
Yuliya I. Agisheva
Candidate of Art History, Associate Professor,
The Head of the Music Journalism Department of Gnessin Russian Academy of Music
e-mail: agisheva1@yandex.ru
Moscow, Russia

ORCID 0000-0003-0317-1270

DOI: 10.36340/2071-6818-2019-15-4-147-160

Composer Elizabeth Lutyens: Contribution to Serialism¹

Summary. The article concerns some aspects of the career and life of British composer Elisabeth Lutyens (1906-1983). Her name is almost unknown in Russia. The composer's output embraces the 20-80s of the 20th century and consists of lots of genres: instrumental, chamber, vocal music, opera, incidental music for cinema and broadcasting. The *serialism* compositional technique is one of the key points of the composer's idiom. Lutyens was one of the first to begin to use it in Great Britain. The composer insisted she had invented serialism before discovering the music of the Second Viennese School (A. Schoenberg, A. Webern, A. Berg). Unfortunately, music by Lutyens was not popular during her lifetime, she took much effort to open the way into music culture before and after the Second World War. Stoicism and uncompromising stand every time appealed to her pupils (among them R. Saxton, R.R. Bennett, M. Williamson, and others) and detractors who did not love and understand her music. It can be said that Elisabeth Lutyens's output is still unappreciated. The composer's individual style needs to be studied especially in Russian musicology which has never applied to the matter.

Keywords: Great Britain, art music, Elisabeth Lutyens, modernism, serialism, 20th century.

The Year of Music 2019 celebrates the UK and Russian music. The extensive cultural and educational program of the project² includes many diverse activities, scientific events, master classes, etc. Works by British composers, almost unknown to both the Russian public and the scientific community, are performed at the academic music concerts organized within the framework of the project. Thomas Ades, Alexander Goehr, Peter Maxwell Davies, James McMillan, David Matthews, Elizabeth Lutyens, Richard Rodney Bennett, and many others are among these names. This far from a complete list could confute the long-standing and, we shall note, erroneous opinion stating that only Purcell and Britten represent English music.

Composer Elizabeth Lutyens (1906-1983), whose creative portrait we will focus on, is a very unusual figure in the panorama of British academic music of the twentieth

1. The publication was prepared as part of the RFBR British Academic Musical Culture of the Second Half of the 20th Century Project (No. 19-012-00483).

2. <https://www.year-of-music.org/>



Elizabeth Lutyens



String quartet No.6. Autograph

century. Composer and researcher David Wright, who personally knew Lutyens, begins his article about her brightly and even boldly: “Agnes Elizabeth Lutyens became a rugged individual. She was a maverick. She was both articulate and argumentative. She was a radical, a Socialist and a snob. She liked to fight; she loved anything that smelled of excitement; she could not bear anything that was routine. She could be strange and eccentric but there is nothing wrong with being eccentric since that is better than conforming to majority opinion. She could be charming and exude a type of glamour one associates with a film star³. She was very intelligent and this annoyed some people as they could not put anything across her.”[8]

Let us follow some stages of the composer’s life and career. Elizabeth was born into the family of the famous British architect Sir Edwin Lutyens. However, despite her father’s profession and her mother’s interests in theosophy, Elizabeth chose music, deciding to become a composer at the age of 9, which was not met with understanding in her family. From youth, the musical taste was formed preferring Debussy⁴ and Brahms

3. Bell-Bottoms, expensive fur coats, a cigarette in the mouthpiece, catchy manicure.

4. Lutyens received her first musical education at the Higher Pedagogical School in Paris in the 1920s, and then continued her studies at the Royal College of Music in London, where composer Harold Dark (composition) and viola-player Ernest Tomlison were her mentors.

and, on the contrary, with an antipathy to Mahler, Bruckner, Elgar, whose music Lutyens called “cowpat”⁵.

