

КУЛЬТУРА

В.Р.Доценко

Испанская музыка: от застоя к свободе творчества

К 45-летию окончания диктатуры Франко

Искусство Испании в годы франкистской диктатуры находилось в состоянии застоя и понесло невосполнимые потери. Был убит поэт Федерико Гарсиа Лорка, страну покинули Мануэль де Фалья, Пабло Пикассо, Пабло Казальс. Со второй половины 50-х годов началось восстановление внешних связей. Группе композиторов «Поколения 51», вставших на путь обновления музыкального языка, удалось вывести музыкальное творчество на новый уровень. Среди них наибольшую известность приобрели Кристобаль Альфтер, Луис де Пабло, Клаудио Прието и Антон Гарсиа Абриль, в творчестве которых нашли отражение основные направления современной академической музыки — традиционализм, авангардизм и постмодернизм.

Ключевые слова: испанская музыка, «Поколение 51», авангард, постмодернизм.

DOI: 10.31857/S0044748X0012281-8

Статья поступила в редакцию 29.06.2020.

Современная эпоха привнесла в музыкальное творчество изменения поистине глобального масштаба. Никогда ранее не возникало столько принципиально новых методов композиции, разновекторных эстетических направлений, неповторимых творческих индивидуальностей. Компьютеризация и стремительное возрастание скорости обмена информацией породили новую, охватывающую всю планету реальность, которая, несомненно, должна была найти отражение и в искусстве. Вместо превалирующего ранее стремления к утверждению национальной идентичности, доминирующей стала тенденция к универсализации композиторского мышления. Между образовавшимися двумя лагерями — традиционалистов и авангардистов — перевес явно склонился в пользу последних, считавших традиционные приемы исчерпанными и убежденных в необходимости быстрого и кардинального обновления всего арсенала композиторских средств.

Виталий Романович Доценко — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Института Латинской Америки РАН (РФ, 115035 Москва, ул. Б.Ордынка, 21, vitali.dotsenko@yandex.ru).

В Испанию авангардизм проник примерно с десятилетним опозданием, что было обусловлено особенностями изоляционистской политики франкистского режима. В этой связи представляется нелишним напомнить, что, к примеру, в родственных Испании, но гораздо более отсталых в культурном плане странах Латинской Америки авангардистские тенденции начали проявляться еще в 1930-е годы: 12-тоновая система Шенберга в творчестве аргентинского композитора Хуана Карлоса Паса, микротонализм мексиканского композитора Хулиана Каррильо; во второй половине 1940-х годов целая плеяда латиноамериканских композиторов прошла обучение в Беркширском центре современной музыки в Танглевуде (США), а к 1960-м годам они уже были в курсе всех направлений авангарда и имели в своих рядах таких видных деятелей, как Альберто Хинастера и Маурисио Кагель.

Искусство Испании в годы диктатуры Франко понесло невосполнимые потери, в частности, был убит поэт Федерико Гарсиа Лорка. Известно, насколько непримиримую позицию к этому режиму заняли такие выдающиеся деятели испанской культуры, как художник Пабло Пикассо и виолончелист Пабло Казальс. Испанское композиторское творчество, начиная с Гражданской войны 1936—1939 гг., оказалось более чем на 20 лет оторванным от эволюционных процессов, происходивших в европейской музыке. Некоторым из композиторов, в том числе Мануэлю де Фалье, пришлось в 1939 г. покинуть страну, чтобы всего через несколько лет умереть в нищете в Аргентине; Роберт Херард (1896—1970 гг.), которого многие историки считают наиболее значительным композитором после Де Фалье, эмигрировал в Англию; творчество других, оставшихся на родине, замкнулось в границах традиционного неоклассицизма, уже преодоленного в большинстве стран Европы. Тем не менее исторически сложившийся в Испании высокий уровень композиторского мастерства по инерции поддерживался. Со второй половины 50-х годов общественно-политический климат в Испании начал смягчаться, что привело к постепенному восстановлению внешних связей.

