

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская, главный редактор
(канд. иск., доцент СПбГК)
А. В. Денисов, заместитель главного редактора
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Н. Ю. Афонина (канд. иск., профессор СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Л. Г. Ковнацкая (доктор иск., вед. науч. сотр.
РИИИ, профессор СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Э. В. Махрова (доктор культурологии,
профессор АРБ)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
А. Е. Радеев (доктор филос. наук, доцент СПбГУ)
Н. М. Савченкова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
Л. В. Шиповалова (доктор филос. наук,
доцент СПбГУ)

Редакция:

Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов
Ю. Л. Ногарева, верстка
Е. М. Юпалайнен, секретарь

Адрес редакции:

190068 Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (генеральный секретарь IMS)
Л. Ботстайн (президент Бард-колледжа,
гл. ред. журнала *Musical Quarterly*)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
Е. С. Зинькевич (доктор иск., профессор
Национальной муз. академии Украины)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
А. И. Климовицкий (доктор иск., профессор
СПбГК, гл. науч. сотр. РИИИ)
Т. С. Кюрегян (доктор иск., профессор МГК)
М. Мюрата (профессор Калифорнийского ун-та,
Ирвин)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
К. Оджа (профессор Гарвардского ун-та)
Д. Редепеннинг (профессор Гейдельбергского
ун-та)
Э. Розанд (профессор Йельского ун-та)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Е. М. Царева (доктор иск., профессор МГК)
С. В. Шип (доктор иск., профессор Одесской
национальной муз. академии)
А. Б. Шнитке (канд. иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ №ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал OPERA MUSICOLOGICA входит в Перечень
рекомендованных ВАК российских рецензируемых
научных журналов

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

Содержание

Статьи

Татьяна Бершадская
Новый термин теории многоголосия 6

Наталья Дегтярева
История музыки как системный объект:
взгляд из XIX века (по материалам работ
Александра Николаевича Серова) 13

Марина Переверзева
Техника alea Пьера Булеза:
между порядком и хаосом 22

Лариса Кузьменко
В зеркале чужого слова
(Опера «The Knot Garden»
Майкла Типпета) 41

Наталья Власова
Новые документы об Антоне Рубинштейне
из зарубежных архивов 58

Рецензии

О. В. Зубова, Т. С. Кюрегян.
Средневековые и ренессансные танцы:
музыка в движении
Кира Южак, Алла Янкус 82

Дмитрий Брагинский. Шостакович
и футбол: территория свободы
Ольга Скорбященская 89

Dmitri Braginsky. Shostakovich and Football:
Escape to Freedom
*Стивен Уоли (пер. с англ. Владимира
Хаврова)* 95

Сведения об авторах 99

Информация для авторов 105

Quarterly

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Board:

Natalia Braginskaya, Editor-in-Chief
(PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory)
Andrew Denisov, Deputy Editor-in-Chief (Doctor
of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen
University)
Nina Afonina (PhD, Prof., SPb Conservatory)
Tatiana Bukina (Doctor of Cultural Studies,
Assoc. Prof., Academy of Russian Ballet)
Natalia Degtyareva (Doctor of Art History,
Prof., SPb Conservatory)
Zivar Gousseinova (Doctor of Art History,
Prof., SPb Conservatory)
Graham Griffiths (PhD, Honorary Research Fellow,
Musicology, City, University of London)
Liudmila Kovnatskaya (Doctor of Art History,
Leading Research Fellow, Russian Institute
of the History of the Arts; Prof., SPb Conservatory)
Galina Lobkova (PhD, Assoc. Prof., SPb
Conservatory)
Ella Makhrova (Doctor of Cultural Studies,
Prof., Academy of Russian Ballet)
Larissa Nikiforova (Doctor of Cultural Studies,
Prof., Academy of Russian Ballet, Herzen University)
Daniil Petrov (PhD, Assoc. Prof., Moscow
Conservatory)
Artem Radeev (Doctor of Philosophy,
Assoc. Prof., SPb University)
Nina Savchenkova (Doctor of Philosophy,
Assoc. Prof., SPb University)
Lada Shipovalova (Doctor of Philosophy,
Assoc. Prof., SPb University)
Elena Titova (PhD, Prof., SPb Conservatory)

Editors:

Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Julia Nogareva, Layout
Olga Baranova, Editor of English texts
Ekaterina Iupalainen, Secretary

2A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (Secretary General, IMS)
Leon Botstein (President of Bard College, USA;
Editor-in-chief, *The Musical Quarterly*)
Catherine Doulova (Doctor of Art History,
Prof., Belarusian State Academy of Music)
Boris Gasparov (Doctor of Philology,
Prof., Columbia University)
Natalia Ghilyarova (PhD, Prof., Moscow Conservatory)
Levon Hakobian (Doctor of Art History, Leading
Research Fellow, State Institute for Art Studies,
Moscow)
Larissa Kirillina (Doctor of Art History,
Prof., Moscow Conservatory)
Arkady Klimovitsky (Doctor of Art History, Prof.,
SPb Conservatory; Chief Research Fellow, Russian
Institute of the History of the Arts)
Tatyana Kyuregyan (Doctor of Art History,
Prof., Moscow Conservatory)
Margaret Murata (Prof., University of California,
Irvine)
Anna Nekrylova (PhD, Research Fellow, Institute
of Russian Literature of the Russian Academy
of Sciences)
Carol J. Oja (Prof., Harvard University)
Dorothea Redepenning (Prof., Heidelberg
University)
Ellen Rosand (Prof. Emeritus, Yale University)
Mikhail Saponov (Doctor of Art History,
Prof., Moscow Conservatory)
Svetlana Savenko (Doctor of Art History,
Prof., Moscow Conservatory)
Ada Schmitke (PhD, Prof., SPb Conservatory)
Tilman Seebass (Prof. Emeritus, University
of Innsbruck)
Sergiy Ship (Doctor of Art History, Prof., Odessa
National Academy of Music)
Ekaterina Tsareva (Doctor of Art History,
Prof., Moscow Conservatory)
Elena Zinkevych (Doctor of Art History, Prof.,
Ukrainian National Academy of Music)

Registered in the Federal Supervision Agency
for Information Technologies and Communications
Registrarion certificate PI FS77-37816 of 19th October,
2009

*The published materials or any part of it cannot
be reproduced in printed or electronic form without
the permission of the publisher.*

Contents

Articles

Tatyana Bershadskaya
The New Term of the Theory of Polyphony **6**

Natalia Degtyareva
History of Music as a System Object:
View from the Nineteenth Century
(Based on the Works of Alexander
Nikolaevich Serov) **13**

Marina Pereverzeva
Alèa Technique of Pierre Boulez:
between Order and Chaos **22**

Larisa Kuzmenko
In the Mirror of Intertext (“The Knot Garden”
by Michael Tippett) **41**

Natalia Vlasova
New Documents on Anton Rubinstein
from Foreign Archives **58**

Reviews

O. V. Zubova and T. S. Kuregian.
The Medieval and Renaissance Dances:
Music in Motion
Kira Yuzhak, Alla Yankus **82**

Dmitri Braginsky. Shostakovich and Football:
Escape to Freedom
Olga Skorbyashchenskaya **89**

Dmitri Braginsky. Shostakovich and Football:
Escape to Freedom
Stephen Walsh,
translated by Vladimir Khavrov **95**

Contributors to this issue **99**

Directions to contributors **105**

Кузьменко, Лариса Сергеевна

ORCID: 0000-0002-5107-5024

SPIN-код: 2966-6224

e-mail: princ4212v@mail.ru

Выпускница Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (класс профессора Л. Г. Ковнацкой, 2018). Преподаватель музыкально-теоретических дисциплин в Отрадненской детской школе искусств и в музыкальной школе «Виртуозы».

187332 Ленинградская обл., г. Отрадное, ул. Комсомольская, 5

Larisa S. Kuzmenko

ORCID: 0000-0002-5107-5024

SPIN-code: 2966-6224

e-mail: princ4212v@mail.ru

Graduated from the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (class of Professor Liudmila G. Kovnatskaya, 2018); teaches musical-theoretical disciplines at the children's music school and at the music school *Virtuosos*.

