**ПЛАН**

1. Американская классическая музыка второй половины ХХ века: основные тенденции развития

2. Джон Кейдж

3. Сэмюэл Барбер

4. Филипп Гласс

5. Алан Хованесс

Список литературы

**1. Американская классическая музыка второй половины ХХ века:**

**основные тенденции развития**

В конце 50-60-х гг. музыкальное искусство в Америке стало субсидироваться более планомерно и целенаправленно - были созданы федеральные фонды (Национальный фонд искусства, 60-е гг.), фонды в некоторых штатах, муниципалитетах. Важное значение имеют фонды Форда, Рокфеллера, Фулбрайта. Продолжает функционировать и система меценатства. Формы музыкального искусства, не входящие в сферу коммерческих отношений, попадают в полную зависимость от дотаций этих фондов, которые, таким образом, определяют политику в области культуры (исполнение, издание, запись на грампластинки произведений многих американских композиторов, организация фестивалей современной музыки и пр.). В 50-е гг. в число ведущих композиторов США входят В. Персикетти, П. Меннин, Р.Л. Финни и другие авторы главным образом симфонических, камерно-инструментальных и хоровых сочинений. В творчестве большей части композиторов, работающих в это время, - Г. Кубика, Р. Уорда, Г. Бинкерда, Р. Келли, Б. Лииса - ощутимо пристрастие к неоклассицизму. Дж. Винсент, С. Эффинджер, У. Бергсма и др. тяготеют к использованию элементов фольклорного «американизма», Л. Кёрчнер, Дж. Рочберг, Э. Имбри, Н. Рорем используют серийную технику. Если до кон. 40-х гг. композиторское творчество США сохраняло в целом традиционный характер, то с 50-х гг. усиливаются экспериментальные тенденции. Так, для Дж. Кейджа, сыгравшего значительную роль в усилении тенденций авангардизма в США и др. странах, экспериментаторство становится основным принципом творчества, его «философией». Музыкальная деятельность Кейджа представляет собой серию экспериментов («Воображаемые пейзажи» №1–4, «4 мин. 33 сек.», концерт для фортепиано с оркестром и др.), приведших к утверждению роли случайного, «непреднамеренного» (indeterminacy), затем - к отказу от музыки как искусства вообще («антимузыка»). Экспериментаторство в области соноризма, также во многом связанное с древними религиозно-философскими концепциями, характерно и для творчества X. Парча (они отражены в его книге «Генезис музыки», 1949), который для исполнения своих сочинений, в т.ч. «Эдип», «Барстоу» и др., сконструировал ряд оригинальных музыкальных инструментов. Творчество О. Люнинга и В. Усачевского (часто работали в соавторстве) связано с электронной музыкой (их совместное сочинение «Рапсодические вариации» и др.). Творчество А. Хованесса, Л. Харрисона и Чу Вэньчуна свидетельствовало об усиливающемся интересе к внеевропейским культурам, особенно к азиатским, что во многом связано с интенсивной эмиграцией из Японии, Южной Кореи в 50-х гг., а также с гастролями многих музыкантов из стран Азии, в том числе Рави Шанкара, Али Акбар Хана (Индия) и др. Интерес к внеевропейским культурам способствовал дальнейшему развитию этномузыкологии (деятельность А. Ломакса, А. Мерриема, Б. Нетля, М. Худа, К. Уоксмена и др.). Среди опер 50-х гг. выделяются «Мощный Кейси» (1953) Шумена, «Ласковая земля» (1954) Копленда, «Обмененные головы» (по Т. Манну, 1954) П. Гленвилл-Хикс, «Бравый солдат Швейк» (1958) Р. Кёрки, «Ванесса» (1958) Барбера, оперы Робинсона, X. Вейсгалла и др. В 1950-е гг. среди американских композиторов возник интерес к камерной опере («Волнения на Таити», 1952, Бернстайна; «Сусанна», 1955, К. Флойда; оперы Л. Фосса, Л. Хойби и др.); появились также телеоперы («Амал и ночные гости», 1951, Менотти и др.). Открылись оперные театры (в Далласе, Сент-Луисе, Питсбурге, Санта-Фе), студии (ныне в США ок. 1000 оперных трупп); многие композиторы совместно с постановщиками и исполнителями экспериментируют в поисках новых форм взаимодействия со слушателями (часто это связано с вовлечением аудитории в действие спектакля). Музыка ведущих композиторов всё чаще стала исполняться в странах Европы и Лат. Америки. Международную известность приобрели среди крупнейших коллективов ансамбли «Pro musica» (художественый руководитель Н. Гринберг) и «Pro arte» (худрук Р. Адлер) в Нью-Йорке, а также камерные оркестры Бостона, Миннесоты (худ. рук. Д. Р. Дейвис), струнные квартеты (Джульярдский, Нью-Йоркский, Будапештский, квартет Козна и др.), духовой ансамбль Истменской школы, духовой бэнд Мичиганского университета, «Табернакл хор» из Солт-Лейк-Сити, хоры Р. Шоу, Р. Вагнера, позднее Г. Смита (большая часть из них выступала в СССР). Среди исполнителей: дирижёры (многие из них иностранцы, временно живущие в США) - Л. Маазель, Т. Шипперс, С. Одзава, М.Т. Томас, представители старшего поколения, приехавшие в 50-60-е гг. из других стран, - Р. Кубелик, Дж. Шолти, Э. Лайнсдорф, К. Краус, С. Скровачевский, З. Мета, П. Булез и др.; пианисты - Дж. Браунинг, Л. Пеннарио, Байрон Джайнис, X. Л. Ван Клиберн, М. Дихтер и др.; скрипачи - С. Харт, Дж. Силверстайн, Р. Зуковский, Ю. Фодор (многие из них - ученики скрипача-педагога И. Галамяна); виолончелист Л. Парнас; певицы - М. Доббс, Э. Феррелл, Б. Силс, Ф. Кёртин, Р. Питерс, Л. Прайс, А, Аддисон, М. Арройо, Г. Бэмбри; певцы - Р. Таккер, Дж. Хайнс и др.