К этому времени относится возникновение группы композиторов так называемого «Поколения 51»*, которым было суждено сыграть ключевую роль в испанской музыке второй половины XX в. Начало было положено короткой, но плодотворной деятельностью сформировавшейся в Мадриде в 1958 г. группы «Новая музыка», куда вошли Рамон Барсе (руководитель группы), Кристоаль Альфтер, Антон Гарсиа Абриль, Луис де Пабло и еще несколько музыкантов. Главной задачей «Поколения 51» было наверстать потерянное время и ассимилировать все то новое, что беспрерывно возникало за пределами Испании. Испанских композиторов охватил дух экспериментализма: они начали осваивать авангардные техники — додекафонию, сериализм, алеаторику. Наряду с приверженцами авангардизма образовалась группа «умеренных», лишь частично попавших под влияние новых веяний. Выжили и сторонники традиционных направлений, хотя и оказались временно на «задворках» моды.

* Это наименование, возникшее по инициативе К.Альфтера, связано с творчеством ряда композиторов, окончивших в 1951 и близких к нему годам консерваторию Мадрида.

Наиболее значимыми фигурами в испанской музыке второй половины XX в. считаются Кристоаль Альфтер (1930) и Луис де Пабло (1930) — соученики по мадридской консерватории, музыканты редкой одаренности, индивидуальности которых в известной степени дополняют одна другую. К.Альфтер — представитель влиятельнейшей в Испании музыкальной династии, племянник известных композиторов Эрнесто и Родольфо Альфтеров. В 1951 г. он окончил консерваторию в Мадриде, в 1964 г. стал ее директором, в 1976—1978 гг. возглавлял испанскую секцию Международного общества современной музыки. С 1989 г. — приглашенный руководитель Национального оркестра Испании, член Испанской королевской академии изящных искусств.

Творчество Альфтера — типичный образец стилистической эволюции, произошедшей в музыке композиторов, начинавших творить в русле традиционных направлений, но решившихся впоследствии примкнуть к авангардизму. Уже в ранних произведениях Альфтера — Концерте для фортепиано с оркестром (1953 г.), удостоенном Национальной премии, и балете *Saeta* («Саэта», 1955 г.) — проявилась его яркая индивидуальность. Вместе с тем в них прослеживаются явные признаки национальной характерности в русле неоклассицизма, унаследованного музыкантом от его именитых родственников. На рубеже 60-х годов молодой композитор пришел к осознанию исчерпанности эстетики неоклассицизма. «В настоящее время, — заявил он, — только серия способна организовать хаос» [1, р. 41]. Знаменательным событием в испанской музыке стало исполнение 23-25 февраля 1961 г. Национальным оркестром произведения Альфтера *Microformas* («Микроформы»), вызвавшее своей шокирующей новизной скандальную реакцию публики. С того времени творческая деятельность мастера и целого ряда его сподвижников, принадлежавших к «Поколению 51», оказалась в центре музыкальной жизни, становившейся благодаря их усилиям все более интересной и разнообразной.

Важнейшим отличием Альфтера от многих композиторов-авангардистов является его стремление к коммуникативности искусства, обращение к широкому кругу идей общечеловеческого, а зачастую и социально-политического значения. Поэтому, видимо, неслучайно именно ему в 1968 г. была заказана монументальная кантата *Yes, speak out* («Да, говори вслух») для солистов, чтеца, двух хоров и двух оркестров, которая прозвучала в ООН на концерте, посвященном принятию Декларации прав человека. Продолжением линии на создание «ангажированной» музыки стали созданные в 1971 г. *Llanto por las víctimas de la violencia* («Плач по жертвам насилия») для ансамбля и электронной установки и *Réquiem por la libertad imaginaria* («Реквием по воображаемой свободе»), отличающийся особой выразительностью и совершенством формы. Реалистической силы звучание достигается также в *Elegía a la muerte de tres poetas españoles* («Элегии на смерть трех испанских поэтов», 1975 г.) на тексты Антонио Мачадо, Мигеля Эрнандеса и Федерико Гарсиа Лорки.

На рубеже 1980-х годов в творчестве Альфтера появляются тенденции, причисляемые современным музыковедением к постмодернизму. Речь идет о ряде сочинений, в которых композитор обращается как к искусству Испанского Возрождения, так и к фольклору. Переосмысление эстетики

неоклассицизма на новом, более современном стилистическом уровне происходит в таких его произведениях, как *Ricercare* («Ричеркар», 1981 г.) для органа и *Fantasia sobre una sonoridad de G.F. Haendel* («Фантазия на звучность Генделя», 1986 г.) для струнного оркестра. Нельзя не отметить также относящийся к этому периоду творчества Второй концерт для виолончели под названием *Noche pasiva del sentido* («Остается только тишина», 1985 г.), посвященный Мстиславу Ростроповичу.