5 Komsomolskaya str., Otradnoe 187332, Russia

*В зеркале чужого слова
(опера «The Knot Garden»
Майкла Типпета)*

Статья посвящена опере «The Knot Garden» английского композитора Майкла Типпета (1905–1998). Автор исследует влияние «чужого слова» на содержание либретто и музыки оперы: атрибутируются и анализируются источники, которые композитор так или иначе имел в виду при написании оперы. Высказывается предположение об автобиографическом подтексте в содержании оперы.

Ключевые слова: *английская опера, Майкл Типпет, либретто, Уильям Шекспир, психоанализ, «чужое слово».*

*In the Mirror of Intertext
("The Knot Garden")
by Michael Tippett*

The article is devoted to the opera *The Knot Garden* by the English composer Michael Tippett (1905–1998). The article explores the influence on the content of the libretto and music of the opera quotes from various works (from classical literature, academic music, blues songs). The article explores the autobiographical references in the opera.

Keywords: *English Opera, Michael Tippett, libretto, William Shakespeare, psychoanalysis, the intertext.*

DOI: 10.26156/OM.2019.40.2.004

УДК 782.1
ББК 85.313(3)

Лариса Кузьменко

В зеркале чужого слова (Опера «The Knot Garden» Майкла Типпета¹)

Майкл Типпет (1905–1998) — один из мэтров английской композиторской школы XX века, старший современник и друг Бенджамина Бриттена — часто обращался к жанрам, связанным со словом: текст давал ему возможность наиболее внятно заявлять о волнующих проблемах. Оперу же Типпет превратил в трибуну самых насущных тем и идей своего творчества².

Третья опера Типпета — «The Knot Garden» (1970) — написана в экспрессионистский, экспериментальный период его творчества [Кемп 1987, 401]. В ней достигли апогея эмансипация диссонанса, хроматизм, атональность. Новый для Типпета модернистский язык «был связан с его стремлением представить более широкий круг человеческих переживаний меняющегося мира: войну, насилие, вопросы пола и гендера, социальное и межличностное отчуждение» [Clarke 2001, 20].

Воодушевленный советом Т. С. Элиота во время совместной подготовки либретто для оратории «Дитя нашего времени» (1939–1941), в дальнейшем Типпет сам писал

¹ В русской транслитерации фамилии композитора автор статьи руководствовался написанием, принятым в англоведческих трудах Л. Г. Ковнацкой с 1970-х годов.

² Типпет написал пять опер: «The Midsummer Marriage» (1947–1952), «King Priam» (1958–1961), «The Knot Garden» (1966–1970), «The Ice Break» (1973–1976), «New Year» (1986–1988).

тексты к своим сочинениям, в том числе и оперные либретто; «The Knot Garden» не стал исключением.

«The Knot Garden» — первая опера композитора, действие которой происходит в современную эпоху. Семь персонажей оперы в поисках гармонии отношений формируют микросоциум, отражающий многомерность современного общества. Каждый персонаж олицетворяет социальную или психологическую проблему: семьи (Теа, Фабер), детства и взросления (Флора), самопонимания (Мангус), расового (Мэл), гендерного (Дениз) и ЛГБТ (Дав) равноправий. «Конфронтация», «Лабиринт», «Шарады» — такие названия Типпет дает трем актам, образующим макроструктуру «The Knot Garden».

В семье супругов Теа и Фабера царит взаимонепонимание: их приемная дочь-подросток Флора вступает в сложный возраст взросления. Страх взросления сконцентрирован для Флоры в Фабере — она мнит себя объектом его сексуальных притязаний. Странности в поведении Флоры заставляют Теа подозревать Фабера в том, о чем она боится спросить обоих. Чтобы разобраться в сложившейся ситуации, Теа приглашает в дом психоаналитика Мангуса, которого сопровождают его ассистенты — влюбленная гомосексуальная пара — Дав (музыкант, белый) и Мэл (писатель, афроамериканец). Мангус разрабатывает терапию, цель которой — заставить пациентов говорить друг с другом. Он сталкивает их по двое, побуждая к диалогу (во II акте), а затем приглашает всех (кроме Теа) участвовать в постановке «Бури» У. Шекспира (в III акте). Инсценировка «Бури» — лечение методом абреакции (ролевой игры). По мнению Мангуса, надев маски (Флора играет Миранду, Фабер — Фердинанда, Дав — Ариэля, Мэл — Калибана, а сам Мангус — Просперо) и разыграв специально подобранные шарады, пациенты смогут пережить подсознательно желаемый или пугающий их опыт, а также высказать друг другу (хотя бы устами героев Шекспира) то, что они не в силах сказать от своего имени. Цель игры в шарады — получить ясное и осмысленное понимание своего внутреннего «я». Однако распланированную терапию нарушает неожиданный приезд Дениз — сестры Теа, феминистки. Она становится катализатором непредусмотренных событий: происходят перегруппировки в любовных и дружеских отношениях.

В этой опере уникально не столько ставшее визитной карточкой Типпета остросоциальное содержание, сколько личностный, глубоко интимный характер претворения сюжета. «The Knot Garden» — самый автобио-

графический опус композитора. Несколько персонажей и ситуаций имеют непосредственное отношение к личной жизни композитора, его семье и близким друзьям [Kemp 1987, 1–65]. В максимальной мере автобиографичен образ музыканта Дава. Центральный аспект в опере — *внутриличностный*, поэтому на первом плане оказываются переживания персонажей, а главным местом действия является их душа. Герои, путешествуя по собственному бессознательному, пытаются понять себя.

Сюжет оперы крупным планом представляет собой терапию психоаналитика Мангуса, которую проходят персонажи-архетипы. Типпет создает результативные ситуации, в сценах переживаются последствия событий, показанных очень кратко или не показанных вовсе, поступки персонажей имеют психоаналитическую подоплеку. Все это делает «The Knot Garden» произведением, к которому нужно не единожды подбирать ключи понимания, интерпретируя смысл.

* * *

Символичность сюжета «The Knot Garden» отражена в названии оперы, непереводаемом на русский без потери заложенных в оригинале значений. «Knot — <...> „узы“ (брака, например), „проблемы“, „трудности“ <...>, а также „узел“ в саду, из которого вырастают ветви... Здесь же, у Типпета, имеются в виду узы связей, узлы комплексов, „сад комплексов“. В ино-сказании сад — это и душа человека, и его дом, и общество в целом» [Ковнацкая 1986, 188].

Одной из ассоциаций, которые возникают в связи с мифологемой «сада», является понятие «рая». «И насадил Господь Бог рай в Эдеме <...> И взял Господь Бог человека, и поселил его в саду Эдемском, чтобы возделывать его и хранить его»³. При этом важна двусмысленность слова «*knot*»: произносимое как [ndt] = «нот», на слух оно воспринимается так же, как частица отрицания — «*not*». В результате название оперы на слух воспринимается как «не сад». Звуковая и смысловая игра — «не сад» = «не райский сад» = «не рай» — вызывает ассоциацию с «Потерянным раем» Д. Мильтона: потеря рая = потеря взаимопонимания.

Либретто «The Knot Garden» предоставляет режиссеру-постановщику минимум информации, оно не содержит конкретных сведений о жизнях персонажей. Действие оперы развивается в течение любого, рядового дня современности, но в этом дне (как это бывает в пьесах Б. Шоу,

³ Бытие: глава 2, стих 8; 15.

Б. Брехта, в романах Дж. Джойса) сконцентрировано *время как совокупность смыслов* — время гораздо большее, чем только лишь день. Место действия иллюзорно, открывая простор воображению. «Если бы место действия было видимым, то это мог бы быть высокий дом с садом, стоящий рядом с промышленным городом», — комментирует композитор [Tirrett 1970, 5].