Музыка США 50-60-х гг. отличается разнообразием тенденций: В. Персикетти, П. Меннин, У. Бергсма и др. в целом развивают традиции неоклассицизма; Дж. Рочберг, Л. Кёрчнер, Э. Имбри, H. Рорем и др. часто пользуются серийной техникой, К. МакФи, А. Хованесс, Чу Вэнь-чун, X. Парч, P. Ярдумян и Л. Харрисон тяготеют к использованию элементов восточных музыкальных культур в сочетании с современными выразительными средствами. Одним из лидеров авангардизма в музыке США и других стран стал Дж. Кейдж, который ведёт опыты по расширению акустических возможностей музыки и пытается строить свои композиции в соответствии с принципами восточных религиозно-философских систем.

Высокий профессиональный артистический уровень американских коллективов и солистов способствует распространению музыки США в других странах. Среди симфонических оркестров (ок. 100) выделяются Нью-Йоркский, Бостонский, Филадельфийский, Кливлендский, Чикагский; с ними выступают и ими руководят У. Стайнберг, Дж. Шолти, P. Кубелик, 3. Мехта, П. Булез, Л. Бернстайн, Л. Мазель, С. Одзава, M. T. Томас и др. Существуют многочисленные студенческие и городские оркестры (ок. 1500), бэнды (известны ансамбли Истменской школы, Новоанглийской консерватории в Бостоне и др.). Лучшие инструментальные ансамбли – "Promusica", Бостонский камерный, Джульярдский квартет; хоры P. Шоу, Г. Смита; пианисты - Дж. Браунинг, Байрон Джайнис, В. Клайберн, M. Дихтер, M. Ван Чунг; скрипачи - P. Риччи, P. Зуковский, П. Цукерман; виолончелист Л. Парнас; певцы- P. Гуле, P. Таккер; певицы - M. Доббс, P. Питере, Л. Прайс; в числе солистов джаза - А. Тейтем, Д. Брубек, Э. Гарднер (пианисты), Дж. Колтрейн, Дж. Маллиген (саксофонисты), M. Роуч, А. Блэки (ударники) и др., певцы - X. Белафонте, T. Беннет, M. Торм, певицы - С. Boан, П. Ли, Д. Дей, Б. Стрейзанд, В. Карр.