Elizabeth’s creative evolution was not easy and rather slow. This was partly due to the hardships of family life and the constant search for livelihoods (two marriages, four children) as well as, for decades, it was necessary to write custom-made music, in particular for radio and cinema. As a matter of fact, these works, the number of which exceeds two hundred opuses, Lutyens did not consider inconsistent from an artistic point of view. The composer’s creative heritage also includes works for choir and soloists, orchestral and chamber music, and operas.

Throughout her life, Lutyens had to face a gender problem – female composers struggled their way through the music space, trying to prove that their music was no worse than the music of male composers. Lutyens’s compositions had mixed reviews: her works were ahead of their time, and remained incomprehensible to listeners who were accustomed to tonal music. Her music was rarely performed during the composer’s life.

The musical life of Great Britain of the prewar 1920-30s was marked by a wave of incredibly intensive development of the national composer school, represented by such figures as H. Perry, C. Stanford, F. Delius, R.V. Williams, G. Holst, E. Elgar, M. Tippett⁶ and others. This period is rightly called the English Musical Renaissance in the research literature. At the same time, there was a certain disconnection from the progressive trends on the continent: almost nothing was known about what was happening in Europe, and the flagship of the avant-garde of that time, the music of the Second Viennese School representatives – A. Schoenberg, A. Webern and A. Berg, sounded rarely in England.

Elizabeth Lutyens and her friends, Iris Lemare and Anne MacNaghten, organized a string quartet which began with a series of MacNaghten-Lemare concerts and actively promoted contemporary music.

With every step forward, the composer’s youthful fondness for the music of romanticism, neoclassicism and expressionism (three symphonic plays, concerts for French horn, bassoon, etc.) helped to master the latest composing techniques of the early twentieth century.



Chamber Concerto No.1. 12-tone row

5. <https://www.wrightmusic.net/pdfs/elizabeth-lutyens.pdf>

6. The study of Russian musicologist L. Kovnatskaya, *English Music of the Twentieth Century. The Origins and Stages of Development*. Moscow: Soviet Composer, 1986.

One of Lutyens' early works, *Chamber Concerto No. 1* (1939), was perhaps the first pioneering British work written in the serialism technique. The concert consists of four parts, each of which lasts for approximately 2 minutes. Despite the new musical language, the parts were named quite traditionally: theme with variations, aria, scherzo and rondo. The form was extremely important for the composer: the composition process began with a 12-tone series, then the architectonics of the play was thought through.

“Paradoxically, the formal structure of her music – occasionally seeming to take itself too much for granted in some of the small instrumental pieces – is both clearer and tauter in the large-scale works” [1, 655]

By the 40s, the composer was quite confident in the 12-tone method and therefore was nicknamed 12-tone Lizzie⁷ in the musical environment. Understanding clearly that the use of the advanced musical method would be received by the conservative British community of that time with suspicion, rebel Lizzie, nevertheless, stubbornly walked along her path, not turning away from it, no matter how difficult it was. In the 1940s and 50s, criticism generally disapprovingly evaluated her works. Thus, in a review of the performance of *Symphonic Preludes* in 1946, *The Times* observed that the *Preludes* “like most atonal music, are logical enough on paper, no doubt; however, they hardly convey their sense while listening”. [4, 74]

One of the most exciting moments associated with the name Lutyens in the history of music is that the composer claimed to have invented a new method herself (!) owing to her interest in music of the 16th-17th centuries. This happened before she became acquainted with the music of the Second Viennese School representatives. The composer stated that G. Purcell's instrumental fantasies played a key role in this. As S. Bradshaw wrote: “Elizabeth Lutyens, like a growing number of contemporary composers, seems to be moving into the future via the musical past”. [1, 656]

Lutyens repeatedly explained her position: “It was this experience of these works with their independent string part writing, with their English “sensibility” and vitality and wonderful linear counterpoint, coupled with the heavily accented harmonic intervals, which pointed me to new musical possibilities in pursuance of which I developed a serial technique of my own before hearing a note of Schoenberg, Webern or Berg, or being aware of the existence of the expression “12 tone” [4, 66].