Специфический сюжет требует нестандартных декораций. Возможно, этим и объясняется отказ от привычного для английской романной традиции дома. Будучи более зрелищной декорацией, сюрреалистически резонируя с душевным состоянием персонажей, сад в опере становится «видимой проекцией личности» [Kemp 1987, 405], визуализирует идею внутреннего мира, и потому внешний вид сада, согласно авторским сценическим ремаркам, меняется на протяжении оперы в зависимости от состояния персонажей на сцене. «Когда отношения в опере становятся нежными, сад похож на розарий; когда отношения напряженные — на лабиринт» [Kemp 1987, 405]. Радикально изменившимся — тернистым, искореженным сад предстает во II акте: он находится «в полном беспорядке, похож на лабиринт» [Tirrett 1970, 4], становясь физическим воплощением душевной болезни персонажей.

Символичны имена героев оперы. Звучание имени Теа близко древнегреческому «Θεά» и переводится как «богиня», а греческое «θεά» — «озерцание». Кроме того, английская версия «Теа» ([θta] = «сиа») напоминает и о имени греческой богини Луны — Селины — женского символа, связанного с цикличностью жизни, с процессами зачатия и рождения. Имя Флоры символизирует юность, чистоту, девственность. Это имя носила древнеримская богиня цветов, весны. Возможно, прототипом имени Дениз является имя священномученика Дениса — христианского святого III века, первого епископа Парижа, Дионисия Парижского. То, что в качестве прототипа имени Дениз Типпет выбрал мужское имя, подчеркивает брутальность ее образа.

Прототипом имени Мангуса стали имена двух персонажей Б. Шоу: Магнуса⁴ и Мангана. Магнус — из «Яблочной корзины» — великий король, умный, властолюбивый филантроп, убежденный в исторической предначертанности своей судьбы; Манган — глуповатый, высокомерный миллионер из «Дома, где разбиваются сердца».

⁴ В пер. с лат. «magnus» — «могущественный».

* * *

В либретто «The Knot Garden» автор обращается к широкому спектру литературных источников: от XVI — до XX века, от Шекспира — до модернистов и блюзменов. На либретто прямо (цитированием) или косвенно (инспирированием драматических ситуаций) оказали влияние пьесы, романы, стихотворения, тексты песен. Для полного понимания событий оперы необходимо иметь в виду многочисленные отсылки, которыми Типпет насыщает либретто.

Вербальный текст оперы можно рассмотреть в контексте концепций «открытого произведения» У. Эко, интертекстуальности Ю. Кристевой, «чужого слова» и «диалога» М. Бахтина: все они поднимают вопрос о роли читателя в интерпретации.

Феномен «чужого слова» подразумевает, что текст произведения выполняет двойную функцию: обращается к теме (внутри) и к другим текстам, к «чужому слову» (вовне). В итоге возникает «взаимодействие контекстов», «многоакцентность слова», «изменение акцента слова в разных контекстах», «реагирование слова на слово» [Бройтман 1997, 153]: произведения вступают в диалог. При изучении художественного объекта нужно учитывать «многоголосие» того высказывания, которое в нем заключено [Бахтин 1997, 178]. Цитирование, использование конструкции «текст-в-тексте» (*mise-en-abyme*) — игра в чужое слово — значительно углубляют содержание либретто, делают его многомерным. Ниже будут названы те тексты, которые Типпет так или иначе имел в виду при создании либретто «The Knot Garden».

Самое важное влияние на построение либретто и на смысловое содержание оперы в целом оказала «Буря» Шекспира; показательно, что сценарии для шарад III акта Типпет берет из «Бури»⁵.

«Буря» — последняя поздняя пьеса Шекспира, относящаяся к так называемым «комедиям прощения», где все противоречия разрешаются внезапным покаянием и последующим прощением. «Все грешны, все

⁵ Типпет и раньше развивал творческие идеи Шекспира в своих сочинениях, например, в опере «The Midsummer Marriage». Однако количество обращений именно к «Буре» на протяжении всего творческого пути композитора со всей очевидностью доказывает, что именно эта пьеса Шекспира многое значила для Типпета. «Песни для Ариэля» (для среднего голоса и инструментального ансамбля, 1962), «Песни для Дава» (для тенора соло и камерного оркестра, 1970), заключительный хор оперы «The Ice Break» (1976); оратория «Маска времени» (1982), «Песни для Калибана» (для баритона и фортепиано, 1995), Сюита «Буря» (для тенора, баритона и ансамбля, 1961–1991), — все эти произведения Типпета связаны с «Бурей».

прощенья ждут. Да будет милостив ваш суд» — таковы финальные строки «Бури». Прощение является ключевым моментом и в содержании оперы Типпета.

Исследования последнего времени доказывают, что проблематика «Бури» Шекспира словно предвосхищает актуальные гендерные и психоаналитические вопросы, обсуждаемые в «The Knot Garden».

В 1950-х и 1960-х годах, когда колониальные державы были свергнуты в Африке и Карибском бассейне, а движение за гражданские права набирало обороты внутри США, «Буря» стала чем-то вроде литературного поля битвы и до начала 1970-х оставалась основополагающим текстом оппозиционной линии для выражения геополитических, исторических, культурных противоречий, опровергая представления о неполноценности коренных народов.

В 1968 году режиссер П. Брук осуществил вызывающую постановку «Бури» в лондонском The Round house. Эта интерпретация была вдохновлена радикальным переосмыслением Шекспира: остров Просперо — не идиллическая утопия, а место жестокой борьбы с узурпацией власти и порабощением, где история Калибана звучала как «глава из истории человечества» [Kott 1967, 176].

В театральных постановках конца XX века проявляет себя психоаналитический подход, при котором Ариэль и Калибан становятся продолжением личности Просперо. В последние десятилетия XX века художники нередко прочитывают «Бурю» сквозь призму гендерных противоречий; таковы фильмы Д. Джармана (1979) и П. Мазурски (1982). Интересен опыт режиссера Д. Тэймор, которая предпринимает радикальный шаг феминизации Просперо (его роль исполняет актриса Х. Миррен). Образ Ариэля часто решается и с подчеркиванием его андрогинии. Если в театральных постановках XVII века Ариэль — это, как правило, мужская роль, то уже в XVIII веке и до 1930-х годов Ариэля чаще играют женщины⁶. Дух Ариэля у Шекспира носит мужское имя, но его пол Шекспиром не указан, а все роли, которые он играет по приказу Просперо, — женские (морская нимфа, гарпия). То, что Дава в шарадах оперы получает роль Ариэля, акцентирует его гендерную амбивалентность: в одном из своих эссе Типпет описывает Дава как «*сексуально амбивалентного*» или «*бисексуального*» [Tippett 1980, 236].

⁶ В числе театральных опытов, подчеркивающих двойственную природу Ариэля, — спектакль А. Эфроса (для «Декабрьских вечеров» С. Т. Рихтера), в котором режиссер предложил А. Вергинской сыграть сразу две (мужские!) роли: Просперо и Ариэля.

Множественные параллели с «Бурей» Шекспира, обнаруживающие себя в «The Knot Garden», показывают, насколько глубоко Типпет постиг многогранность и многослойность шекспировской пьесы, ее способность резонировать остро актуальным проблемам современности.

* * *

Помимо сюжетных и концепционных параллелей с «Бурей», немало литературных произведений воспроизводится в либретто «The Knot Garden» в репликах персонажей — в виде прямых или скрытых цитат (без использования кавычек). Так, последняя реплика Мангуса — Просперо (9-я сцена III акта) является цитатой из «Короля Лира»: «*Я просто глупый, любящий старик*». Одинокий Лир произносит ее, осознавая свое фиаско как отец и король; таким образом Типпет намекает на провал миссии Мангуса: авторитет Мангуса как психоаналитика разрушается.

Репликами из «Алисы в Зазеркалье» Л. Кэрролла обмениваются Дав, Мэл и Флора при их знакомстве (9-я сцена I акта). Поначалу Флора охотно принимает игру Дава и Мэла, но затем отвергает детскую роль. Эти два состояния — детскость и исповедальное отрицание инфантильности — реализованы и музыкально: разговорная сцена сменяется неожиданно страстным ариозным пением.

