

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

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

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор *иск.*, профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. *иск.*, доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор
О. И. Баранова, редактор английских текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (канд. *иск.*, доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьёв (доктор *иск.*, профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор *иск.*, профессор СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор *иск.*, профессор СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. *иск.*, доцент СПбГК)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
В. О. Петров (доктор *иск.*, доцент
Астраханской консерватории)
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)
А. И. Янкус (канд. *иск.*, доцент СПбГК)

Контакты:

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

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор *иск.*, вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
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)
К. В. Зенкин (доктор *иск.*, профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. *иск.*, профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор *иск.*, профессор МГК)
Т. И. Науменко (доктор *иск.*, профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. *иск.*, науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор *иск.*, профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор *иск.*, профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор *иск.*, профессор МГК)
А. М. Цукер (доктор *иск.*, профессор
Ростовской консерватории)
Т. В. Шабалина (доктор *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 включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*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.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2023

Содержание

Статьи

Юлия Векслер

Дадаистские балеты Эрвина Шульхофа:
от мистерии к гротеску **8**

Ольга Макарова

Балет «Двенадцать» Леонида Якобсона.
Рождение несостоявшегося шедевра **28**

Надежда Карпун

Прошлое и настоящее
в мультимедийной балетной опере
«Апокалиптика» М. Келемена **42**

Дмитрий Лыков

Проблема интерпретации
литературного сюжета на балетной сцене
(на примере балета Джона Ноймайера
«Дама с камелиями») **58**

Александр Демченко

«Петрушка» И. Стравинского:
ракурсы осмысления **74**

Оксана Гагарина

«Весна в Аппалачах» М. Грэм —
А. Копленда: американская пастораль **94**

Андрей Денисов

Хорал «Ein feste Burg ist unser Gott»
в «Гугенотах» Дж. Мейербера —
парадоксы знаменитой темы **108**

Лю Сяохэ

Особенности вокального стиля
опер Джоакино Россини: традиции
и новаторство **122**

Наталья Дегтярева

Авторские ремарки в нотном тексте
как выражение режиссерской воли
композитора **140**

Зивар Гусейнова

«Я прямо писал оркестровую партитуру»
(о создании Н. А. Римским-Корсаковым
оперы «Майская ночь») **158**

Анастасия Ким

Из истории оперы «Плотина»
А. Мосолова **178**

Диана Локотьянова

Хоровая деятельность Антона Брукнера.
Светские вокальные произведения **206**

Нина Захарьина

Средневековая традиция в Новое время:
творчество в области монодических
роспевов **232**

Сведения об авторах **250**

Информация для авторов **256**

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor
Olga Baranova, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Doctor of Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
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*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Larissa Nikiforova (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)
Vladislav Petrov (*Doctor of Art History, Assoc. Prof., Astrakhan 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*)
Igor Vorobyov (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

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

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University of Zurich*)
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*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Tatyana Naumenko (*Doctor of Art History, Prof., Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Doctor of Art History, Prof., SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Doctor of Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)
Anatoly Tsuker (*Doctor of Art History, Prof., Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Doctor of Art History, Prof., Moscow Conservatory*)

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

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific Journals in which major scientific results of theses for academic degrees of doctor and candidate of sciences should be published (recommended by the Higher Attestation Commission of the Ministry of Science and Higher Education of the Russian Federation).

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

Contents

Articles

Yulia Veksler

Erwin Schulhoff's Dadaist Ballets:
From Mystery to Grotesque **8**

Olga Makarova

Ballet "The Twelve". The Birth of a Failed
Masterpiece **28**

Nadezhda Karpun

The Past and the Present in the Multimedia
Ballet-Opera "Apocalyptica"
by Milko Kelemen **42**

Dmitry A. Lykov

The Ballet Interpretation of the Literary Plot
in "The Lady of the Camellias"
by John Neumeier **58**

Alexander Demchenko

"Petrushka" by Igor Stravinsky:
Perspectives of Understanding **74**

Oksana Gagarina

"Appalachian Spring" by Martha Graham —
Aaron Copland: An American Pastoral **94**

Andrei Denisov

Chorale "Ein feste Burg ist unser Gott"
in "The Huguenots" by Giacomo Meyerbeer —
Paradoxes of a Famous Theme **108**