Одним из наиболее значительных свершений стала опера Альфтера *Don Quijote* («Дон Кихот») на либретто Андреаса Амороса по бессмертному произведению Мигеля Сервантеса, премьера которой с громадным успехом прошла 23 февраля 2000 г. на сцене Королевской оперы в Мадриде. В спектакле, решенном в экспрессионистской манере — с фантасмагорической комбинацией символических элементов в виде горы книг как основного элемента сценографии, аэроплана, на котором прибывает Дон Кихот, облаченный в форму с летными очками, гигантских модных дамских туфель, в которых как в карете передвигается Дульсинея, шумной беспорядочной митингующей толпы, — вырастает трагическая фигура рыцаря печального образа, раздираемого противоречиями. Дон Кихот обращается к Сервантесу с вопросом: «Для чего ты меня создал, если все в моей жизни было поражением и утратой?». На что писатель ему отвечает, что «он есть не человек, а миф, существующий не по законам природы, а в сознании людей, которые борются за то, чтобы преодолеть препятствия и принести справедливость в этот мир» [2]. Музыка наполнена невероятной экспрессией и повествует, конечно, не столько о страданиях трагикомичного героя Сервантеса, сколько о кризисе современного общества.

Творчество Альфтера, без сомнения, представляет собой одну из наиболее ярких страниц испанской музыкальной культуры XX в. Пройдя сквозь лабиринты экспериментализма, ему удалось сохранить в своих произведениях способность к выражению человеческих чувств, нередко поднимающихся к вершинам драматизма.

Друг и соратник Альфтера по поиску новых путей в искусстве Луис де Пабло изучал и применял те же техники, — сериализм, алеаторику, электронные средства — найдя им оригинальные и отличающиеся особой утонченностью способы их трактовки. Человек экстраординарной культуры, признанный интеллект, интересы которого простирались далеко за пределы музыки, де Пабло приложил немало усилий к активизации музыкальной жизни Испании. В 1964 г. он принял активное участие в проведении Биеннале «Современная музыка Мадрида», в 1965 г. организовал общество «Алеа», а в 1972 г. — фестиваль «Встречи в Памплоне», ставший широкой демонстрацией различных видов современного искусства. В 1973—1974 гг. де Пабло преподавал композицию в Буффало и Оттаве. В последние годы он — профессор консерватории в Мадриде.

Композитор стремился как можно быстрее пройти этап ученичества, чтобы найти самостоятельные способы самовыражения. От ранних произведений со следами неофольклоризма и неоклассицизма он быстро переходит к атонализму и додекафонии. С необычайной тщательностью «вгрызается» в материал, неустанно оттачивая свои творения, — первое «сериальное» произведение *Invençoes* («Инвенции», 1958, 1960, 1962 гг.) для ор-

кестра он переработал три раза, прежде чем добился нужного для себя результата. В то же время создаются важнейшие для его дальнейшего развития произведения *Mobil I* («Мобиль I», 1959 г.) в технике алеаторики, *Radial* («Радially», 1960 г.) для 24 инструментов, базирующиеся на поисках тембровых структур, а также *Libro para el pianista* («Книга для пианиста», 1961), где разрабатываются неиспользованные приемы звукоизвлечения на фортепиано.

В середине 70-х годов де Пабло совершает некий поворот вспять, вводя в свою музыку элементы баскского фольклора: пьеса *Zurezko Olerliak* (1975 г.) для народного музыкального инструмента чалапарты и голоса представляет собой попытку доказать, что новые музыкальные средства не противоречат духу аутентичной культуры. Та же задача решается в электроакустическом произведении *Chaman* («Шаман», 1976), обращенном к духовному миру культур коренных народов.

Большой общественный резонанс вызвала премьера оперы *Kiu* («Киу», 1981 г.) на текст Альфонсо Вальехо. Высказывалось мнение, что на фоне общего кризиса в области оперного жанра это значительное произведение может открыть новый этап в развитии современной испанской оперы. Свидетельствами творческой зрелости стали и другие крупные произведения — *Viatges y flors* («Путешествия и цветы», 1981—1984 гг.) для хора и оркестра на текст Мерсе Родореда и пополнявшаяся в течение нескольких лет серия из 14 частей *Tarde de poetas* («Вечер поэтов», 1986 г.) для солистов смешанного хора и инструментального ансамбля. Контрастом стилистической утонченности этих сочинений прозвучала *Fiesta* («Фиеста», 1987 г.) для ударных и струнных, в которой появляется определенный теллуристический привкус, свидетельствовавший об обогащении образной палитры композитора [3, р. 224]. В дальнейшем творческий багаж де Пабло продолжал неуклонно расширяться, включая сочинения, которые наглядно демонстрировали совершенствование мастерства одного из самых оригинальных музыкальных мыслителей современной Испании.

