II	П			Т		П
V-le	П	Т	П	Т		Т <sub>1</sub>
Celle	П		Т	П		П

Рис. 1. Адажио для струнных, ор. 11

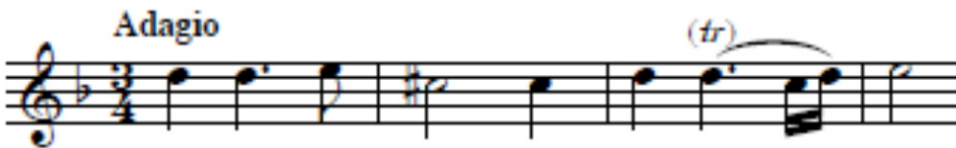
Каждый последующий момент внедрения темы сильно удален от предыдущего, однако, кварто-квинтовый шаг соблюдается строго (b – es – b – es – b). Образуется своего рода тональное рондо, что придает форме цикличность. Всякое прове-

дение темы (полное за исключением предкульминационного раздела) завершается в разных точках, разных тональных зонах, что позволяет раз за разом обновлять варианты ее гармонического сопровождения. Таким образом, изложение музыкального материала становится похожим на постепенно нарастающий поток, который протяженными «волнами» движется к наивысшей кульминации в точке золотого сечения, в метафорическом смысле «от мрака к свету», достигая тритоновой тональности – b-moll (5 бемолей) → Fes-dur=E-dur (4 диеза). К репризе происходит моментальный возврат в b-moll. В итоге тема прерывается,

застывает на доминантовой гармонии, оставляя слушателя в подвешенном состоянии.

Что интересно, сама тема имеет определенные аллюзии на пафос позднего Барокко. Она не просто насыщена риторическими фигурами (anabasis, catabasis, circulatio, восходящие тритоновые ходы в кульминации<sup>12</sup>, секундовые интонации плача); ее мелодическое ядро, обнаженное в одном из противосложений, имеет непосредственное сходство с темой Фолии (1700) А. Корелли, что, в целом, делает очевидным наличие в музыке Барбера не только неоромантических, но и неоклассицистских тенденций (примеры 1–3).

Пример 1. А. Корелли, Фолия (1700), начало темы (партия V-ni, тт. 1–4)



Пример 2. С. Барбер, Адажио для струнных (1938), начало темы (партия V-ni I, тт. 1–3)



Пример 3. С. Барбер, Адажио для струнных (1938), противосложение (партия V-ni I, тт. 19–21)





Что касается остановки на доминанте, то ее, конечно, можно было бы объяснить изначальным происхождением Адажио как средней части незаконченного на тот момент Струнного квартета (1936). В то же время Адажио – произведение слишком самодостаточное, чтобы быть частью цикла. Кроме того, похожий прием «застывшего» финала<sup>13</sup> композитор впоследствии применяет не раз, в том числе в партитуре первого Эссе, форму которого, кстати говоря, также можно трактовать по-разному. Сам композитор определял ее как двухчастную с разделами, контрастными по характеру (за счет жанрового, темпового разнообразия, инструментовки<sup>14</sup>), но производными по тематизму (Неuman В., 1994, р. 166). Как и в Адажио музыкальный материал первого раздела – 10-тактовое предельно пафосное высказывание – мало развивается мелодически. Ощущение движения создается в основном за счет постоянного обновления оркестрового оформления темы, которая вступает внахлест с предыдущим проведением, и освоения все новых регистров оркестра. Второй раздел представляет собой неустойчивое, развивающееся построение с использованием приемов имитационной и контрастной полифонии. Завершается оно мощным прыжком к коде, построенной на материале первой части. Ее начало приходится на момент кульминации всего сочинения, превращая коду в подобие предельно краткого репризного построения и тем самым

придавая всей композиции черты трехчастности. Использование первоначального материала в заключительном построении также дает основания воспринимать форму пьесы как однотемное (первое) рондо по А. Марксу<sup>15</sup> с многочисленными структурированными и неструктурированными контрастными ходами (рис. 2).