Liu Xiaohe

Specifics of the Vocal Style
of Gioachino Rossini's Operas:
Tradition and Innovation **122**

Natalia Degtyareva

Author's Remarks in the Musical Text
as Demonstration of Director's Will
of the Composer **140**

Zivar Guseinova

"I Wrote Directly the Orchestral Score"
(On Creation of Opera "The May Night"
by N. A. Rimsky-Korsakov) **158**

Anastasia Kim

"Plotina" ("The Dam") by Alexander Mosolov.
The History of Creation **178**

Diana Lokotyanova

Choral Activities of Anton Bruckner.
Secular Vocal Works **206**

Nina Zakharina

Medieval Tradition in The New Time:
Creative Activity in the Field
of Monodic Chants **232**

Contributors to this issue **250**

Directions to contributors **256**

Научная статья
УДК 782.9
doi: 10.26156/OM.2023.15.3.003

Прошлое и настоящее в мультимедийной балетной опере «Апокалиптика» М. Келемена

Надежда Аркадьевна Карпун

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия, nadya.karpun@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1239-4054>

Аннотация. Статья посвящена анализу драматургии мультимедийной балетной оперы хорватского композитора Милко Келемена «Апокалиптика». Это произведение, до сих пор почти не привлекавшее внимания отечественных музыковедов, представляет собой опыт современного переосмысления эсхатологического сюжета. Параллели между событиями библейской истории и новейшего времени, гротескные и гиперболизированные образы страданий и смерти создают ужасающую картину Апокалипсиса, который уже наступил. В статье проанализированы основные эсхатологические мотивы в опере. В их числе — техно-эсхатологические (загрязнение окружающей среды, истощение природных ресурсов, война, диктатура, поклонение машинам), ветхозаветные (падение Вавилонской башни) и новозаветные эсхатологические мотивы (наказание Вавилона, Страшный суд и предсмертная агония человечества, новое небо и новая земля). Переплетение перечисленных драматургических линий в архитектонике целого, нелинейность повествования, свойственные музыкальному театру второй половины XX века, организуют сложное мифологическое пространство оперы.

Ключевые слова: Милко Келемен, «Апокалиптика», опера в XX веке, мультимедийная опера, эсхатология, оперная драматургия

Для цитирования: Карпун Н. А. Прошлое и настоящее в мультимедийной балетной опере «Апокалиптика» М. Келемена // Opera musicologica. 2023. Т. 15. № 3. С. 42–57. <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.003>.

© Карпун Н. А., 2023

Original article

doi: 10.26156/OM.2023.15.3.003

The Past and the Present in the Multimedia Ballet-Opera “Apocalyptic” by Milko Kelemen

Nadezhda A. Karpun

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, St. Petersburg, Russia,
nadya.karpun@bk.ru, <https://orcid.org/0000-0003-1239-4054>

Abstract. The article is devoted to the analysis of the dramaturgy in the multimedia ballet-opera *Apocalyptic* by Croatian composer Milko Kelemen. This work, still almost unknown in Russia, is an example of a modern rethinking of an eschatological plot. Parallels between biblical events and contemporary history, grotesque images of suffering and death create a horrible picture of the Apocalypse, which has already come. The article considers the main eschatological motifs in the opera. They include techno-eschatological (environmental pollution, depletion of natural resources, war, dictatorship, worship of machines), Old Testament (the fall of the Tower of Babel) and New Testament (the punishment of Babylon, the Last Judgment and the people’s agony, the New Heaven and Earth) eschatological motifs. A combination of these dramaturgical lines, and non-linearity of the narrative organize the complex mythological space of the opera.

Keywords: *Milko Kelemen, “Apocalyptic”, opera in the 20th century, multimedia opera, eschatology, opera dramaturgy*

For citation: Karpun N. A. The Past and the Present in the Multimedia Ballet-Opera “Apocalyptic” by Milko Kelemen. *Opera musicologica*. 2023. Vol. 15, no. 3. P. 42–57. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2023.15.3.003>.

© Nadezhda A. Karpun, 2023

Прошлое и настоящее в мультимедийной балетной опере «Апокалиптика» М. Келемена

«Откуда мы пришли» и «каким будет наш конец» — эти фундаментальные онтологические проблемы никогда не потеряют своей актуальности. Библейские образы рождения сущего и его гибели находили свое отражение во многих произведениях искусства. Данте и Микеланджело, А. Дюрер и О. Мессиан, Вл. Соловьев и Г. Вайгль искали ответ на вопрос: можем ли мы «заглянуть за край», понять, что случится после конца истории?