В 60-е - сер. 70-х гг. музыка США представляет всё более усложняющуюся и противоречивую картину. Множественность форм и стилей, их нестабильность становятся характерными чертами муз. искусства и создают "неуправляемость" музыкальной культуры: рынок, потребитель диктуют свои условия, что приводит к снижению удельного веса жанров "серьёзной" музыки. Поиски новых средств выразительности ведут к экспериментированию как в области конструирования музыкальных произведений, так и в сфере освоения новых сонористических возможностей, которое затронуло творчество многих американских композиторов. Создаются электронные студии (главным образом при университах), где проводятся эксперименты, основанные на взаимодействии различных художественных средств ("мультимедии"). "Записанную музыку" (включение в ткань музыкального произведения различных шумовых, звуковых, электроакустических эффектов) используют В. Усачевский, Э. Браун и др.; "музыку случая", т. н. алеаторику,- Г. Брант, Дж. Крэм, Ч. Вуоринен; появляются композиторы-исполнители и импровизационные ансамбли (Л. Фосс, P. Шейпи, X. Фарберман); на синтезе "серьёзной" и джазовой музыки основано "третье течение" (Г. Шуллер, Л. Остин, О. Коулмен и др.); с сер. 50-х гг. ведутся опыты по программированию звуковых моделей с помощью компьютеров (композитор с математическим образованием M. Бэббитт и его последователи Л. Хиллер, M. Суботник и др., работающие с синтезаторами звука).

**2.** **Джон Кейдж (1912–1992)**

Джон Кейдж (Cage, John) – американский композитор и теоретик, чье вызывавшее немало споров творчество сильно повлияло не только на современную музыку, но и на целое направление в искусстве середины 20 в., связанное с использованием «случайных» элементов (алеаторика) и «сырых» жизненных феноменов. Кейдж вдохновлялся учением дзен-буддизма, согласно которому природа не имеет внутренней структуры, или иерархии явлений. На него оказали также влияние современные теории взаимосвязи всех явлений, развивавшиеся социологом М.Маклюэном и архитектором Б.Фуллером. В итоге Кейдж пришел к музыке, которая включала в себя элементы «шума» и «тишины», использовала естественные, «найденные» звучания, а также электронику и алеаторику. Плоды этих опытов не всегда можно отнести к разряду художественных произведений, но это как раз и согласуется с идеей Кейджа, по которой подобный опыт «вводит нас в самую суть той жизни, которую мы проживаем».

Кейдж родился 5 сентября 1912 в Лос-Анджелесе. Учился в Колледже Помоны, затем в Европе, а после возвращения в Лос-Анджелес занимался с А.Вейссом, А.Шёнбергом и Г.Кауэллом. Неудовлетворенный ограничениями, налагаемыми традиционной западной тональной системой, он начал создавать композиции с включением звуков, источниками которых были не музыкальные инструменты, а разные предметы, окружающие человека в повседневности, погремушки, хлопушки, а также звуков, порождаемых такими необычными процедурами, как, например, погружением вибрирующих гонгов в воду. В 1938 Кейдж изобрел т.н. подготовленное фортепиано, в котором под струны подложены разные предметы, в результате чего рояль превращается в миниатюрный ансамбль ударных. В начале 1950-х годов стал вводить в свои композиции алеаторику, используя при этом разного рода манипуляции с игральными костями, картами и Книгой перемен (И-цзин), древней китайской книгой для гадания. Другие композиторы и раньше эпизодически использовали «случайные» элементы в своих композициях, но Кейдж первым начал применять алеаторику систематически, сделав ее главным принципом композиции. Он также одним из первых стал использовать специфические звучания и особые возможности изменения традиционных звучаний, получаемые при работе с магнитофоном.