По своему колориту Эссе № 1 – сочинение гораздо более богатое в сравнении с тем же Адажио. При ключе отсутствуют знаки, максимально использована расширенная тональность, однозначно в которой определяется лишь центр или тональная зона. Во многом это относится и к скрипичному концерту, особенно к его финалу.

Сам концерт представлен как трехчастный цикл с лирической первой частью, элегической серединой и Perpetuum Mobile в роле финала. Сонатное аллегро I части ожидаемо трактовано в рамках романтической традиции, что подтверждается явным влиянием вокальной строфики, чертами рондо в построении формы, отсутствием производного контраста тем и полноценной динамической разработки. Также Барбер следует вполне традиционному для романтической сонаты тональному плану с терцовым соотношением певучей главной темы и скерцозной побочной в экспозиции и доминантовым – в репризе. Сами партии излагаются в форме периодов и вместе составляют своего рода куплетную форму (рис. 3).

A								B			Coda (A <sub>1</sub> )			
R	→	R <sub>1</sub>	→	R <sub>2</sub>	→	R <sub>3</sub>	→	R <sub>4</sub>	→	(R <sub>5</sub> )	→	R <sub>6</sub>	→	R <sub>7</sub>
a <sub>1</sub> a <sub>2</sub>	(a)	a <sub>1</sub> a <sub>2</sub>	(a)	a <sub>2</sub>	b	a <sub>1</sub>	(a)	a <sub>2</sub>	(b)	a <sub>1</sub> a <sub>2</sub>	(b)	a <sub>1</sub>	b	a <sub>2</sub>
e		h		e	E	e		e	E/e	h, f→	h	e		e

Рис. 2. Эссе для оркестра № 1, оп. 12

Экспозиция						Разработка
Г.П.	П.П.	→	З.П.	→		1 раздел
A	B	A <sub>1</sub>	C	A <sub>2</sub>	B	A <sub>3</sub>
G	H	E	h	E	H	B

Рис. 3. Концерт для скрипки с оркестром, ор. 14. Часть I

Особое внимание привлекает финал ор. 14. Он не только искажает логику тонального плана концерта (G – E – a), но и резко выбивается из всего цикла – не по композиции, но по стилистике в целом. Несмотря на форму рондо-сонаты, *Perpetuum Mobile* мало походит на финал крупного симфонического сочинения и напоминает технический этюд в предельно быстром темпе, что значительно нарушает баланс цикла, лишает его завершенности.

Аналогичный «распад» масштабной циклической формы наблюдался и в Струнном квартете, завершенном лишь в 1943 г., а также его одночастной Симфонии № 1 (1936). Конечно, можно предположить, что к тому моменту композитор еще просто не освоил сонатно-симфонический цикл, однако, и в дальнейшем создание крупной циклической формы в рамках непрограммной (бессловесной) инструментальной музыки давалось ему с трудом (Симфония № 2 (1944), Соната для фортепиано (1949)). В то же время в жанре вокального и вокально-симфонического цикла, базирующегося на принципе сюитности, Барбер более чем преуспел<sup>16</sup>.

Подводя некоторые итоги, отметим, что влияние романтического наследия на творчество американских композиторов первой половины XX в. имело внушительные масштабы. Обусловлено это было многими факторами. В случае с Бар-

бером, определяющую роль сыграло его европейско-ориентированное музыкальное образование, полученное в Америке, но у немецких, итальянских, польских, русских наставников<sup>17</sup>. Еще один определяющий момент связан с интеллектуальным и культурным развитием композитора – следствием многочисленных путешествий по странам Европы, хорошего знания нескольких иностранных языков и соответственно интернационального круга общения (Heuman В., 1994, р. 4). Это в целом способствовало формированию у музыканта космополитического мироощущения, нежели идентифицировало его как истинного американца. От того музыка Барбера порицалась не только авангардистами, но и теми представителями музыкально-академической элиты США, что именовали себя американистами<sup>18</sup> и вплоть до середины века были крайне озабочены освобождением своей страны от европейских музыкальных влияний (в первую очередь, немецких). Сам композитор не скрывал, что американистом никогда быть не стремился и столь высокой цели, как создание национального музыкального стиля, перед собой не ставил. Также маловероятен факт его осознания себя как романтика (хотя влияние традиции позднего романтизма, прежде всего, на его раннее творчество неоспоримо, и представленный выше анализ это доказал). Сам он собственный

стиль никак не определял; ему было проще согласиться с его полным отсутствием, просто назвав музыку «своей».