David Wright believed that, for Lutyens, serialism was “a means of writing music relatively quickly without boring and expected harmonies” [8].

In this regard, the three compositions written in the 1950s are the most illustrative: *Concertante* for five performers (1950) – flute, clarinet, violin, viola, cello; *String Quartet No. 6* (1952) with rhythmic freedom and an independent part; the choral Motet: *Excerpta Tractati-Logico-Philosophici* to the words of Ludwig Wittgenstein, where the 12-tone series grows from a 3-tone cell in the spirit of Webern's symmetry.

7. In English research literature, E. Lutyens is considered to be the first serialist composer.

In the 1960s, the atmosphere began to change in the UK academic music. A generation of composers, acutely aware of the need for radical change, became the focus of general attention. In the second half of the twentieth century, New Music Manchester, an instrumental ensemble and a community of young composers (P. M. Davies, A. Goehr, H. Birtwistle) who carried the seeds of European modernism to English soil, was one of the “troublemakers”. Lutyens was an active supporter of New Music Manchester and soon her attitude towards music gradually began to move from denial and misunderstanding towards interest.

In the 60s, the composer’s style began to unfold towards greater abstractness and a peculiar picturesqueness, which can already be felt from the names of the works. Her music takes on a certain atmosphere⁸.

The Valley of Hatsu-se (1965) for a mixed vocal ensemble is one of the compositions which clearly reflects this turn. Based on early Japanese poetry (in the original language), the music is imbued with refined harmony with expressive melodies and rhythm. Reflected in music with the help of transparent texture and expressive techniques of silence, texts of Islamic poetry, of Arthur Rimbaud and John Donne, are used in *The Essence of our Happiness* (1968) for the choir and orchestra. Lutyens was extraordinary not only in life but also in her creative work, using unusual texts in choral and vocal works and rare instruments in orchestration.

Quincunx for orchestra (1959/60), which the researcher R. Ramos considers *paradoxical* due to the combination of extra-musical features with elements of *absolute* music [5, 57], involves the traditional symphony orchestra with the addition of a bass pipe, alto clarinet, mandolin, guitar and lots of drums. Like the quincunx⁹ pattern, the sections with tutti and solo form a frame for the central vocal parts with text from the treatise “The Garden of Cyrus” (1654)¹⁰ by baroque author Thomas Brown. There are 10 sections in total. The intricate structure is something like a magic trick with a special instrumental character and emotional intensity.

The composer created several compositions for musical theater. The libretto of most operas are written by Lutyens herself. Among them is the opera *The Pit* (1947) – a drama about miners, commissioned by William Walton (libretto by U.R Rogers), the radio opera *Penelope* (1950), *The Numbered* (1965/67), *Infidelio* (1954) – a love story set out from the end – from the suicide of the main character to the first meeting with her lover.

Opera with an unusual title *Time Off? Not the Ghost of a Chance!* (1973) is based on word play with puns, riddles and quotes in the form of a collage and incompatible compatibility: the chance idea and row technique. Based on Plutarch’s text, *Isis and Osiris* (1969/70) is peculiar due to the dancing of the choir. Spoken language is used in

8. Lutyens music was often compared to Jane Austen’s novels, in which nothing happens.

9. In landscape architecture, this is a way of planting trees in a checkerboard pattern, providing diagonal visibility.

10. Thomas Brown’s treatise contains reflections on divine wisdom, manifested in the natural symmetry of plants and the ancient tradition of planting gardens in the quincunx pattern.



Elizabeth Lutyens at work (1969)

the chamber opera *The Waiting Game* (1973) about women awaiting husbands, lovers or children.