Три наиболее известные композиции Кейджа впервые исполнены в 1952. Среди них пресловутая пьеса «4’33"», представляющая собой 4 минуты и 33 секунды тишины. Однако тишина в этом произведении не равнозначна полному отсутствию звука, поскольку Кейдж, помимо прочего, стремился привлечь внимание слушателей к естественным звукам той среды, в которой исполняется «4’33"». «Воображаемый ландшафт № 4» (Imaginary Landscape № 4) написан для 12 радиоприемников, и здесь все – выбор каналов, мощность звука, продолжительность пьесы – определяется случайностью. Произведение без названия, исполненное в колледже Блэк-Маунтин с участием художника Р. Раушенберга, танцора и хореографа М. Каннингема и других, стало прототипом жанра «хэппенинг», в котором зрелищные и музыкальные элементы сочетаются с совершаемыми одновременно спонтанными, зачастую абсурдными действиями исполнителей. Этим изобретением, а также своей работой в классах композиции в Новой школе социальных исследований в Нью-Йорке Кейдж оказал заметное влияние на целое поколение деятелей искусства, усвоившее его взгляд: все происходящее может рассматриваться как театр («театр» – все, случающееся одновременно), и этот театр равен жизни.

Начиная с 1940-х годов Кейдж сочинял и исполнял музыку для танца. Его танцевальные композиции не связаны с хореографией: музыка и танец разворачиваются одновременно, сохраняя свою собственную форму. Большинство подобных композиций (в которых иногда используется декламация в «хэппенинговой» манере) были созданы в сотрудничестве с танцевальной труппой М.Каннингема, в которой Кейдж был музыкальным руководителем.

Литературные работы Кейджа, в том числе «Молчание» (Silence, 1961), «Год после понедельника» (A Year from Monday, 1968) и «Для птиц» (For the Birds, 1981), выходя далеко за пределы музыкальной проблематики, охватывают весь спектр идей, касающихся «бесцельной игры» художника и единства жизни, природы и искусства.

Кейдж умер в Нью-Йорке 12 августа 1992.

**3. Сэмюэл Барбер (1910–1981)**

Сэмюэл Барбер (Barber, Samuel) – американский композитор, родился 9 марта 1910 в Уэст-Честере (шт. Пенсильвания). Начал учиться музыке в возрасте шести лет и уже на первом году обучения обнаружил признаки композиторского дарования. В тринадцать лет поступил в Музыкальный институт Кёртиса в Филадельфии, где в течение девяти лет занимался игрой на фортепиано, пением и композицией, а также брал уроки дирижирования у Ф. Райнера.

Во время Второй мировой войны Барбер служил в военно-воздушных силах США. В апреле 1945 он был избран почетным членом Мемориального фонда Дж.Гуггенхейма. В течение летних сезонов 1947 и 1948 являлся музыкальным консультантом Американской академии в Риме.

Среди сочинений, принесших Барберу мировую известность, можно упомянуть адажио для струнного оркестра, оркестровые эссе № 1 и № 2, Кэприкорнский концерт для флейты, гобоя, трубы и струнных (Capricorn Concerto), виолончельную и фортепианную сонаты (соната для фортепиано впервые исполнена Владимиром Горовицем). В опере «Ванесса» (Vanessa) раскрылся талант Барбера как музыкального драматурга.

Первая симфония была создана в Риме и исполнена там же под управлением Б. Молинари (1936); в 1937 сочинение прозвучало на Зальцбургском фестивале. Премьеру Второй симфонии провел в 1944 Сергей Кусевицкий с Бостонским симфоническим оркестром; под его же управлением в 1948 состоялось первое исполнение Летней музыки (Knoxville, Summer of 1915) для квинтета духовых, а в 1946 – виолончельного концерта.

Балет «Медея» (другое название Пещера сердца; Medea, Cave of the Heart), заказанный Барберу Мартой Грэхем, до сих пор пользуется наибольшей известностью среди его театральных композиций. Оркестровая сюита из этого балета впервые прозвучала в 1947 в исполнении Филадельфийского оркестра под управлением Ю. Орманди.

В 1964 Барбер получил заказ на оперу «Антоний и Клеопатра» (Antony and Cleopatra) по Шекспиру; в создании ее либретто композитор сотрудничал с режиссером Ф. Дзеффирелли. Премьерой этого произведения было ознаменовано открытие 16 сентября 1966 нового здания нью-йоркской «Метрополитен-опера».

В течение своей жизни Барбер получил множество премий и наград, в том числе дважды Пулитцеровскую премию (1958 и 1963): в первый раз премия была присуждена ему за оперу «Ванесса», которая одновременно получила и Премию критики; во второй – за фортепианный концерт № 1.