В заключение вернемся к Адажио для струнных, которое по-прежнему возглавляет рейтинг самых исполняемых сочинений композитора. Вместе с первым Эссе пьеса впервые прозвучала в 1938 г. по инициативе А. Тосканини. Благодаря успеху сочинения к Барберу пожизненно приклеился ярлык романтика и непревзойденного лирика. Но что самое парадоксальное, произведение было отобрано дирижером как творче-

ский продукт именно американской композиторской школы (Lee D., 2002, p. 17) и соответственным образом преподнесено. Адажио моментально стало визитной карточкой Барбера, а сам композитор («недостаточно американский» по меркам собственных соотечественников<sup>19</sup>) после концертного тура Тосканини за рубеж превратился в лицо американской музыки. И хотя при жизни он так и не смог избежать клейма «консерватора», в настоящее время американцы признают Барбера тем, без чьего творчества немыслима музыка США.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Помимо Э. Блоха (1880–1959) и Н. Фрагелло (1928–1994) к представителям американского неоромантизма относят Д. Мура (1893–1969), Г. Хэнсона (1896–1981), Дж. Винсента (1902–1977), В. Джаннини (1903–1966), П. Крестона (1906–1985), Дж.К. Менотти (1911–2007), Дж. Рокберга (1918–2005), Д. Ардженто (1927–2019) и мн. др.

<sup>2</sup> Подобная особенность метроритмической стороны музыкального произведения одновременно является одной из определяющих характеристик американских композиций в рамках такого направления в музыке США, как американизм (о нем еще будет говориться в статье). По мнению У. Симмонса она позволяет идентифицировать американских неоромантиков как собственно «американских» (Simmons W., 2004, p. 12).

<sup>3</sup> Американские поздние романтики – Э. Мак-Доуэлл, Дж. Чедвик, Э. Бич и др. – считались более консервативными, чем их европейские современники, базирующие свой стиль на творчестве А. Дворжака, И. Брамса, Ф. Листа и пр., чье влияние на поздних романтиков Америки было незначительным.

<sup>4</sup> В то же время Барбер был более чем осведомлен в вопросе новаторских композиционных техник. В частности, это подтверждает его нотная библиотека, куда входили сочинения А. Шенберга, А. Берга и других авангардистов, которые Барбер изучал (Dickinson P., 2010, p. 72).

<sup>5</sup> Действительно, Барбер не раз прибегал к возможностям авангардных техник

(балет «Медея» (1946), Соната для фортепиано (1949), Ноктюрн (1959)), однако, они служили ему «всего лишь средством для совершенствования его искусства, а никак не жесткими рамками, ограничивавшими его» (цит. по: (Holliston R., 2011, p. 9)).

<sup>6</sup> В число наиболее популярных оркестровых сочинений Барбера также входят Увертюра к пьесе «Школа злословия» (1931) и Музыка к сценам из Шелли (1933).

<sup>7</sup> До поступления в Институт музыки имени Кёртиса (1924) в плане инструментального исполнительства, а соответственно и композиции Барбер мог позволить себе немного: только игру на фортепиано и пение – в особенности пение: недостатка в людях с хорошими вокальными данными он не испытывал: его тетя Луиза Гомер была известной оперной контральто, младшая сестра Сара имела отличное сопрано, да и сам композитор был немало одарен вокально, приобретая с возрастом прекрасный баритон.

<sup>8</sup> Три песни, ор. 2 (1927–1934), Три хора, ор. 8 (1936), Три песни, ор. 10 (1936), Четыре песни, ор. 13 (1937–1940), а также хоровой цикл «Перерождения» (1937–1940) и сочинение для голоса и струнного квартета «Дуврский берег» (1931).