В 8-й сцене Флора впервые остается перед публикой одна. Она поет незатейливую песенку на текст детской считалочки «*Eeny, meeny tiny toe...*». Песенка не безобидна: у считалочки расистские корни⁷; она становится косвенным намеком на появление чернокожего Мэла — Мэл и Дав выходят на сцену сразу после песенки Флоры.

Вкрапления текстов блюзовых песен содержит септет финала I акта. Типпет строит текст своего оперного блюза, свободно цитируя⁸ несколько песен Bobby «Blue» Bland («Honky Tonk», «That's the Way Love Is», «Turn on Your Love Light»). Здесь Типпет повторяет опыт своей оратории «Дитя нашего времени», где блюзы выступают в функции хоралов в пассионах [Ковнацкая 1980, 123–129]. Однако Типпет не цитирует блюзовые мелодии, как в оратории, а лишь воссоздает блюзовый стиль. Септет — кульминация I акта — представляет собой противостояние конфликтующих сторон, в котором принимают участие все действующие лица. В вокальном ансамбле рассерженных людей, не слышащих друг друга, каждый

⁷ Такие двусмысленные детские песенки звучат в опере Бриттена «Поворот винта».

⁸ Только текст, музыка не цитируется.

кричит о своей боли и обращается сам к себе. По сути это не септет, а своего рода сумма «семи монологов», кульминационный финал-*разногласие*. В заключении септета возникает полипластовость схожих музыкально, но различных по смыслу высказываний. Плотная музыкальная текстура создает эффект «кричащей клаустрофобии». Блюз достигает кульминации и превращается в инструментальный ансамбль без блюзового стилевого маркера.

Другое решение Типпет находит для септета финала III акта, где все персонажи поочередно пропевают строку из стихотворения Й. В. Гёте «Das Magische Netz»: «*Мы ощущаем волшебную сеть, которая связывает нас воедино*». Заключительный септет оперы просто и органично выражает идею объединения людей в музыке, любви и прощении: Типпет дает персонажам унисонные реплики или реплики на один текст и одну мелодию. По очереди, канонически, они исполняют фразу, создавая диссонантное крещендо, после чего внезапно канон останавливается, и персонажи допевают фразу вместе, в унисон. Музыка оркестра в этот момент иллюстративна: реплика «*мы ощущаем робкий момент*» сопровождается *pianissimo* деревянных духовых инструментов. Переход же к объединению реализован разрешением жесткого кластера в полнозвучный консонантный аккорд. Это и есть момент, когда персонажи в буквальном и психологическом смысле поворачиваются лицом друг к другу.

Эпиграф оперы «*Я и такой как есть не пропаду*» — еще одна цитата из Шекспира, «All's well that ends well» / «Все хорошо, что хорошо кончается» (IV акт, 3-я сцена). В пьесе эти слова произносит Parolles — персонаж, воплощающий зло. Однако эпиграфом оперы можно считать и строки из стихотворения У. Блейка «Улыбка», на которые указал сам композитор: «But only one Smile alone / That betwixt the Cradle & Grave / It only once Smild can be / But when it once is Smild / Theres an end to all Misery»⁹.

* * *

Всего две цитаты в опере воспроизводят не только текст, но и музыку оригинала. Первая — широко известная песня протеста «We shall overcome» («Мы победим»), гимн борцов за свободу, который пели на митингах,

⁹ В радиointerview BBC 3 декабря 1970 года Типпет сказал, что все время, пока он работал над оперой, в его голове, как *idée fixe*, как источник вдохновения, повторялись эти строки: «Но единой Великой Улыбке / Суждено на устах человеческих / Единожды вспыхнуть в пути / От Колыбели до Гроба; / Но достаточно ей расцвести — / И впадает в ничтожество Злоба» (перевод А. В. Парина).

фестивалях и концертах П. Сигер, Д. Баез, Б. Спрингстин. Песня цитируется в сцене Мэла и Дениз (II акт, 7-я сцена), указывая на общность их гражданских интересов. Проводится она не целиком и узнаваема не сразу: начальный раздел цитирования основан на инверсии мелодии, и лишь в самом конце сцены Мэл цитирует ее в исходном виде. Сцена Дениз и Мэла — редкий в опере момент нежной, утешительной музыки. По сути, это завуалированный любовный дуэт: музыка постепенно приобретает тонкое фактурное, легкое, вдохновенное звучание.

Песня Ф. Шуберта «Любимый цвет» (№ 16 из цикла «Прекрасная мельничиха» на стихи В. Мюллера) — единственная одновременно и текстовая и музыкальная цитата, проводимая полностью, в ясно узнаваемом виде. Это цитирование имеет важнейшее драматургическое, смысловое и автобиографическое значение.

Цитата проводится в 9-й сцене II акта. На сцене Флора и Дав — два самых потерянных персонажа. Оба переживают чувство болезненного отчаяния, вызванного страхом надвигающегося неизведанного взросления (Флора) и изменой любимого человека (Дав). Местоположение сцены высоко значимо: завершая II акт, она является переломным моментом в драматургии оперы и знаменует собой поворот к всеобщему прощению и примирению.

Место, которое отводится сцене (точка золотого сечения), музыка, которая ей отдана, сад-розарий, который показан в кульминации сцены, — все это демонстрирует исключительный статус Дава и Флоры в сознании Типпета. Неожиданность этой музыкальной цитаты — особенно сильный момент в опере. Сильный и в стилевом, и в психологическом отношениях. Почему Типпет выбирает в качестве цитаты именно Шуберта, именно эту песню? «Любимый цвет», с его низким регистром, тихой динамикой, безысходным тоническим остинато басов, напоминающим звон погребального колокола, — вызывает болезненное, щемящее чувство. Можно сказать, что Флора поет Шуберта в желании уйти от реальности, она создает иной, далекий мир, манящий ее.

Но почему девочка-подросток 1960-х годов в момент отчаяния поет именно Шуберта? Почему она не поет песню Beatles, например? Почему Дав повторяет эту песню вслед за Флорой, словно именно эта песня раскрывает и его чувства? Кажется невозможным, чтобы Типпет, с его любовью к тексту, к символам, к намекам, в столь драматургически значимой сцене не вложил бы глубинного скрытого смысла в выбор цитируемого материала. Цитирование Шуберта запускает механизм межтекстовых ассоциаций и биографических аллюзий. Песня Шуберта находится в завершающей части вокального цикла (16-й номер из 20), и это точка,

от которой настроение песен погружает в глубины депрессии. В завершении цикла жанр колыбельной выступает символом ухода.

Еще один слой ассоциаций связан с тем, что Мюллер помещает под мастерье под сень ив. Ива напоминает об Офелии Шекспира в последние минуты ее жизни. Именно «Песню об иве» поет Дездемона в 3-й сцене IV действия «Отелло». Плакучая ива — символ девушки, покинутой любимым. Ива — дерево скорби и смерти. Ива Мюллера — Шуберта — символ, который заставляет сознание выстраивать ассоциативную цепочку: Типпет — Шуберт — Мюллер — Шекспир.

Сцена Дава и Флоры связана с рядом автобиографических моментов, в частности, с глубоко интимным переживанием чувства идентичности пола. У Флоры оно, видимо, запутанно («Иногда мне снится, что я мальчик...»), а дважды повторенное Давом «Да, я понимаю» и то, что он вторит песне Шуберта, говорит о полном сочувствии Дава Флоре. Дав и Флора — родственные души. Отсюда — то сострадание и понимание, которые они испытывают друг к другу. Кроме того, сцена является прямой автобиографической отсылкой: биографы в таком свете указывают на отношения Типпета с Франческой Эллинсон [Graham 2017, 258].