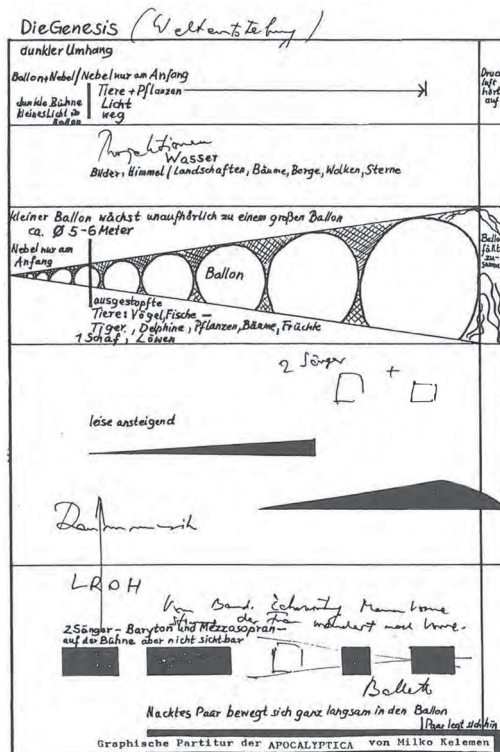
Мультимедийная балетная опера «Апокалиптика» Милко Келемена (1973–78, либретто Фернандо Аррабаля, мультимедиа и сценография Эдмунда Кизельбаха), как видно из самого названия, представляет собой пример подобных размышлений о судьбах мира¹. Последнее время, по мысли композитора, приближает сам человек, день за днем разрушая созданный универсум и гармонию мира. Загрязнение окружающей среды, истощение природных ресурсов, война, диктатура, поклонение машинам — перечисленные темы, характерные для конца XIX–XX вв.², становятся важнейшими для оперы.

Оригинальное жанровое решение — мультимедийная балетная опера — приближает сочинение Келемена к аналогу «тотального театра»³. В «Апокалиптике» происходит синтез пространственных искусств (скульптуры, кинетического искусства), света, хореографии, текста и музыки. При этом музыкальная, словесная, визуальная и хореографическая драматургические линии одинаково равноправны в опере, что неоднократно подчер-

¹ Согласно Большому толковому словарю по культурологии Б. И. Кононенко апокалиптика — «направление в позднебиблейской и послебиблейской религиозной мысли иудейства, выразившее себя в форме рассуждений и пророчеств („откровений“) о конечных судьбах мира» [Кононенко 2003].

² Эти и другие ключевые идеи внерелигиозной эсхатологии сформулировал К. Фондунг в своей культурологической работе об Апокалипсисе [Vondung 2000, 219–224].

³ О важности концепции тотального театра для Келемена свидетельствует, например, статья композитора «Тоска по тотальному театру», в котором он подробно разбирает генезис данного явления и, в частности, ссылается на открытия Л. Мохой-Надя (хотя, как известно, авторство термина «тотальный театр» принадлежит другому члену группы Баухаус, режиссеру В. Гропиусу) [Kelemen 1968, 22–23].



Ил. 1. М. Келемен. «Апокалиптика», сц. 1. «Бытие (Сотворение мира)»

Fig. 1. Milko Kelemen. *Apokaliptika*. Scene 1. *Genesis (Creation of Earth)*

кивал сам композитор. Оригинальность жанра обусловила и своеобразие оформления текста произведения — в частности, существование графической партитуры сочинения, в которой кратко обозначены важнейшие сценографические, хореографические и музыкальные детали (ил. 1).

В соответствии с авторским замыслом соединения современных и вечных эсхатологических мотивов названия сцен делятся на две части, первая из которых отсылает к библейским образам, а вторая имеет отношение к вопросам настоящего времени⁴:

⁴ Названия ветхозаветных книг, используемые в заголовках сцен 1–8, приводятся на латыни, а с № 9 — на языке исполнения. В данной статье для удобства все названия даны на русском языке.