Экспрессивная природа музыкального дарования Барбера – в основном романтическая, лирическая. Именно поэтому в период творческого становления его не привлекла ни одна из «систем», возникших в музыке 20 в. – ни неоклассицизм Стравинского, ни атонализм, ни додекафония Шёнберга. Барбер предпочел им выразительные средства 19 в., и на этой основе рано сумел выработать технически совершенный стиль, главными признаками которого можно считать объективность и нейтральность.

Пожалуй, только в одном сочинении Барбера – Кэприкорнском концерте (1944) – заметно прямое влияние художественных течений современности, а именно неоклассицизма Стравинского. Неоклассицизм оказал сдерживающее воздействие на романтически насыщенный язык Барбера, и тенденция к экономному обращению с выразительными средствами и кульминациями стала характерной для всего зрелого творчества композитора.

Умер Барбер в Нью-Йорке 23 января 1981.

**4. Филипп Гласс (р. 1937 г)**

Филипп Гласс (Glass Phlipp) (р. 31 января 1937, Балтимор, Мэриленд) – американский композитор, пианист. Один из основоположников музыкального минимализма.

Начал играть на скрипке с 6 лет, на флейте — с 8. Увлекался, помимо прочего музыкой композиторов новой венской школы, в частности, А. фон Веберна. В 19 лет поступил в Чикагский университет (математика и философия), а позже начал обучение в Джульярдской музыкальной школе в Нью-Йорке. В это время Гласс стал отказываться от 12-тоновой техники и увлекся творчеством таких композиторов, как А. Коупленд и У. Шуман.

В возрасте 23 лет Гласс перебрался в Париж и в течение 2 лет занимался у известного педагога Нади Буланже. Во время пребывания в Париже к нему обратился один кинорежиссер с просьбой транскрибировать музыку известного индийского композитора и ситариста Рави Шанкара (Ravi Shankar), чтобы ее смогли читать французские музыканты. В ходе работы Гласс подружился с Шанкаром (дружба и сотрудничество между ними продлятся многие годы), заразился неевропейскими этническими музыкальными концепциями и предпринял несколько путешествий в Северную Африку, Индию и Гималаи, исследуя местные музыкальные традиции. По возвращении в Нью-Йорк Гласс приступил к написанию собственной музыки. В 1974 вышла первая работа композитора под названием «Music In 12 Parts». В основе композиций лежали циклически повторяющиеся простые темы, написанные на диатонической «подкладке» и претерпевающие лишь количественные изменения. Это был период чистого минимализма в творчестве Гласса.

В 1975 Гласс написал свое первое значительное произведение — минималистическую оперу «Einstein On The Beach». (Это первая из трех опер Гласса, посвященных выдающимся личностям, «историческим фигурам, которые своей мудростью и силой внутреннего видения меняют меняют ход истории»; помимо Эйнштейна, Гласс избрал М.К. Ганди и древнеегипетского фараона Эхнатона.) После выхода альбомов North Star (1977), Dances Nos. 1&2 (1979) и особенно Glassworks (1982) Гласс стал известен во всем мире. Ему начали делать заказы на написание произведений (например, опера «Satyagrakha» (1985) была заказана Нидерландской оперой, а «Akhnaten» (1987) — Штутгартским оперным театром).

В 1983 началась работа Гласса по написанию музыки к фильмам Годфри Реджио «Koyaanisquatsi» (1983), «Powaqquatsi» (1988) и «Naqoyquatsi» (2002), повествующим о разрушительном и самоуничтожительном характере современной цивилизации, о чудовищной пропасти, отделяющей современного человека от природы и ее извечных законов. Талантливая завораживающая музыка удивительно удачно гармонировала с видеорядом, создавая причудливые и несколько пугающие грандиозные полотна. В 1983 известный английский режиссер П. Гринуэй посвятил Глассу часть своего документального фильма «Четыре американских композитора», где музыкант соседствовал с Мередит Монк (Meredith Monk), Джоном Кейджем (John Cage)и Робертом Эшли (Robert Ashley).