Не случайна и основная тональность песни Шуберта, си минор. Для «The Knot Garden» характерно преобладание диссонирующих, нетональных отношений, поэтому тональные островки в опере воспринимаются как особенно значимые. Основные драматургически важные моменты в опере написаны либо в си миноре, либо в близких ему тональностях. Тон *h* — звук, с которого начинается опера (главный тон додекафонного ряда во вступлении), ария Дениз написана в *h-moll*, блюзовый септет — в условно субдоминантовом *E-dur*, песня Дава — в доминантовом *Fis-dur*, ария Теа из III акта — главным образом в *H-dur*, эпилог оперы завершается торжествующим *H-dur*. Й. Кемп считает, что существование редких тональных моментов в опере является метафорой поиска персонажами психического спокойствия, опоры [Kemp 1987, 431]. «The Knot Garden» словно бы «ищет» и иногда находит тональность. Выбор тонального центра падает именно на *h-moll* / *H-dur*. Семантика *h-moll* понятна: «Любимый цвет» Шуберта встает в архетипический ряд глубоко трагических си-минорных произведений (месса И. С. Баха, «Неоконченная симфония» Ф. Шуберта, «Патетическая» симфония П. И. Чайковского). Типпет описывает *h-moll* как «черную тональность, самую низкую из низких» [Kemp 1987, 431]. Учитывая, что в «The Midsummer Marriage» *H-dur* сопровождал «волшебный поцелуй», завершение «The Knot Garden» сияющим *H-dur* кажется особенно значимым.

Таким образом, цитирование Шуберта полифункционально: слушатель испытывает катарсис при новой встрече со знакомым шедевром, удовольствие от исключительной деликатности, с которой Типпет обращается с цитируемым материалом, восхищение драматической уместностью цитаты. Безусловно, это один из самых вдохновенных моментов оперы.

* * *

Представляют собой интерес литературные и драматические произведения, которые Типпет использует как *прообраз для создания драматургии сцены*, и тогда персонажи «играют роли» по канве, сцена строится «по шаблону».

Драматургическое содержание оперы напрямую связано с пьесой Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца», II акт которой содержит последовательность «дуэтов»-столкновений персонажей друг с другом, что предвосхищает столкновения типпетовских персонажей в «Лабиринте» II акта, самой сюрреалистичной части оперы. Сюжетная задача акта — реализация Мангусом первого этапа терапии: словно кукольник, он сводит тех персонажей, которые должны поговорить, но все еще не могут. Отсюда — прерывистый характер действия и ощущение фатальной неразрешимости конфликта на каждом этапе действия. В каждой новой сцене одна пара «всасывается» в «вихрь», который приносит нового персонажа в центр. В конце сцены одного из персонажей вихрь «*уносит*» — после чего наступает время для новой пары. В этом акте персонажи быстро движутся, входят и выходят из главного действия. В центре всегда оказываются два персонажа, и этот момент — ключевой момент их конфликта. Музыка «вихря» не меняется, она начинает звучать незадолго до окончания диалога, поэтому слушатель заранее предчувствует конец сцены. Действие в «Лабиринте» формируется не столько сюжетом, сколько отношениями. Изменение пар создает абстрактную структурную логику, и именно она контролирует ход действия, а не сюжет или персонажи. Действие завершается только тогда, когда все перестановки пар разыграны.

Комедия Т. С. Элиота «Вечеринка с коктейлями», вероятно, также оказала влияние на драматургию оперы. Доктор Райли и его ассистенты Джулия и Алекс спасают брак Чемберленов (супругов Эдварда и Лавинию). Тривиальный сюжет — семейная драма — раскрывает внешнюю, бытовую тематику пьесы, конфликт которой лежит гораздо глубже. В опере отсылка к Элиоту важна в 10-й и 12-й сценах I акта — первых

в череде травматичных сцен-перегруппировок отношений между парами. Обе сцены — немые, решены инструментально. Авторские ремарки описывают происходящее, напоминая своим содержанием сюрреалистический сон:

Участники оглядывают друг друга, как в ритуальном танце. Каждый из мужчин берет стакан с подноса Теа, берет и она сама. Они поднимают стаканы и собираются пить. Мэл очарован Теа. Дав оказывается в одиночестве. Теа, подобно Цирцею, гипнотически манит Мэла за собой в сад, как будто соблазняя его.

Согласно морфологии сказки В. Проппа, эта сцена использует мотив «напитка» (магического любовного действия) — один из архетипических моментов «волшебной» сказки и средневековой рыцарской литературы.

Источники, повлиявшие на Типпета косвенно, также было бы интересно выявить. Хотя эти тексты не используются в либретто ни в виде цитат, ни как прообраз драматического действия, однако они играют важную роль в опере, создавая контекст того мира, в котором живут персонажи, и заменяя персонажам их биографии. Речь идет о романе швейцарского писателя М. Фриша «Номо Faber». Главный герой романа — инженер Вальтер Фабер — вызвал к жизни имя и характер героя Типпета — Фабера.

Номо Faber (с лат. «человек производящий») — это прозвище, которое дает Вальтеру возлюбленная его молодости, Ганна, за его чрезмерно рациональный, прагматичный, деловой склад ума. Действие романа охватывает год, а также — многочисленные воспоминания Вальтера двадцатилетней давности. В ходе романа происходит переоценка Вальтером жизненных ценностей. Сюжет сводит его с юной Сабет, в которую он влюбляется, и которая во многом меняет его мироощущение. Однако, с фатальной предопределенностью древнегреческой трагедии, оказывается, что Сабет — его дочь.

Читал ли Типпет роман Фриша? Неизвестно, но вряд ли профессия Фабера (оперный Фабер тоже инженер) и его отношения с Флорой являются совпадением, а значит, скорее всего, эта аллюзия не случайна. Хотя в опере почти нет информации о Фабере, отсылка к роману Фриша становится своего рода «биографией» Фабера.

Можно назвать целый ряд произведений, так или иначе воздействовавших на стилистику либретто. Типпет заявлял о влиянии на оперу драмы «Сон заключенных» К. Фрая [Kemp 1987, 102]. Кемп называет среди

возможных прообразов «The Knot Garden» пьесы Э. Олби¹⁰, Г. Пинтера, сочинения Р. Д. Лэйнга, роман «Между актами» В. Вульф, романы А. Мердок, в частности, «Отрубленная голова», где есть персонаж-психоаналитик, и «Честный проигрыш», чей сюжет близок оперному [Кемп 1987, 440].

* * *

Майкл Типпет, создавая либретто, не просто «транспонирует» драматические произведения в формат оперного либретто. Искусность такого рода работы превращает либретто в эстетически самодостаточную драматическую пьесу, вполне пригодную и для киносценария. Невозможно относиться к либретто «The Knot Garden» как к слою произведения, подчиненному музыке.

Стиль и тип либретто полисемический; в его паутину вплетено гораздо больше того, что выражено словами — оттенки значений, подтекст, сравнения, двойной смысл. Играя в калейдоскоп отсылок, в «чужое слово», Типпет запускает механизм ассоциаций, нередко симультанно множественных. В результате в сценах рассказывается не о том, что показано, а о чем-то еще, вне буквы текста. Текст либретто, «вместо того, чтобы иссякать, предстает обновленным, открытым для более глубоких „прочтений“» [Эко 2006, 127]. Отдельные его сюжетные моменты понять приблизительно к полноте можно только в том случае, если воспринимающий подготовлен. Неподготовленному слушателю-зрителю докопаться до сути тяжело, сюжет может показаться запутанным, надуманным, неестественным и плохо реализованным.

Включая в либретто такое количество отсылок, Типпет рисковал — много идей сразу способны превратить оперу в нагромождение понятий и «взорвать» ее восприятие. Да, опера «The Knot Garden» — одна из тех работ, которые оставляют у слушателя вопросы.

Изучая работу Типпета-либреттиста, исследователь понимает смысл его высказывания: «...опера, как бы она ни казалась нам главным образом музыкальным опытом, всегда в конечном счете зависит от современного театра» [Кемп 1987, 404]. Вот почему «The Knot Garden» объединяет

¹⁰ О влиянии на Типпета его современника — драматурга Э. Олби, представителя «театра абсурда», говорит использование ролевой игры в либретто «The Knot Garden». К слову, Олби принадлежит переработка пьесы английского драматурга Д. Купера «Все в саду».