- Сцена 1 «Бытие (Сотворение мира)»
- Сцена 2 «Исход (Загрязнение окружающей среды)»
- Сцена 3 «Левит (Угрозы войны)»
- Сцена 4 «Четвертая книга Моисея (Отрицательные последствия войны)»⁵
- Сцена 5 «Второзаконие (Война)»
- Сцена 6 «Судья (Мир)»
- Сцена 7 «Цари (Признаки диктаторских режимов)»
- Сцена 8 «Псалмы (Реквием по павшим)»
- Сцена 9 «Притчи (Песня о любви)»
- Сцена 10 «Песнь песней (Поклонение машинам)»
- Сцена 11 «Проповедник (Революция и реставрация)»
- Сцена 12 «Апокалипсис»

В названиях сцен очевидна и другая центральная мысль: начало определяет конец, события начала мироздания ощущаются как предвестники конца⁶. В этой связи симптоматичен и выбор упоминаемых книг Ветхого Завета: Пятикнижие (названия каждой книги из данного раздела соответствуют первым пяти сценам «Апокалиптики»), фрагменты Книг исторических (Сцены №№ 6 и 7, вероятно, являются отсылками к Книге Судей Израилевых и четырем Книгам Царств) и учительных (Сцена № 8, скорее всего, относится к Псалтири, № 9 — к Притчам Соломоновым, № 10 — к одноименной книге, № 11 — к Екклесиасту⁷). Ни одна из перечисленных книг не связана с эсхатологией напрямую. В Пятикнижии эсхатологические образы, как заметил Ф. Н. Петров, относятся к прошлому, а не к будущему (Потоп, Содом и Гоморра) [Петров 2001, 44]. Главные же пророчества о грядущем конце света содержатся в книгах пророков Даниила, Исаии, Иеремии, Иезекииля, то есть именно в тех книгах, которые не были упомянуты Келеменом и Аррабалем. В опере, вместе с тем, лишь последняя сцена, «Апокалипсис», наводит на мысль о последнем времени.

Открывает оперу Предисловие — 15-минутная запись голосов животных, символизирующая, по замыслу Келемена, находящийся под угрозой животный мир [Kelemen 1981, 26]. Эта медитативная картина настраивает на последующее бессюжетное повествование, полное символов и мета-

⁵ Четвертая книга Моисея (другое название — четвертая книга Пятикнижия) — Числа.

⁶ Похожая мысль звучала также, например, и в анализе петербургского текста В. Н. Топорова: «„креативный“ и эсхатологический мифы не только возникли в одно и то же время (при самом начале города), но и взаимоориентировались друг на друга, выстраивая — каждый себя — как анти-миф по отношению к другому, имеющий с ним, однако же, общий корень» [Топоров 2003, 23].

⁷ В переводе с греческого «екклесиаст» означает «проповедник».

фор. Та же идея изображения мира, нетронутого человеком, — перво-зданного универсума лежит и в основе первой сцены. Отрешенность, безучастность, которые господствуют здесь, ярко контрастируют с последующими сценами, где речь идет о судьбах людей, человеческом страхе смерти и тяге к саморазрушению.

Самым важным из техно-эсхатологических мотивов, представленных в опере, является мотив гибели мира из-за войны. Он прослеживается в абсолютном большинстве сцен. Жестокость, безапелляционность тона Ветхого Завета как нельзя лучше подходит для повествования о войне и людских бедствиях.

Сцены № 3–5 рисуют картины бомбардировки, боев и их влияние на человечество. Первые части названий этих сцен отсылают к третьей, четвертой и пятой книгам Пятикнижия. При этом ветхозаветные заповеди прочитываются в гуманистическом ключе, а в некоторых случаях их смысл и вовсе меняется на противоположный.

Сцена № 3 «Левит (Угрозы войны)» воплощает метафорическую картину гибели мирных жителей. Назидательность тона созвучна стилю одноименной книги Ветхого Завета, в которой излагаются основные иудейские заповеди. На сцене — два броневика и солдаты. Три чтеца на трех языках (немецком, французском и английском) предостерегают мужчину и женщину, наставляют их, призывают обеспечить безопасность всему живому. В тексте приводятся знакомые образы из Ветхого Завета, соединенные с урбанистическими картинами:

Не называй человека именем бога Баала, не отравляй его техническими приспособлениями любого вида, верни его безопасный сон⁸. Дай ему хлеб и воду, шерсть, холст и масло, виноградные и фиговые листья, чтобы закрыть свою наготу⁹ [Kelemen 1981, 30].