Рядом с зачинателями новой испанской музыки — Альфтером и Де Пабло — творили и другие представители «Поколения 51», имевшие различные идейные и эстетические пристрастия. Важную роль в становлении и развитии «Поколения 51» сыграл Рамон Барсе (1929), всегда находившийся в гуще важнейших обновленческих начинаний. В 1976 г. он стал одним из основателей Ассоциации испанских композиторов-симфонистов и вплоть до 1988 г. был ее президентом. Творчество Барсе развивалось в основном в русле эстетики экспрессионизма. Пройдя в начале 60-х годов «краткий курс» обучения сериализму и алеаторике, он находит свою собственную технику — *sistema de niveles* (система уровней, 1967 г.), отличающуюся как от тональной, так и от додекафонной систем. Первыми сочинениями в этой технике стали созданные в 1967 г. *Periodos en nivel Re* («Периоды в уровне ре») для флейты и фортепиано и *Las cuatro estaciones* («Времена года») для оркестра. В последующие годы Барсе развивает принципы системы «гармонии уровней», создав ряд значительных произведений. Неимоверно требовательный к самому себе Барсе вошел в плеяду тех музыкантов, кому ранее других удалось обрести независимость от внешних влияний и создать собственный звуковой универсум.

Параллельно со столичной группой развивалась деятельность композиторов второго культурного центра Испании — Барселоны, где наибольший вес приобрел Жозеп Мария Местрес-Куадрени (1929), считающийся некоторыми его нынешними поклонниками классиком испанского авангарда [3, р. 232]. Композитор внес существенный вклад в активизацию музыкальной жизни Барселоны. В 1968 г. он становится одним из основателей Каталонского объединения современной музыки. В 1973 г., дабы получить возможность создавать электронную музыку, организует Акустическую лабораторию «Фонос», а в 1976 г. — инструментальную группу Каталонии, которая функционирует при поддержке Фонда Миро.

Многие творческие проекты Местреса-Куадрени связаны с каталонским литератором Жоаном Броссой, в содружестве с которым были созданы опера *Ganso* («Гусь», 1959 г.) и несколько балетов. Он также становится первым в Испании композитором, прибегшим к компьютеру для создания комбинаций звуков с помощью математических вычислений *Ibemias* (1969 г.). Наконец, наиболее амбициозным его проектом стала серия из шести концертов, названных *L'estro aleatorio* (1973—1976 гг.), для различных голосов, оркестра и пишущей машинки, в которых композитор обобщает свой богатый опыт в алеаторике.

Из всего изложенного выше можно сделать вывод о том, что испанским композиторам удалось решить проблему поисков «утраченного времени». Музыка Испании 70-х годов в целом уже стала соответствовать основным течениям европейской музыки и вместе с ней вступила в фазу, получившую наименование постмодернизма. К тому времени привлекательность авангардистской музыки несколько поблекла: и композиторы, и слушатели «устали» (если можно так выразиться) от фетишизации новизны, от сверхсложности и трудности восприятия экспериментальных опусов. Авангардистская музыка оказалась практически изолированной в замкнутом круге специализированных фестивалей и отдельных концертов, на которые приходило лишь ограниченное число «особо посвященных».

Поиск коммуникативности привел к постепенному отходу от категоричности принципов 50-х годов: «вместо стилистического эзотеризма» появились... «открытость, плюрализм, вместо изоциренного структурализма — «новая простота», акцент на экспрессии, неоромантизм, вместо курса на неприменную новизну — свободное использование любых стилей и техник, необходимых для выражения» [4, с. 248]. Таким образом, в результате эволюции авангарда совершился еще один оборот диалектической спирали — от полного отрицания традиций на одном витке к ее переосмыслению на следующем и восстановлению необходимых связей с прошлым.