In later years, the Commander of the Order of the British Empire, Elizabeth Lutyens, wrote the autobiography *A Goldfish Bowl* (1972)¹¹ and taught. Malcolm Williamson, Robert Saxton, Richard R. Bennett, Carol Barrat, and others were among her students. One of them, Robert Saxton, spoke of his teacher as follows: “Few composers today are blessed with Lutyens’ blend of success combined with deep humility; she frequently said that it was work itself which stimulated her imagination and this is demonstrated in

11. The orchestral ballad op.142 bears the same name.

her large and extremely varied output. Let us hope that her greatest music will always be appreciated by the aware of each generation and that they may derive pleasure and solace from its unique expressive world”.¹²

Lutyens walked through her life and career with her head held high, uncompromisingly and bravely. In a BBC interview in 1970, Elizabeth Lutyens, answering a journalist’s question about how she had managed to maintain herself in a situation where her music was not popular for decades, replied: “Nobody asks us to be composers, *we* (the italics are mine Y.A.) choose it”. It should be noted that even now the composer’s music is performed not so often.

It can be stated that Elizabeth Lutyens made a great contribution to the history of British music of the twentieth century, the significance of which is yet to be appreciated.

REFERENCES

1. Bradshaw, S. 1971. “The Music of Elisabeth Lutyens”, *The Musical Times*. vol. 112, no. 1541, pp. 653-656. (in English)
2. Forkert, A. 2017. “Magical Serialism: Modernist Enchantment in Elisabeth Lutyens’s O Saisons, O Châteaus!”, *Twentieth-Century Music*. vol. 14, issue 2, pp. 271-303. (in English)
3. Saxton, R. 1988. “Composer Portraits: Elisabeth Lutyens”, *New Music* 88, ed. M. Finnissy, M. Hayes and R. Wright. Oxford, pp. 9–21. (in English)
4. Pitts, S., Robinson, K. 2016. “Dropping in and dropping out: Experiences of sustaining and ceasing amateur participation in classical music”, *British Journal of Music Education*, 33(3), pp. 327-346. DOI:10.1017/S0265051716000152 (in English)
5. Lutyens, Elizabeth. 1972. *A Goldfish Bowl*. London (in English)
6. Mathias, Rhiannon. 2012. *Lutyens, Maconchy, Williams and the Twentieth Century British Music. A Blest Trio of Sirens*. London-New York, p. 324. (in English)
7. Ramos, Rebecca. 2018. *The Horror Queen’s English: Elisabeth Lutyens and the Paradoxes of Twentieth Century British Music*. Southern Methodist University (in English)
8. Schafer, Murray. 1963. *British Composers in Interview*. London, p. 187 (in English)
9. Wright, D. “Elisabeth Lutyens” Available at: <https://www.wrightmusic.net/pdfs/elizabeth-lutyens.pdf> (accessed: 07.12.2019). (in English)

12. <https://www.pianoversal.com/en/composer-of-the-week-e/406-composer-of-the-week-6-2018e>

Юлия Ивановна Агишева
кандидат искусствоведения, доцент,
зав. кафедрой музыкальной журналистики
Российской академии музыки им. Гнесиных
Университет Российской академии образования
e-mail: agisheva1@yandex.ru

ORCID 0000-0003-0317-1270

DOI: 10.36340/2071-6818-2019-15-4-147-160

Композитор Элизабет Лаченс: вклад в музыку сериализма¹

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению некоторых вех жизни и творчества британского композитора Элизабет Лаченс (1906–1983), чьё имя практически неизвестно в России. Творчество композитора охватывает 30–80-е годы XX века, состоит из множества произведений разных жанров, среди которых – инструментальная и камерная музыка, оперы, вокальная музыка для хора и солистов. Одним из ключевых составляющих авторского стиля композитора была композиционная техника «сериализм», которую Элизабет Лаченс стала применять одной из первых в Великобритании. Сама композитор утверждала, что изобрела сериализм до знакомства с музыкой нововенцев. Музыка Элизабет Лаченс не пользовалась популярностью на протяжении всей жизни композитора, которой приходилось с трудом пробивать себе дорогу в музыкальном пространстве довоенного и послевоенного периода. Однако стойкость Э. Лаченс и бескомпромиссность в творчестве неизменно вызывали уважение как у её поклонников и учеников (среди которых – М. Уильямсон, Р. Сэкстон, Р.Р. Беннет и др.), так и у тех, кто не понимал и не принимал её музыку. Творчество Э. Лаченс можно назвать недооценённым. Авторский стиль композитора заслуживает детального исследовательского внимания. В российском музыковедении фигура Элизабет Лаченс пока ещё ни разу не становилась объектом изучения.