⁸ Данное предложение, вероятно, отсылает к первой из Десяти заповедей, «Я Господь, Бог твой, Который вывел тебя из земли Египетской, из дома рабства; да не будет у тебя других богов пред лицом Моим» (Исх. 20:2–3). Примечательно упоминание в тексте оперы Баала — древнего божества, почитаемого в древних Финикии, Ханаане и Сирии. Он описывался как могущественный воин, который к тому же был богом плодородия, молнии, ветра, дождя и гроз. В Ветхом завете упоминается также человек, буквально названный именем бога Баала — Ишбаал (Иевосфей), младший сын царя Саула, много лет воевавший с Давидом (2Цар. 2–4). Особый акцент в тексте оперы на божестве и герое, неразрывно связанных с войной, как думается, соотносятся с основной анти-милитаристской идеей сочинения. Наконец, в этом упоминании Баала — отсылка еще и к первому роману автора текста «Апокалиптики», Ф. Аррабаля, «Баал Вавилон» (1959). Сюжет романа также связан с темой войны: в нем повествуется о детстве мальчика в фашистской Испании. В 1970–71 годах роман был переработан в сценарий к фильму «Да здравствует смерть!»

⁹ В данном фрагменте — синтез отрывков из Бытия («И открылись глаза у обоих, и узнали они, что наги, и сшили смоковые листья, и сделали себе опоясания», Быт. 3:7)

Призывы чтецов сопровождаются апокалиптическим звучанием сирен и шумом.

Во время звучания последних слов чтецов на сцене появляется Клоун. Несмотря на ожидаемое для подобного архетипа поведение (фактически, клоун — одно из традиционных воплощений трикстера), его речь в целом продолжает мысль предыдущих ораторов. В ней также переплетаются заповеди и цитаты из Левита и Исхода:

Любой, кто проливает жертвенную кровь телят, ягнят, козлят, пусть будет истреблен из народа своего¹⁰. Никто из вас не должен пить кровь¹¹, надевать военный костюм <...> Да не сотворите себе кумира¹², да не стройте себе памятников и надгробий¹³, не делайте неоновых рекламных вывесок, чтобы валяться пред ними свиньей <...> Не будете следовать моим словам, он натравит на вас машины и диких зверей, чтобы уничтожить вас всех и навсегда, и ваш путь превратится в пустыни¹⁴ [Kelemen 1981, 30–31].

Главным отличием монолога Клоуна от трех чтецов является то, что высказывание первого музыкальное; он не произносит свою речь, а пропевает ее. Мелодика вокальной партии по-экспрессионистски неровная, с большим количеством скачков и ритмических сложностей, оттого сам тон произнесения становится более решительным и сердитым по сравнению с отрешенным монотонным чтением. Инструментальное сопровождение остается таким же давящим и зловещим: отдельные мотивы у клавишных, краткие ритмические последовательности ударных и шу-

и книг пророческих («пойду за любовниками моими, которые дают мне хлеб и воду, шерсть и лен, елей и напитки», Ос. 2:5).

¹⁰ Переосмысленная цитата из Левита: «если кто из дома Израилева заколет тельца, или овцу, или козу в стане, или кто заколет вне стана и не приведет ко входу скинии собрания, чтобы представить в жертву Господу пред жилищем Господним, то человеку тому вменена будет кровь: он пролил кровь, и истребится человек тот из народа своего» (Лев. 17:3–4).

¹¹ Почти прямое воспроизведение заповеди из той же главы Левита: «Не ешьте крови ни из какого тела» (Лев. 17:14).

¹² Вторая заповедь Закона Божия («Не делай себе кумира», Исх. 20:4), здесь приводится с иным продолжением.

¹³ Возможно, отсылка к Евангелию от Матфея: «Горе вам, книжники и фарисеи, лицемеры, что строите гробницы пророкам и украшаете памятники праведников» (Мф. 23:29).

¹⁴ О превращении цветущего края в пустыню, уничтожении городов повествует Иеремия: «Смотрю, и вот, Кармил — пустыня, и все города его разрушены от лица Господа, от ярости гнева Его» (Иер. 4:26).

мовых, кластеры духовых инструментов, сирены вызывают ассоциации с гулом машин, военными сигналами и техникой.