традиции и формы оперного театра с чертами смежных искусств (театр, кино) и жанрово не вписывается в каноны чисто оперного жанра.

Постижение жанровой природы «The Knot Garden» усложняют специфические оркестровые эпизоды, которым Типпет дает кинематографическое название — Dissolve («наплыв»). В предисловии к клавиру о «наплывах» сказано следующее: «Для указания на смену кадров используется термин Dissolve, подразумевающий распад сценического действия и формирование его заново» [Tippett 1970, 1]. «Наплыв» появляется в опере восемь раз, на стыке сцен, и переключает восприятие от одной сцены к другой. «Наплывы» усиливают впечатление от оперы как от сменяющихся кадров в фильме, реализуют технику монтажа, «насиленно» соединяя порой не связанные сюжетно или логически соседние сцены. Музыкально все восемь «наплывов» одинаковы (кроме разросшегося трагичного «наплыва» между 2-й и 3-й сценами III акта). В III акте «наплывы» появляются перед шарадами (кроме третьей), что скрепляет мозаичную конструкцию III акта, построенного по принципу «театр в театре».

Жанровое своеобразие «The Knot Garden» отражает современные оперные тенденции: переживая процесс постоянных трансформаций, опера обрела множество разновидностей¹¹. «The Knot Garden» как оригинальное, символичное, автобиографичное, метафоричное произведение искусства вписывается в обширный и глубокий контекст, отражает время, определяет его важнейшие вопросы. Это дает основание назвать Майкла Типпета — по аналогии с названиями двух его крупнейших сочинений¹² — «Композитором Нашего Времени».

Литература

Бахтин 1997 — Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собр. соч. : в 7 т. Т. 5. Работы 1940–1960-х годов. М. : Русские словари, 1997. С. 159–206.

Буданов 2013 — Буданов А. В. Опера XXI века: жанр «на грани»? М. : Нобель-Пресс, 2013. 176 с.

¹¹ Вот их неполный перечень: моноопера, миниопера, микро-опера, фолкопера, опера-гротеск, документальная опера, опера-инсталляция; зонг-оперы, поп-оперы, рок-оперы, бард-оперы, «немые» оперы, фильмы-оперы, телеоперы, медиаоперы, арт-перформанс, «флешбэк» [Буданов 2013, 17]. К. Зенкин называет современный оперный театр «тотальным музыкальным театром современности»: «... союз танца, музыки и поэзии, напрошенный немецким романтиком в середине XIX века, стал основой музыкального театра века двадцатого: от жанровых гибридов Стравинского, Орфа и многих других до мистерии Штокхаузена, с одной стороны, и всей неакадемической, развлекательной сферы музыкальных шоу — с другой» [Зенкин 2010, 204].

¹² Имеются в виду оратории «Дитя нашего времени» (1939–1941) и «Маска времени» (1980–1982).

- Бройтман 1997 — *Бройтман С. Н.* «Диалог» и «монолог» — становление категорий. М.: РГГУ, 1997. 453 с.
- Зенкин 2010 — *Зенкин К. В.* От романтической музыкальной драмы к «тотальному музыкальному театру» авангарда. Вагнер — Штокхаузен // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 204–211.
- Ковнацкая 1980 — *Ковнацкая Л. Г.* Майкл Типпет // Советская музыка. 1980. № 11. С. 123–129.
- Ковнацкая 1986 — *Ковнацкая Л. Г.* Английская музыка XX века. Истоки и этапы развития. М.: Советский композитор, 1986. С. 169–202.
- Эко 2006 — *Эко У.* Открытое произведение / Перев. с итал. А. П. Шурбелева. СПб.: Симпозиум, 2006. 412 с.
- Clarke 2001 — *Clarke D.* The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. 356 p.
- Graham 2017 — *Graham M.* Shakespeare and Modern British Opera: Into The Knot Garden. London: Royal Holloway, University of London, 2017. 364 p.
- Kemp 1987 — *Kemp I.* Tippett: The Composer and His Music. New York: Oxford university press, 1987. 516 p.
- Kott 1967 — *Kott J.* Shakespeare Our Contemporary, 2nd ed., trans. Boleslaw Taborski. London: Methuen, 1967. 317 p.
- Tippett 1970 — *Tippett M.* The Knot Garden. London: Schott, 1970. 311 p.
- Tippett 1980 — *Tippett M.* Music of the Angels: Essays and Sketchbooks of Michael Tippett, ed. Meirion Bowen. London: Eulenberg, 1980. 244 p.

References

- Bakhtin M. M. (1997) Problema rechevykh zhanrov [The problem of speech genres]. In: Bakhtin M. M. Sbornie sochineniy v 7 vol. Vol. 5. Raboty 1940–1960-kh godov [Collected works in 7 vols. Works of 1940–1960 years]. Moscow: Russkie slovari. P. 159–206. In Russian.
- Budanov A. V. (2013) Opera XXI veka: zhanr «na grani»? [21st century Opera genre on the verge?]. Moscow: Nobel'-Press. 176 p. In Russian.
- Broitman S. N. (1997) «Dialog» i «monolog» — stanovlenie kategoriy [Dialogue and monologue is the emergence of categories]. Moscow: RGGU. 453 p. In Russian.
- Zenkin K. V. (2010) Ot romanticheskoy muzykal'noy dramy k «total'nomu muzykal'nomu teatru» avangarda. Wagner — Stockhausen [From the romantic musical drama to the avant-garde “total musical theater”. Wagner — Stockhausen]. In: Nauchnyi vestnik Moskovskoy konservatorii. [Scientific Journal of the Moscow Conservatory]. 2010. № 2. S. 204–211. In Russian.
- Kovnatskaya L. G. (1980) Maykl Tippett [Michael Tippett]. In: Sovetskaya muzyka. 1980. № 11. P. 123–129. In Russian.
- Kovnatskaya L. G. (1986) Angliyskaya muzyka XX veka. Istoki i etapy razvitiya [English music of the 20 century. Origins and stages of development]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. P. 169–202. In Russian.
- Eko U. (2006) Otkrytoe proizvedenie [Open work]. Perv. s ital. A. P. Shurbeleva [Trans. with ital. A. P. Shurbelev]. St. Petersburg: Simpozium. 412 p. In Russian.

- Clarke D. (2001) *The Music and Thought of Michael Tippett: Modern Times and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press. 356 p.
- Graham M. (2017) *Shakespeare and Modern British Opera: Into The Knot Garden*. London: Royal Holloway, University of London. 364 p.
- Kemp I. (1987) *Tippett: The Composer and His Music*. New York: Oxford university press. 516 p.
- Kott J. (1967) *Shakespeare Our Contemporary*, 2nd ed., trans. Boleslaw Taborski. London: Methuen. 317 p.
- Tippett M. (1970) *The Knot Garden*. London: Schott. 311 p.
- Tippett M. (1980) *Music of the Angels: Essays and Sketchbooks of Michael Tippett*, ed. Meirion Bowen. London: Eulenberg. 244 p.

Сведения об авторах

Бершадская, Татьяна Сергеевна — доктор искусствоведения (1986), профессор (1979), заслуженный деятель искусств Российской Федерации (1992). Ученица и последовательница Ю. Н. Тюлина и Х. С. Кушнарёва, в области методики преподавания — Н. Г. Привано. Основная область исследований — звуковысотная организация музыки. В центре внимания Бершадской находятся проблемы гармонии и лада, вопросы монодии, аспекты организации вербального и музыкального языков. Преподавать начала в 1943 году, с 1953 года работает в Ленинградской (Петербургской) консерватории. Под руководством Бершадской подготовлено около 70 дипломных музыковедческих работ, около 20 кандидатских диссертаций. Среди учеников — ведущие музыковеды, профессора и преподаватели Санкт-Петербургской, Таллинской, Петрозаводской консерваторий. Автор монографий «Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни» (1961); «Лекции по гармонии» (1978, 3-е изд. 2003); «Гармония как элемент музыкальной системы» (1997); «Статьи разных лет» (2004); учебников и учебных пособий, статей (более тридцати).