Ключевые слова: Великобритания, академическая музыка, Элизабет Лаченс, модернизм, сериализм, XX век.

2019 год проходит под знаком Года музыки Великобритании и России. Обширная культурно-просветительская программа проекта² состоит из множества мероприятий разнообразной направленности, научных событий, мастер-классов и пр. На концертах академической музыки, организованных в рамках Года, звучат произведения британских композиторов, практически неизвестных как российской

1. Публикация подготовлена в рамках проекта РФФИ «Британская академическая музыкальная культура второй половины XX века» (№ 19-012-00483).

2. <https://www.year-of-music.org>

публике, так и научному сообществу. Среди этих имён – Томас Адес, Александр Гёр, Питер Максвелл Дэйвис, Джеймс МакМиллан, Дэвид Мэтью, Элизабет Лаченс, Ричард Родни Беннетт и многие другие. Этот отнюдь не полный перечень способен опровергнуть давно существующую и, заметим, ошибочную точку зрения о том, что английская музыка – это лишь Пёрселл и Бриттен.

Композитор Элизабет Лаченс (1906–1983), чей творческий портрет мы поместим в центр нашего внимания, – весьма оригинальная фигура в панораме британской академической музыки XX века. Композитор и исследователь Дэвид Райт, лично знавший Э. Лаченс, начинает свою статью о ней ярко и даже дерзко: «Агнес Элизабет Лаченс была законченной индивидуалисткой. Она была белой вороной. Она была и красноречива, и любила поспорить. Она была радикалисткой, социалистом и снобом. Она любила сражаться; она любила всё, что сулило эмоциональный подъём; она не выносила рутину. Она могла быть странной и эксцентричной, но нет ничего плохого в том, чтобы быть эксцентричной, – это лучше, чем соглашаться с общим мнением. Она была очаровательна и гламурна, как кинозвезда³. Она была очень умна, и это раздражало людей, которые пытались её облапошить» [8].

Проследим некоторые этапы жизненного и творческого пути композитора. Элизабет родилась в семье известного британского архитектора сэра Эдвина Лаченса. Однако, несмотря на профессию отца и интересы матери в области теософии, девочка выбрала музыку, уже в возрасте 9 лет решив стать композитором, что не вызывало понимания в её семье. Музыкальный вкус Элизабет с юности формировался в предпочтении фигур Дебюсси⁴ и Брамса и, напротив, антипатии к Малеру, Брукнеру и Элгару, музыку которых Лаченс называла «коровьими лепёшками»⁵.

Творческая эволюция Элизабет шла непросто и довольно медленно. Отчасти это было связано с тяготами семейной жизни и постоянным поиском средств к существованию (два замужества, четверо детей), когда десятилетиями приходилось писать музыку на заказ, в том числе для радио и кино. К слову, эти произведения, число которых превышает две сотни, Лаченс не считала несостоятельными с художественной точки зрения. Кроме них в творческом наследии композитора – произведения для хора и солистов, оркестровая и камерная музыка, оперы.

На протяжении всей жизни Элизабет Лаченс приходилось сталкиваться с гендерной проблемой: женщины-композиторы с трудом пробивали себе дорогу в музыкальном пространстве, пытаясь доказать, что их музыка не хуже, чем у композиторов-мужчин. Публика воспринимала сочинения Лаченс неоднозначно: её произведения опережали своё время, оставались непонятыми слушателями, ко-

3. Брюки-клёш, дорогие меховые манто, сигарета в мундштуке, броский маникюр.