Поворот от авангардизма к постмодернизму красноречиво прослеживается в творчестве Клаудио Прието (1934), в чьих произведениях со всей очевидностью отражаются латинский дух, тонкость линий и живость колорита. Эти особенности в полной мере проявились в таких произведениях, как *Contrastes* («Контрасты», 1964 г.) для симфонического оркестра с их лаконичной ясностью и впечатляющей игрой тембров; пьеса *Solo a solo* («Наедине с собой») для гитары и флейты, отмеченная как лучшее испанское сочинение 1969 г.; *El juego de la música* («Игра в музыку», 1971 г.) для духового квинтета, в которой Прието иронизирует над некоторыми мод-

ными эстетическими направлениями. Демонстрацией мастерства композитора стал целый ряд значительных произведений для симфонического оркестра, к примеру, неоимпрессионистское *Nebulosa* («Облачное», 1972 г.), монументальное полотно *Catedral de Toledo* («Кафедральный собор Толедо», 1973 г.), написанное по заказу Генеральной дирекции музыки, и завершающая этот период экспрессионистская Первая симфония (1975 г.) для хора и оркестра, считающаяся одним из лучших его сочинений.

В начале 1980-х годов в творчестве Прието произошел важный поворот от экспрессионизма к эстетике «нового лиризма», «к коммуникации со слушателями через красоту» [5, р. 106]. Впечатляющей демонстрацией «нового лиризма» стала Вторая симфония Прието (1982 г.), в отзывах о первом исполнении которой подчеркивается ясность ее языка и формы, активная динамика, равновесие элементов, происходящих из различных источников — эпизодов с явной тональной (старомодной!) опорой и современных атональных кластеров [5, р. 111]. Особенно впечатлила слушателей вторая часть симфонии с глубоко прочувствованной мелодией саксофона. Ветеран испанских критиков Энрике Франко даже сказал, что «Клаудио Прието по своим идеологическим установкам является наиболее аутентичным продолжателем великого испанского классика де Фальи» [6]. В русле «нового лиризма» написан ряд произведений, в которых композитор старается воплотить «латинский дух», всегда связанный, по его словам, с блеском, весельем, пением и улыбкой.

Эти оптимистические эпитеты как будто возвращают нас к добрым старым временам до «авангардистского нашествия», когда в академической музыке еще можно было услышать дробное сапатеадо и здоровый домажор, когда можно было безошибочно отличить испанскую музыку от немецкой или французской. Однако это не совсем так. «Новая простота», «новый лиризм», «новая тональность», полистилистика и другие проявления постмодернизма, вызвавшие вместе со снятием запретов еще большее стилистическое расслоение, не означали простого поворота к прошлому.

В этой связи обращает на себя внимание творческая позиция Антона Гарсиа Абриля (1933). Арагонец из Теруэля, начавший учиться музыке в Валенсии и продолживший обучение в консерватории Мадрида, Абриль шел сначала тем же путем, что и многие его коллеги, о которых речь шла выше. Он пытался сочинять в додекафонной технике, но никому эти сочинения не показывал: что-то глубоко внутреннее препятствовало тому, чтобы молодой композитор доверился этой новой, но, видимо, чуждой ему эстетике. В то время он оказался перед важным выбором: «следовать этой системе против своей собственной природы человека, художника, творца... или, напротив, быть композитором, который исследует искусство музыкальной коммуникации, углубляясь в него и пытаясь всеми средствами выразить в нем черты собственной личности». Как и следовало ожидать, Абриль решил в одиночку идти собственным путем, предпочтя «превратиться в независимого изгоя посреди окружавшего его океана» [7, р. 51, 64], и проявил подлинное мужество, не позволив себе увлечься модами, противоречившими его внутренней потребности к самовыражению.

Назовем некоторые наиболее значимые произведения Абриля: Концерт для струнных инструментов (1961 г.) и следующий за ним Кон-

церт для фортепиано с оркестром (1962 г.); насыщенный национальными элементами и экспрессионистски выразительный *Hemeriscopium* («Эмероскопиум», 1971 г.) для оркестра и виртуозный концерт для скрипки с оркестром под названием *Cadencias* («Каденции», 1972 г.); к этой группе можно отнести также одно из его наиболее совершенных оркестровых произведений — *Selebidachiana* («Селибидашиана», 1982 г.), посвященное знаменитому румынскому дирижеру Сергиу Селибидашу, и часто исполняемый *Concierto Mudejar* («Мудехарский концерт», 1984 г.) для гитары и струнных.