Власова, Наталья Олеговна — доктор искусствоведения, руководитель Научно-издательского центра «Московская консерватория», ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания (Москва). Основная сфера научных интересов — австро-немецкая музыка конца XIX — XX века. Автор монографий: «Творчество Арнольда Шёнберга» (1-е изд. 2007), «Александр Цемлинский. Жизнь и творчество» (2014). Подготовила первое русское издание избранных статей Арнольда Шёнберга («Стиль и мысль. Статьи и материалы», 2006, совместно с Ольгой

Contributors to this issue

Tatyana S. Bershadsкая is Doctor of Art History (1986), Professor at the Theory of Music Department at the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (1979), and Honoured Artist of the Russian Federation (1992). She is a disciple of Yuriy Tyulin and Khristophor Kushnaryov and an adherent to Nikolay Privano's educational principles. Her research field is pitch organisation in music. Prof. Bershadsкая concentrates on the problems of harmony, tonality, monody, and some aspects of the structure of verbal and music languages. She began her teaching career in 1942 and since 1953 has been on the teaching staff at the St. Petersburg Conservatory. Prof. Bershadsкая has supervised about seventy graduate theses and about twenty doctoral dissertations. Among her former students are leading musicologists, professors and teachers at the conservatories of St. Petersburg, Tallinn, and Petrozavodsk. She is the author of the monographs "Basic composition laws of folk (peasant) song polyphony" (1961), "Lectures in harmony" (1978, 3d edition in 2003); "Harmony as an element of the music system" (1997); "Articles of different years", textbooks, tutorials, and more than thirty scholarly articles.

Natalia O. Vlasova is Doctor of Art History, Head of the publishing house "Moscow Conservatory Press", leading researcher at the State Institute for Art Studies (Moscow). Research focus: Austrian and German music of the late XIX — XX centuries. Author of the monographs: "The Work of Arnold Schoenberg" (1st ed. 2007), "Alexander Zemlinsky. Life and Work" (2014). Compiled and edited the first Russian publication of the writings of Arnold Schoenberg ("Style and Idea. Materials and Documents", 2006, together with Olga Losseva), translated into Russian and edited the study of Detlef Gojowy "The New

Лосевой). Переводчик и редактор исследования Детлефа Гойови «Новая советская музыка 1920-х годов» (2006). Автор статей, посвященных экспрессионизму в музыке, творчеству Шёнберга, Цемлинского, Рихарда Штрауса, Антона Рубинштейна, современных немецких композиторов, музыкальному театру.

Дегтярева, Наталья Ивановна — доктор искусствоведения (2011), профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Сфера научных интересов — австро-немецкая музыка начала XX века. Автор монографии «Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии» (2010), учебных пособий, более пятидесяти статей о зарубежной и русской музыке; составитель и редактор сборников статей. Принимала участие в организации ряда международных научных конференций, в том числе «М. И. Глинка: музыка истории. 1804–2004» (Москва — Санкт-Петербург, 2004), «Санкт-Петербургская консерватория в мировом музыкальном пространстве: композиторские, исполнительские, научные школы» (Санкт-Петербург, 2012).

Кузьменко, Лариса Сергеевна — выпускница музыковедческого факультета Санкт-Петербургской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (2018 год, класс профессора Л. Г. Ковнацкой) и Хабаровского колледжа искусств (2012 год, класс преподавателя Т. Г. Кацко). В центре научных интересов — английская опера XX–XXI вв., творчество Майкла Типпета. Участник проекта «Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича». Преподаватель музыкально-теоретических дисциплин в Отрядненской детской школе искусств и в музыкальной школе «Виртуозы».

Soviet Music of the 1920s” (2006). Authored the articles on the expressionism in music, the work of Schoenberg, Zemlinsky, Richard Strauss, Anton Rubinstein, contemporary German composers, musical theatre.

Natalia I. Degtyareva is Doctor of Art History (2011), Professor at the Western Music History Department at the St. Petersburg Conservatory. Her research interests focus on the Austro-German music of the early 20th century. She published a monograph “Franz Schreker’s Operas and Modern in Austrian and German Music Theater” (2010), tutorials and more than fifty articles on Western and Russian music; as well as edited and compiled books and collections of academic articles. She participated in the organization of several international conferences, including “M. I. Glinka: the music of history 1804–2004” (Moscow — St. Petersburg, 2004) and “Saint Petersburg Conservatory in the Global Musical Context: schools of composition, performance and scholarship” (St. Petersburg, 2012).

Larisa S. Kuzmenko is a graduate of the musicology faculty of the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (2018, the class of Professor Liudmila G. Kovnatskaya) and the Khabarovsk College of Arts (2012). Her academic interests include the English opera of the 20–21 centuries, the work of Michael Tippett. Larisa Kuzmenko participates in the project “Chronicle of the life and work of Dmitri Shostakovich”. She teaches musical-theoretical disciplines at the children’s music school and at the music school “Virtuosos”.

Переверзева, Марина Викторовна — ученица и последовательница Ю. Н. Холопова, В. С. Ценовой и Г. В. Григорьевой, под руководством которых защитила диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения («Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика», 2005) и доктора искусствоведения («Алеаторика как принцип композиции», 2015). Прошла научную стажировку в Университете Лаваль, Квебек (2011) при финансовой поддержке правительства Канады. С 2010 по 2018 год работала в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. С 2018 — доцент кафедры социологии и философии культуры Высшей школы музыки имени А. Шнитке (институт) Российского государственного социального университета. В центре научных интересов — музыкальная культура США XX века, проблемы алеаторной музыки, творчество русских и зарубежных композиторов второй половины XX века, традиционная музыка США и Канады. Автор первой на русском языке монографии о Джоне Кейдже — «Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика» (2006), монографии «Статистический метод композиции К. Штокхаузена» (2017), учебных пособий «Музыкальная культура США XX века» (МГК, 2007), «Алеаторика как принцип композиции» (2018) и др. Переводчик статей Дж. Кейджа в русском издании книги Дж. Кейджа «Тишина. Лекции и статьи» (2012), а также текстов других американских композиторов.

Скорбященская, Ольга Адольфовна — училась на фортепианном факультете Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (класс профессора Т. П. Кравченко). В 1993 году окончила аспирантуру СПбГК (научный руководитель — профессор Л. Г. Ковнацкая) и защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения («Фортепианное творчество

Marina V. Pereverzeva is the pupil and the follower of Yuriy N. Kholopov, Valeriya S. Tsenova and Galina V. Grigorieva; defended her candidate thesis in Arts (“John Cage: life, creativity, esthetics”) in 2005, doctoral thesis (“Chance music as principle of composition”) in 2015. Had a scientific training at the Laval University, Quebec (2011) with financial support of the government of Canada. From 2010 to 2018 she worked at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory. Since 2018 she has been the associate professor at the department of sociology and philosophy of culture at the Schnittke Higher School of Music (institute). The scientific interests of Dr Pereverzeva focus on the musical culture of the U. S. of the 20th century, problems of aleatory music, works of the Russian and foreign composers of the second half of the 20th century, traditional music of the U.S. and Canada. She is the author of the monographs “John Cage: life, creativity, esthetics” (2006, the first in Russian), “Statistical method of composition of K. Stockhausen” (2017); the tutorials “Musical Culture of the U.S. of the 20th Century” (Moscow State Conservatory, 2007), “Chance Music as Principle of Composition” (2018) etc. She was the translator of articles of J. Cage in the Russian edition of his book “Silence. Lectures and articles” (2012) and texts of other American composers.