Гласс оказал значительное влияние на ряд рок-исполнителей — таких, как Роберт Фрипп (Robert Fripp), Брайан Ино (Brian Eno), Дэвид Боуи (David Bowie), Дэвид Бирн (David Byrn). Особенно удачно наследие Гласса прижилось в арт-роке. Не обошлось и без обратного влияния: в инструментальный арсенал Гласса давно и прочно вошли синтезаторы; множество произведений отличаются четко выраженным роковым саундом. На запись своего альбома «Songs From Liquid Days» (1986) Гласс пригласил таких известных исполнителей рок-музыки, как Пол Саймон (Paul Simon), Дэвид Бирн, Лори Андерсон (Laurie Anderson) и Сюзанна Вега (Susanne Vega). А в 1993 Гласс записал авторскую обработку альбома Дэвида Боуи «Low».

Филип Гласс – человек–легенда, при жизни получивший статус классика. К творениям Гласса можно относиться по-разному: одни признают за ним гениальность, другие замечают излишнюю патетику и монументальность звучания, но так или иначе, его имя давно вошло во все музыкальные энциклопедии, его творчество – предмет многочисленных исследований. Концерты Гласса с восторгом принимаются критикой и публикой по всему миру. Имя Гласса часто вспоминается в связи с кинотрилогией «Кацци»/Qatsi режиссера Годфри Реджио. Связь не случайна: над первым фильмом трилогии – легендарным «Коянискацци»/Koyaanisqatsi Реджио работал в течение семи лет (с 1975 по 1982 год), и большую часть этого времени – при непосредственном участии Филипа Гласса, написавшего музыку, без которой, вероятно, картины бы не получилось вовсе. Последующие два фильма трилогии – «Повакацци»/Powaqqatsi (1988 год) и «Накойкацци»/Naqoyqatsi (2001 год) также стали совместными творениями Гласса и Реджио. «Обычно композитор пишет музыкальные темы по заказу режиссера. Мы с Глассом сотрудничаем по-иному», — сказал в интервью Годфри Реджио, — «Мы делали фильм вместе, поддерживая друг друга и постоянно советуясь».

**5. Алан Хованесс (1911–2001)**

Американский композитор армянского происхождения Алан Хованесс известен своей плодовитостью: более 500 сочинений, более 60 симфоний, концерты, оперы, квартеты, сонаты. Ещё он был другом Джона Кейджа, был одним из первых западным композиторов, приглашенных на фестиваль индийской музыки, объездил мир, побывал даже в СССР... В 30-х годах Хованесс посетил в Финлядии своего кумира - Яна Сибелиуса, который стал крестным отцом дочери молодого американца армянского происхождения.

О жизни Алана Хованесса можно писать много. Что же с музыкой? Известна ли она? Нет ,не очень. Или совсем неизвестна. Конечно, в Америке его ценят, а в Ереване есть центр Алана Хованесса. Так же стоит отметить, что музыка Хованесса многими музыкантами несколько презираема из-за её "легковесности". Отрицать это тяжело, так же как и отрицать, что все же его музыка оригинальная и узнаваема. Это музыка, которая свободно дышит. От этой музыки остается впечатление открытого пространства, чистого воздуха, моря и простора. Если Гласс - музыка больших городов, то Хованесс - музыка маленьких городов у океана, какого-нибудь острова Нантакета штата Массачусетс.

Сравнение Гласса и Хованесса неслучайно - оба американцы, оба дети эмигрантов, оба воспринимаются многими музыкантами как несерьезные композиторы, композиторы для музыки к фильмам. Возможно, в чем-то это действительно так, но ведь это не отменяет их искренности, их стиля и их музыкального обаяния.

Творчество Хованесса непосредственно сформировалось под влиянием Сибелиуса, Айвза и народной музыки. Как и Айвзу, Хованессу присущи гимнические мелодии, изложенные в таком тяжеловесном "органном" складе. Хорал. Но мелодия хорала модальная, восточная. Другая "составляющая" - импровизационность, подражание игре на народных струнных инструментах. Вообще, в его музыке слышны подражание народным инструментам. У Хованесса есть сочинения для народных инструментов (16-я симфония написана для корейских народных инструментах), а сам композитор играл на народных инструментах, в т. ч. на "китайском губном органе" - "шэне".