Абриль — автор многочисленных вокальных произведений, музыки для театра и кино. Его творчество пользуется широким признанием как в Испании, так и за рубежом. В течение многих лет он ведет класс композиции и заведует кафедрой в консерватории Мадрида, имеет множество учеников и последователей. Он считает, что движение авангардизма 50—60-х годов сыграло важную роль в развитии музыкального искусства, хотя на этом пути некоторые композиторы, сбившись с курса, «оказались похоронены в могилах, которые сами же и выкопали». Однако эти индивидуальные или коллективные усилия очень ценны, поскольку благодаря им были открыты новые пути, что особенно важно для последующих поколений.

Отход от революционной категоричности авангардистов, с одной стороны, и эволюционная модернизация музыкального языка традиционалистов — с другой, способствовали, как было показано, сближению эстетических позиций двух, некогда непримиримых точек зрения. И если условно считать полярными позиции авангардиста Альфтера и традиционалиста Абриля, то в известном смысле символичным выглядит факт почти одновременного избрания их в 1982 г. академиками Королевского общества изящных искусств Сан Фернандо.

Испанская музыка с честью выбралась из опутывавших ее тенет франкизма. Создание в 1985 г. Центра по распространению современной музыки позволило начать большую работу на национальном уровне. Под эгидой этого центра стал проводиться Международный фестиваль современной музыки в Аликанте. В 1987 г. активизировало свою работу Генеральное общество авторов Испании (*Sociedad General de Autores de España, SGAE*). Композиторы, принадлежавшие к «Поколению 51», ныне являются зрелыми мастерами, представляющими разные направления испанской музыки. Историческое значение их деятельности, протекавшей на знаменательном для Испании политическом перекрестке между диктатурой и демократией, состоит в том, что им удалось преодолеть лагуну застоя и вывести испанское профессиональное композиторское творчество на качественно новый уровень.

В каталоге издательства современной испанской музыки насчитывается около 150 композиторов, среди которых — не только вышеупомянутые, уже признанные классики, но и много новых имен. Так, наиболее часто издаваемыми и исполняемыми в последние годы стали Жоан Гинжоан (род. в 1931 г.), отличающийся ярким своеобразием Мигель Анхель Кория (род. в 1937 г.), пользующийся непрерываемым авторитетом композитор и музыковед Томас Марко (род. в 1942 г.). В расцвете творческих сил находятся и более молодые му-

Виталий Доценко

зыканты — Хосе Гарсиа Роман (род. в 1945 г.), Альфредо Арасил (род. в 1954 г.), Мануэль Секо де Арпе (род. в 1958 г.).

ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. Casares E. Cristobal Halfter. *Ethos-Música* N 3. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1980, 280 p.
2. Available at: <http://www.elmundo.es/magazine/num197/horos.htm> | La revista *Cristobal Halfter* (accessed 25.09.2018).
3. Marco T. *Historia de la música Española*. 6. Siglo XX. Madrid, Alianza Música, 1998, 368 p.
4. История зарубежной музыки. XX век. М.: Музыка, 2005, 576 с. [Istoriya zarubezhnoy muzyki. XX vek [History of foreign music. XX century]. Moscow, Muzyka, 2005, 576 p.
5. Pliego de Andres.V. Claudio Prieto. *Música, belleza y comunicación*. Oviedo: Libros Acana 1994, 186 p.
6. Cadena SER, 14-3-1983.
7. Cabanas Alaman F.J. Anton García Abril. *Sonidos de libertad*. Oviedo: Instituto Compluyente, 1994, 222 p.

Vitaly R. Dotsenko (vitali.dotsenko@yandex.ru)

Doctor of art. Leading Research Fellow, Institute of Latin American Studies, Russian Academy of Sciences

B.Ordynka Str., 21, 115035 Moscow, Russian Federation

Spanish music: from the stagnation of dictatorship to creative freedom. For the 45th anniversary of the end of the Franco regime

Abstract. The art of Spain during the Francoise dictatorship was in a state of stagnation and suffered irreparable losses. The poet Federico Garcia Lorca was killed. De Falla, Pablo Picasso, and Pablo Casals left the country. Since the second half of the 50s, the restoration of external relations has begun. A group of composers of Generation 51, who embarked on the path of updating the musical language, managed to bring musical creativity to a new level. Among them, the most famous are Cristobal Halfter, Luis de Pablo, Claudio Prieto and Anton Garcia Abril, whose works reflect the main trends of modern academic music-traditionalism, avant-garde and postmodernism.

Key words: Spanish music, Generation 51, avant-garde, postmodernism.

DOI: 10.31857/S0044748X0012281-8

Received 29.06.2020.