Olga A. Skorbyashchenskaya studied at the St. Petersburg Conservatory, Piano Faculty, under Professor Tatiana Kravchenko, where in 1993, she completed her PhD course and defended her candidate thesis in Arts (“Carl Maria von Weber’s piano works in the context of the German Romanticism culture”) under Professor Liudmila Kovnatskaya. Senior Lecturer of the St. Petersburg Conservatory since 2001, Associate Professor therein since 2007.

Карла Марии фон Вебера в контексте культуры немецкого романтизма»). С 2001 года старший преподаватель, с 2007 года — доцент Санкт-Петербургской консерватории. Неоднократно принимала участие в британских фестивалях современной музыки (Олдборо, Челтенхем). В 1996 году прошла стажировку у М. Перайи в Великобритании. Дипломант Международного конкурса исполнителей современной музыки в Италии (1996). Автор более четырехсот статей и буклетов, посвященных проблемам современного исполнительства и романтической музыки XIX века.

Южак, Кира Иосифовна — доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и Санкт-Петербургского государственного университета. Ученица А. Н. Должанского и М. К. Михайлова. Член Союза композиторов, член международного Баховского общества. Заслуженный деятель искусств Республики Карелия. Основные научные исследования сосредоточены на теории и истории полифонии и творчестве И. С. Баха: двухтомник «Полифония и контрапункт: Вопросы методологии, истории и теории», кн. 1–2 (2006), монография «Программа курса Х. С. Кушнарёва „Полифония И. С. Баха“: Две версии — две эпохи» (2/2012), брошюры «Некоторые особенности строения фуги И. С. Баха: Стретта в фугах „Хорошо темперированного клавира“» (1965), «Теоретический очерк полифонии свободного письма» (1990), «Практическое руководство к написанию и анализу фуги» (5/2017), «Фугетта» (2018; соавтор — А. И. Янкус) и др. Ряд статей посвящен теории лада и ладовому строению карельских и финских рунных напевов, григорианики и древнерусских церковных песнопений: «Вариация на тему “Сибелиус и фольклор”» (1998), «К методологии исследований лада» (2008) и др. Редактор и составитель ряда научных сборников.

Frequently participates in British festivals of contemporary music (in Aldeburgh and Cheltenham). In 1996, she did an internship with Murray Perahia in Great Britain. A Diploma winner of an international competition of performers of contemporary music in Italy. Author of over four hundred articles and pamphlets on contemporary performance and Romantic music of the 19th century.

Kira I. Yuzhak is Doctor of Art History, Professor at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and St. Petersburg State University. Her teachers were A. N. Dolzhan-sky and M. K. Mikhailov. Prof. Yuzhak is a member of the Union of Composers, and of the International Bach Society. She holds the title of Honoured Artist of the Republic of Karelia. Dr. Yuzhak's research focus on the history and theory of polyphony and J. S. Bach's music: "Polyphony and Counterpoint: Issues of Methodology, History and Theory" (in two volumes, 2006), "Kushnarev's program on J. S. Bach's Polyphony: two versions — two ages", monograph (2/2012), and booklets: "The Specific Features of Bach's Fugue Structure: Stretto in the Well-Tempered Clavier" (1965), "A Theoretical Essay on Polyphony on the Free Polyphonic Style" (1990), "A Manual for the Composition and Analysis of the Fugue" (5/2017), "Fughetta" (2018; co-author A. Yankus) etc. A number of articles are devoted to the modal theory and the scale structure of Karelian and Finnish rune chants: "Variation on Sibelius and Folklore" (1998) and "On the Methodology of Modal Studies" (2008) etc. Prof. Yuzhak is the editor and compiler of a number of collections of academic articles.

Янкус, Алла Ирменовна — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. В 1999 окончила Санкт-Петербургскую консерваторию (класс профессора К. И. Южак), в 2003 — аспирантуру Петрозаводской консерватории им. А. К. Глазунова. В 2004 защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения («Полифоническое письмо в струнных квартетах Й. Гайдна», науч. руководитель — профессор К. И. Южак). Опубликовала ряд работ по теории и истории полифонии в отечественных и зарубежных изданиях, брошюры «Фугато в струнных квартетах Й. Гайдна» (2004) и «Фугетта» (2018; со-автор — К. И. Южак), выступала с докладами на научных конференциях в Санкт-Петербурге и в Москве и с лекциями в Казанской консерватории им. Н. Г. Жиганова. Член организационного комитета Международного научно-методического семинара «Теория полифонии и методика ее преподавания» (Санкт-Петербург).

Уоли, Стивен — музыковед, почетный профессор Университета Кардиффа (Уэльс, Великобритания). Музыкальный журналист, в разные годы публиковавшийся в лондонских газетах «The Times», «Daily Telegraph», «Independent», «Financial Times». С 1966 года занимал должность музыкального критика «The Observer» (воскресный выпуск газеты «The Guardian»). В настоящее время публикует рецензии на веб-сайте искусства *theartsdesk.com*. Сотрудничал с радиокорпорацией BBC; среди значительных совместных проектов — многочасовой цикл программ «Беседы с Робертом Крафтом». Крупнейший специалист по творчеству Игоря Стравинского, автор ряда книг о нем — «The Music of Stravinsky» (1993), «Stravinsky: Oedipus Rex» (1993), двухтомная документальная биография: I том «Stravinsky: A Creative Spring» (1999, приз Королевского Филар-

Alla I. Yankus PhD (Arts), Associate Professor at the Department of Music Theory at the St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. She graduated from the St. Petersburg Conservatory in 1999, where she studied under Prof. Kira Yuzhak, and in 2003 completed her postgraduate study at the Petrozavodsk A. K. Glazunov Conservatory. Dr. Yankus received her PhD degree in 2004 with a dissertation titled “Polyphony in Haydn’s String Quartets” (under Prof. Yuzhak). She is the author of several studies on theory and history of polyphony, published in Russia and abroad, as well as her brochures “Fugato in J. Haydn’s string quartets” (2004) and “Fughetta” (2018; co-author Kira Yuzhak). Dr. Yankus presented papers at conferences in St. Petersburg and Moscow and gave lectures in Kazan Zhiganov State Conservatory. She is a member of the organizing committee of the international scientific and methodical seminar “Counterpoint Theory and methods of its teaching” (Saint-Petersburg).

Stephen Walsh — musicologist, Professor Emeritus at the Cardiff University (Wales, Great Britain), where he had held a personal chair in music since 2001. He was for many years deputy music critic of “The Observer” and a frequent reviewer for the London “Times”, “Daily Telegraph”, “Independent” and “Financial Times”. He now reviews for the arts website *theartsdesk.com*. Collaborated with BBC; among their joint major projects there are the programs named “Conversations with Robert Craft”. As the most prominent expert in Stravinsky’s output and life, Walsh wrote several books on his works — “The Music of Stravinsky” (1993), “Stravinsky: Oedipus Rex” (1993), as well as a fundamental documentary biography of the composer. Its first volume named “Stravinsky: A Creative Spring” (1999) won the Royal Philharmonic Society Prize for the best music book published in the UK in the year 2000. The second volume

монического общества за лучшую британскую книгу о музыке 2000 года), II том «Stravinsky: The Second Exile» (2006). Среди недавних публикаций — книги о Мусоргском «Musorgsky and His Circle: A Russian Musical Adventure» (2013) и Дебюсси «Debussy: A Painter in Sound» (2018). Почетный член исследовательской группы Международного музыковедческого общества «Стравинский: между Востоком и Западом».

named “Stravinsky: The Second Exile” was published in 2006. His latest books are “Musorgsky and his Circle: A Russian Musical Adventure” (2013) and “Debussy: A Painter in Sound (2018)”. Stephen Walsh is a honoured member of the International musicological society Study Group “Stravinsky: between East and West”.

opera musicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
№ 2 [40], 2019

Подписано в печать 15.05.2019. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 6,75. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 100 экз. Заказ

Отпечатано в типографии ООО «Амирит»
410004 Саратов, ул. Чернышевского, д. 88, литера У
тел.: 8 (8452) 24-86-33
e-mail: 248633a@mail.ru