4. Своё первое музыкальное образование Лаченс получила в Высшей педагогической школе в Париже в 1920-е годы, а затем продолжила обучение в Королевском колледже музыки в Лондоне, где её наставниками были композитор Харольд Дарк и альтист Эрнест Томлисон.

5. <https://www.wrightmusic.net/pdfs/elizabeth-lutyens.pdf>

торые привыкли к тональной музыке. При жизни композитора её музыка исполнялась довольно редко.

Предвоенные 1920–1930-е годы в музыкальной жизни Великобритании были отмечены волной невероятно интенсивного развития национальной композиторской школы, представленной такими фигурами, как Х. Перри, Ч. Стэнфорд, Ф. Дилиус, Р.В. Уильям, Г. Холст, Э. Элгар, М. Типпет⁶ и др. Этот период по праву именуется в исследовательской литературе английским музыкальным Возрождением. При этом наблюдался и определённый отрыв от прогрессивных течений континента: о том, что происходит в Европе, почти ничего не знали, а флагман авангарда того времени – музыка нововенцев А. Шёнберга, А. Веберна и А. Берга – звучала в Англии редко.

Элизабет Лаченс и её подруги – Айрис Лемэр и Энн МакНатен – организовали струнный квартет, который начал свою деятельность серией концертов «МакНатен-Лемэр» и активно пропагандировал современную музыку.

Юношеские увлечения композитора музыкой романтизма, неоклассицизма и экспрессионизма (три симфонические пьесы, концерты для валторны, фагота и др.) с каждым шагом приближались к освоению новейших композиторских техник первой половины XX века.

Одно из ранних сочинений Лаченс – «Камерный концерт № 1» (1939) – стало едва ли не первым новаторским британским произведением, написанным в технике сериализма. Концерт состоит из четырёх частей, каждая из которых длится примерно 2 минуты. Несмотря на новый музыкальный язык, части названы вполне традиционно: «Тема с вариациями», «Ария», «Скерцо» и «Рондо». Форма была чрезвычайно важна для композитора: процесс сочинения начинался с 12-тонового ряда, затем продумывалась архитектура пьесы.

«Парадоксально, что форма в её музыке, порой воспринимаемая как нечто само собой разумеющееся в некоторых небольших инструментальных сочинениях, становится яснее и строже в произведениях крупной формы» [1, с. 655].

К 1940-м годам композитор уже вполне уверенно владела 12-тоновым методом и обрела в музыкальной среде прозвище «12-тоновая Лиззи»⁷. Отчётливо понимая, что применение передового музыкального метода будет воспринято консервативным британским сообществом того времени с подозрением, бунтарка Лиззи тем не менее упрямо шла по своему пути, не сворачивая с него, как бы ни было трудно. Критика в 1940–1950-е годы в целом неодобрительно оценивала её произведения. Так, газета *The Times* в 1946 году в рецензии на исполнении «Симфонических прелюдий» писала, что «подобно большей части атональной музыки, это

6. Этому посвящено исследование российского музыковеда Л. Ковначкой «Английская музыка XX века. Истоки и этапы развития» (М.: Советский композитор, 1986)

7. В английской исследовательской литературе Э. Лаченс считается первым композитором-сериалистом.

произведение, несомненно, логично на бумаге, но с трудом передаёт смысл при прослушивании» [4, с. 74].

Один из самых захватывающих моментов, связанных с именем Лаченс в истории музыки, заключается в том, что композитор утверждала, будто изобрела новый метод сама (!) благодаря интересу к музыке XVI–XVII веков. Это произошло до её знакомства с музыкой нововенцев. В качестве источника, сыгравшего в этом ключевую роль, композитор называла инструментальные фантазии Г. Пёрселла. Как писала С. Брэдшо: «Элизабет Лаченс, подобно большому числу современных композиторов, кажется, направляется в будущее через музыкальное прошлое» [1, с. 656].