<sup>9</sup> Как пишет биограф композитора Б. Хейман: «Обзор его [Барбера] основных произведений показывает, что фактически все его масштабные оркестровые композиции, включая обе симфонии, имеют литературные аллюзии; однако программных



замыслов нет, даже в тех случаях, когда литературный источник вынесен в заглавие...» (Неyman B., 1994, p. 86).

<sup>10</sup> Недаром уже среди работ 16-летнего Барбера появляется жанр музыкального эссе, представленный в его творчестве тремя фортепианными (неопубликованы, 1926) и тремя оркестровыми пьесами (1937, 1942, 1976 соответственно). Более этого, по мнению Т. Ларсона, эссеистичность письма Барбера очевидна во всех (за некоторым исключением) сочинениях, написанных после 1954 г. (Larson Th., 2010, p. 163).

<sup>11</sup> Есть основания полагать, что и Адажио для струнных мыслилось композитором не иначе как эссе. Неспроста на одном из рукописных автографов этой пьесы (1947) стоит заголовок «Эссе для струнных» (Неyman B., 1994, p. 166).

<sup>12</sup> Концепция тритона в качестве контраста к медленно осваивающей диапазон, почти «ползущей» мелодии сначала реализуется композитором в кульминации на уровне темы (тт. 11–12), а затем проецируется им на форму в целом.

<sup>13</sup> Далеко не всегда для его реализации используется остановка на тональности доминанты; это также может быть звук тонического центра в высоком регистре (Эссе для оркестра № 1), выдержанный терцовый тон тонической гармонии в партии солиста (Концерт для скрипки с оркестром, часть I) и др.

<sup>14</sup> Например, функцией ударного инструмента наделяется роаяль.

<sup>15</sup> Знакомство Барбера с трудами А. Маркса не вызывает сомнений по причине, которая станет ясна читателю позднее.

<sup>16</sup> Из камерно-вокальной лирики Барбера выделяют циклы «Пассажи́рские мелодии» (1951), «Песни отшельника» (1953), «Вопреки и до сих пор» (1963); из вокально-симфонических опусов – «Ноксвилль: лето 1915 года» (1948), «Молитвы Кьеркегора» (1954), «Прощание Андромахи» (1962), «Возлюбленные» (1971).

<sup>17</sup> Например, композиции Барбер обучался в классе Розарио Скалеро – ученика профессора Венской консерватории Эвзебия Мандычевского. Любовь Скалеро к музыке Й. Брамса передавалась по наследству всем его студентам, в том числе и Барберу (Dickinson P., 2010, p. 59).

<sup>18</sup> Термин «американизм» возник еще в XVIII в. и употреблялся англичанами для определения различий в культурной жизни Старого Света и его американских колоний. К началу XX в. этот термин прочно вошел в американский лексикон, сильно повлияв на развитие культуры США, в том числе музыкальной (Сигида С., 2012, с. 213).

<sup>19</sup> При том, что главные представители американизма – А. Копленд, Дж. Гершвин, Л. Бернстайн – «по иронии судьбы», были детьми еврейских эмигрантов (McCawley L., 2010).

## ЛИТЕРАТУРА

Сигида С.Ю. Музыкальная культура США конца XVIII – начала XX века. Становление национальной идентичности: Дис. ... д-ра искусствоведения. М.: Композитор, 2012. 504 с.

Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века: Учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. 231 с.

Broder N. Samuel Barber. Westport, Conn: Greenwood Press, 1985. 111 p.

Clark F. Samuel Barber: a sideways-looking genius // Gramophone USA. – August 13, 2010. URL: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/samuel-barber-a-sideways-looking-genius> (дата обращения: 08.02.2020).

Dickinson P. Samuel Barber remembered: A centenary tribute: Interview. Rochester, N.Y.: University of Rochester Press, 2010. xv, 196 p.

## REFERENCES

Broder, N. (1985), *Samuel Barber*, Westport, Conn, 111 p., [16] p. (in Eng.)

Clark, F. (2010), Samuel Barber: a sideways-looking genius. *Gramophone USA*. August 13, 2010. Available at: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/samuel-barber-a-sideways-looking-genius> (Accessed 8 February 2020).