Уже в 40-50-х Хованесс использовал кластеры и вид "ограниченной алеаторики", названный им "spirit murmur"("ропот духа"). Уже позже это будет называться "ограниченной алеаторикой", а этой техникой будет пользоваться знаменитый Витольд Лютославский. У Хованесса же это только одна из составляющих, которая вряд ли продолжается на протяжении всего сочинения, а лишь чередуется (или одновременно) с модальными гимнами и мелодиями в народном духе. Так же не избегал четвертитонов.

Хованесс много путешествовал, многим интересовался (особенно астрономией) и все это отражалось на его музыке. Можно согласиться, что это выходило несколько наивно, поверхностно и облегченно, однако многие его сочинения излучают талант и свободу. Это настоящий американский художник.

Алан Хованесс родился 8 марта 1911 года в Сомервиле, штат Массачусетс. При рождении и до 30-х он был Аланом Ованесом Чакмакджяном, но потом взял фамилию Hovhaness. Отец Алана был армянином, преподавал химию; мать - шотландского происхождения. В возрасте 4-х лет маленький Алан Ованес делает попытки сочинять, а в 5 лет импровизирует на органе. Тогда же они с семьей переехали в Арлингтон (в шт. Массачусетс).

Ещё обучаясь в школе, Хованесс брал уроки игры на фортепиано у знаменитого немецкого пианиста, ученика Теодора Лешетицкого, Гайнриха Гебхарда. С 14 лет решил полностью посвятить себя композиции. Тогда же создает 2 оперы и открывает для себя музыку великого Комитаса. К юношеским сочинениям Алана с интересом отнесся Рождр Сешнс. По окончании школы стало ясно: нужно поступать в консерваторию. В 1929 году Хованесс становится студентом консерватории в Бостоне.

В 1935 году Хованесс с женой (с первой женой - Хованесс женился 6 раз) совершает паломничество в Финляндию, чтобы познакомиться с Яном Сибелиусом. Сибелиус становится крестным дочери Хованесса, а композиторы стали друзьями.

По словам Хованесса, в начале 40-х он сжег около 500 сочинений, т.к. они не устраивали ни его, ни Рождера Сешнса, следившего за его творчеством. Хованесс стал искать свой путь. Все же стоит отметить, что уже в сочинениях 30-х годов (из тех, что сохранились) начинает формироваться собственный стиль. Сочинения тех лет вполне сильны в техническом плане и не уступают сочинениям его американских ровесников.

В 1940 году Хованесс становится органистом Армянской Апостольской церкви в городе Уотертаун (все в том же Массачусестсе), где проработал около 10 лет. В 1942 году отправляется на курсы в Тэнглвуд, но вскоре покинул их, после того, как Бернстайн сказал про его симфонию: "Я не могу выдержать эту дешевую музыку". Это подтолкнуло Хованесса опять уничтожить некоторое количество сочинений.

В то время Хованесс начинает серьезно изучать армянскую культуру. Его поддерживают Джон Кейдж и Лу Харрисон, но большинство американских композиторов враждебно относятся к его музыке. В 1944 году одно из первых зрелых и интересных сочинений - фортепианный концерт "Lousadzak". Фортепиано здесь используется в основном одноголосно, унисонно. Материал импровизационный, похожий на игру на народном струнном инструменте. Наконец, в 1948 году Хованесса принимают в преподавательский состав Бостонской консерватории, где у него учились и джазовые музыканты.

С 1951 года Алан Хованесс живет в Нью-Йорке. Тут он работает на радио "Голос Америки", с успехом выполняет работу для Бродвея. В 1955 году Леопольд Стоковский провел премьеру 2 симфонии Хованесса, после чего композитор добивается признания. Сочинения Хованесса начинают записывать на пластинки. В 50–60-х годах композитор много путешествует по миру и изучает музыку разных стран и народов (Индия, Япония, СССР и т.д.), живет то в Нью-Йорке, то в Люцерне (Швейцария), то в Сиэтле, в котором он и жил до своей смерти 21 июня 2001 года.

**Список литературы**

1. История зарубежной музыки. ХХ век. М., 2007
2. Конен В., Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США, 2 изд., M., 1965.
3. Шнеерсон Г., Очерки новой и новейшей истории музыки США, т. 1, M., 1960, с. 531 - 41, т. 2, M., 1960, с. 539 – 51.