Лаченс не раз объясняла свою позицию: «В этих сочинениях уже был заложен опыт: независимое письмо струнных партий с их английской “эмоциональностью” и витальностью, великолепный линейный контрапункт в сочетании с мощно акцентированными гармоническими интервалами – всё указало мне новые музыкальные возможности, благодаря которым я развила свою собственную серийную технику до того, как услышала Шёнберга, Веберна и Берга или вообще знала о существовании понятия “12-тоновость”» [4, с. 66].

Д. Райт считал, что сериализм был для Лаченс «средством написания музыки относительно быстро, без скучных и ожидаемых гармоний» [8].

Наиболее показательны в этом смысле три произведения, написанные в 1950-е годы: «Концертанта для пяти исполнителей» (1950) – флейта, кларнет, скрипка, альт, виолончель; «Струнный квартет № 6» (1952) с ритмической свободой и независимостью партий; «Хоровой мотет» «Excerpta Tractatus Logico Philosophici» на слова Людвига Витгенштейна, где 12-тоновая серия вырастает из 3-тоновой ячейки в духе веберновской симметрии.

В 1960-х годах атмосфера в академической музыке Великобритании начала меняться. На авансцену вышло поколение композиторов, остро осознающих необходимость радикальных перемен. Одним из «возмутителей спокойствия» во второй половине XX века была «Манчестерская группа новой музыки» – инструментальный ансамбль и содружество молодых композиторов (П.М. Дэйвис, А. Гёр, Х. Бёртуисл), посеявших зёрна европейского модернизма на английской почве. Отношение к музыке Э. Лаченс, которая активно поддерживала «Манчестерскую группу», постепенно начало двигаться от отрицания и непонимания в сторону интереса.

В 1960-е годы стиль композитора стал разворачиваться в сторону большей абстрактности и своеобразной живописности, что можно почувствовать уже из названий произведений. Её музыка приобретает некую атмосферность⁸.

Одним из сочинений, ярко отражающих этот поворот, стала «Долина Хатсу-Сэ» (1965) для смешанного вокального ансамбля. Основанная на ранней японской поэзии (на языке оригинала), музыка пронизана изысканной гармонией с вырази-

8. Нередко музыку Лаченс сравнивали с романами Джейн Остин, в которых ничего не происходит.

тельной мелодикой и ритмом. «Суть нашего счастья» (1968) для хора и оркестра использует тексты исламской поэзии, А. Рембо и Дж. Донна, которые воплощены в музыке при помощи прозрачной фактуры и выразительных приёмов молчания. Лаченс была необычна не только в жизни, но и в творчестве, используя непривычные тексты в хоровых и вокальных произведениях и редкие инструменты – в оркестровке.

Оркестровая пьеса «Кинконс» (1959–1960), которую исследователь Р. Рамос считает «парадоксальной» по причине сочетания черт программности с элементами «абсолютной» музыки [5, 57], задействует традиционный состав симфонического оркестра с добавлением бас-трубы, альтового кларнета, мандолины, гитары и множества ударных. Подобно форме кинконса⁹, разделы с тутти и соло образуют обрамление центральным вокальным частям с текстом из трактата барочного автора Томаса Брауна «Сад Кира» (1654)¹⁰. Всего разделов 10. Замысловатая структура пьесы представляет собой нечто вроде волшебного трюка с особой инструментальной краской и эмоциональным накалом.

Композитор создала несколько сочинений для музыкального театра. Либретто большинства опер написаны самой Лаченс. Среди них: опера «Шахта» (1947) – драма о шахтёрах, написанная по заказу У. Уолтона (либретто У.Р. Роджерса), радио-опера «Пенелопа» (1950), «Пронумерованный» (1965–1967), «Инфиделио» (1954) – любовная история, изложенная с конца: от самоубийства главной героини до первой встречи с возлюбленным.