Dickinson, P. (2010), *Samuel Barber remembered: a centenary tribute*: interview. Rochester, New York, xv, 196 p. (in Eng.)

Heyman, B.B. (1994), *Samuel Barber: the composer and his music*. New York, 586 p. (in Eng.)

Hiley, D. (2001), Neo-Romantic. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. In the 29-volume second edition. Grove Music Online, gen. ed. S. Sadie, accessed: 1 DVD-ROM. (in Eng.)

Holliston, R. (2011), Samuel Barber's Songs and Poets. *Study Guide for Pacific Opera Victoria's Production*, April-May, pp. 7–9. (in Eng.)

## ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОВЕДЕНИЯ

---

Heyman B.B. Samuel Barber: the composer and his music. N.Y.: Oxford University Press, 1994. 586 p.

Hiley D. Neo-Romantic // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In the 29-volume second edition. Grove Music Online / Gen. ed. S. Sadie. Oxford University Press, 2001. Accessed: 1 эл. опт. диск (DVD-ROM).

Holliston R. Samuel Barber's Songs and Poets // Study Guide for Pacific Opera Victoria's Production. April–May, 2011. P. 7–9.

Larson Th. The saddest music ever written: The story of Samuel Barber's Adagio for strings. N.Y.: Pegasus Books, 2010. x, 262 p.

Lee D. Masterworks of 20th-century music: The modern repertory of the symphony orchestra. N.Y.: Routledge, 2002. xix, 507 p.

McCawley L. Samuel Barber: A Forgotten Neo-Romantic Great // The Guardian. November 18, 2010. URL: <https://www.theguardian.com/music/2010/nov/18/samuel-barber> (дата обращения: 08.02.2020).

Saines J. The rough guide to classical music. L., N.Y.: Rough Guides, 2010. xiii, 674 p.

Simmons W. Voices in the wilderness: six American neo-romantic composers. Lanham, Md: Scarecrow Press, 2004. ix, 419 p.

Larson, Th. (2010), *The saddest music ever written: the story of Samuel Barber's Adagio for strings*, New York, x, 262 p. (in Eng.)

Lee, D. (2002), *Masterworks of 20th-century music: the modern repertory of the symphony orchestra*, New York, xix, 507 p. (in Eng.)

McCawley, L. (2010), Samuel Barber: A Forgotten Neo-Romantic Great. *The Guardian*, November 18, available at: <https://www.theguardian.com/music/2010/nov/18/samuel-barber> (accessed 8 February 2020). (in Eng.)

Saines, J. (2010), *The rough guide to classical music*, London, New York, xiii, 674 p. (in Eng.)

Sigida, S.Yu. (2012), *Muzykal'naya kul'tura SShA kontsa XVIII – nachala XX veka. Stanovlenie natsional'noi identichnosti* [The United States musical culture of the late XVIII – early XX century. The formation of national identity], D. Sc. Thesis, Moscow, 2012. 504 p. (in Russ.)

Simmons, W. (2004), *Voices in the wilderness: six American neo-romantic composers*, Lanham, Md, ix, 419 p. (in Eng.)

Sokolov, A.S. (2004), *Vvedenie v muzykal'nuyu kompozitsiyu XX veka* [Introduction to 20th Century musical composition], Vlados, Moscow, 231 p. (in Russ.)

---

### Сведения об авторе

Кривцова Анна Сергеевна, аспирант 2-го года обучения Российской академии музыки имени Гнесиных (научный руководитель – Т.В. Цареградская, доктор искусствоведения, профессор) (Москва)

E-mail: [casseto@mail.ru](mailto:casseto@mail.ru)

### Author information

Anna S. Krivtsova, 2nd year postgraduate student of the Gnessins Russian Academy of Music (supervisor – Tatiana V. Tsaregradskaya, D. Sc. (Art Criticism), Full Professor) (Moscow)

E-mail: [casseto@mail.ru](mailto:casseto@mail.ru)

Поступила в редакцию 10.02.2020

После доработки 07.07.2020

Принята к публикации 10.07.2020

Received 10.02.2020

Revised 07.07.2020

Accepted for publication 10.07.2020