Опера с необычным названием «Отпуск? Ни малейшего шанса!» (1973) построена на обыгрывании каламбуров, загадок и цитат в форме коллажа и сочетаемости несочетаемого. В ней главенствуют идея случайности и серийная техника. «Изида и Осирис» (1969–1970) на основе текста Плутарха своеобразна за счёт танцев и хора. Камерная опера «Игра ожидания» (1973) – о женщинах, ожидающих мужей, любовников или детей, – задействует разговорный язык.

В зрелые годы дама-командор ордена Британской империи Э. Лаченс написала автобиографию «Аквариум для золотой рыбки» (1972)¹¹ и преподавала. Среди ее учеников – М. Уильямсон, Р. Сэкстон, Р.Р. Беннет, К. Баррат и др. Роберт Сэкстон так отзывался о своём учителе: «Сегодня немногие композиторы одарены таким же, как у Лаченс, сочетанием успешности и удивительной скромности. Она любила повторять, что именно работа стимулировала её воображение, – и это подтверждает её огромное и чрезвычайно разнообразное наследие. Будем надеяться, что великую музыку Элизабет Лаченс оценят последующие поколения

9. В ландшафтной архитектуре — способ посадки деревьев в шахматном порядке, обеспечивающий видимость по диагонали.

10. Трактат Т. Брауна содержит размышления о божественной мудрости, проявляющейся в естественной симметрии растений и античной традиции высаживания садов в форме кинконса.

11. Оркестровая баллада ор. 142 носит такое же название.

и что они получают удовольствие и отдохновение от уникального и экспрессивно-го мира её творчества»¹².

Свой жизненный и творческий путь Лаченс прошла с высоко поднятой головой, бескомпромиссно и отважно. В интервью BBC в 1970 году композитор, отвечая на вопрос журналиста о том, как ей удавалось сохранить себя в ситуации, когда её музыка десятилетиями не пользовалась популярностью, ответила: «Никто не просит нас быть композиторами – *мы* (курсив мой. – Ю. А.) это выбираем»¹³. Надо заметить, что и сейчас музыка Лаченс исполняется не столь часто.

Можно констатировать, что Элизабет Лаченс внесла большой вклад в историю британской музыки XX века, значение которого ещё только предстоит оценить.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Bradshaw, Susan. The Music of Elisabeth Lutyens. *The Musical Times*. 1971. Vol. 112. No. 1541. Pp. 653–656.
2. Forkert, Annika. Magical Serialism: Modernist Enchantment in Elisabeth Lutyens's *O Saisons, O Châteaus!* // *Twentieth-Century Music*. June 2017. Vol. 14, Issue 2. Pp. 271–303.
3. Lutyens, Elisabeth. *A Goldfish Bowl*. London, 1972.
4. Mathias, Rhiannon. *Lutyens, Maconchy, Williams and the Twentieth Century British Music. A Blest Trio of Sirens*. London; New York, 2012. 324 p.
5. Ramos, Rebecca. *The Horror Queen's English: Elisabeth Lutyens and the Paradoxes of Twentieth Century British Music*. Southern Methodist University, 2018.
6. Saxton, Robert. *Composer Portraits: Elisabeth Lutyens* // *New Music 88*, ed. M. Finnissy, M. Hayes and R. Wright (Oxford, 1988). Pp. 9–21.
7. Schafer, Murray. *British Composers in Interview*. London, 1963. 187 p.
8. Wright D. *Elisabeth Lutyens* // <https://www.wrightmusic.net/pdfs/elizabeth-lutyens.pdf>
9. Pitts, S., Robinson, K. 2016. “Dropping in and dropping out: Experiences of sustaining and ceasing amateur participation in classical music”, *British Journal of Music Education*, 33(3). P. 327–346. DOI:10.1017/S0265051716000152 (in English)

12. <https://www.pianoversal.com/en/composer-of-the-week-e/406-composer-of-the-week-6-2018e>

13. <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/p033k2vg>