В первых двух разделах сцены, помимо включения современных понятий и образов, видно существенное изменение смысла библейских заповедей. То, что в каноническом тексте было произнесено падшей женщиной и являлось метафорой низменного, плотского (см.: Ос. 2:5), в тексте Аррабаля становится атрибутом спокойной мирной жизни, к которой призывают стремиться. Жертвоприношение трактуется как смертный грех, а питье крови истолковывается как запрет на убийство в целом.

Еще один значимый символ третьей сцены — образ девочки, бьющей кнутом броневик. Ее соло, явно жанровое, песенное, по характеру мелодии и текста напоминает потешку или прибаутку и переносит осуждение войны в плоскость гротеска, смеховой культуры:

Вставай, вставай, к столу, суп готов! <...> этот суп свекольный — он для молодых девушек, этот из бузины — он для молодых юношей, этот томатный — для маленьких девочек, этот из сыворотки — для мальчиков <...> А танк, который ничего не ест, не сможет и играть [Kelemen 1981, 31].

Этот гротеск, впрочем, только подчеркивает подлинную трагичность образа: вокальная партия то и дело срывается на выкрики или почти проговаривание текста, звучит на фоне ритмического остинато у ударных, напоминающего очередь выстрелов, и резких сигналов медных духовых.

В завершающем эпизоде сцены броневик нацеливается на ребенка. Девочка возносится на небеса. Мелодическая линия финального вокала, который сам Келемен называл «гимном мира» [Kelemen 1981, 30], постепенно поднимается все выше и выше, музыкально иллюстрируя и символизируя спасение праведников и обещание вечной жизни, окончательную победу добра над злом. Впрочем, напоминание о суровой реальности не исчезает до самого конца сцены: вокализ звучит на фоне зловещего кластера.

«Четвертая книга Моисея (Отрицательные последствия войны)» — четвертая сцена оперы — продолжает тему жестокости войны. Метафорическая картина уступает место буквальному изображению военных действий. В музыкальном плане это воплощается в маршевости, механистически ровном ритме, хоровом скандировании (текст на немецком — отсылка к недавно прошедшей Второй мировой войне) под свист, обрывки мелодий маршей, резкие удары и фанфары. В этой сцене отсутствуют цитаты из Ветхого Завета, однако аналоги происходящему все же

есть в упомянутой в названии Книге Чисел. Первые ее главы описывают приготовления к военному походу. В противовес библейскому воинству, у Келемена маршируют искалеченные воины, поющие пошлые песни. Вульгарный текст противопоставлен апокалиптическому пейзажу, изображенному в инструментальном сопровождении: гул электронной музыки, странные, разрозненные выкрики и возгласы у медных духовых, свист, удары, звон. Картину дополняют сценография и мультимедийные средства: маршевый эпизод сцены сопровождается кинопроекцией сцен войны.

Пятая сцена, как и Второзаконие, на которое она ссылается, является по сути повторением сказанного, важнейших идей предыдущих частей: неприятие войны, прославление мира, а в плане драматургии — сочетание метафоричности и реализма, библейских цитат и современных понятий.

Война предстает здесь метафорическим противостоянием огня и воды. И та, и другая стороны показаны как нечто враждебное, неестественное: записанные голоса, рассказывающие о стихиях, намеренно искажены и звучат по-настоящему устрашающе. В то же время присутствуют и натуралистические изображения боевых действий (сцена бомбардировки с записями взрывов и белого шума). В текст, характеризующий стихию огня, включена знаменитая библейская фраза «Око за око, зуб за зуб»¹⁵ — один из воинственных постулатов Ветхого Завета, от которого христианство отказалось. Заключительный дуэт теноров прославляет мир: «Как ты прекрасен, голубь мира, ангел мира». Этот образ можно трактовать двояко. С одной стороны, образ голубя отсылает к истории о Ное и с древних времен символизирует прощение Господом людей (Быт. 8:10–11). С другой стороны, с 1949 г. голубь мира прочно связан с образом окончания Второй мировой войны¹⁶.

Сцены № 6–8 развивают антимилитаристскую тему и посвящены прославлению мира (№ 6) и рефлексии о последствиях войны (№№ 7 и 8). Наиболее интересен среди них № 8, в котором вместо назидательно-обличительных, устрашающих, трагических образов появляется гротескное изображение войны, контрастирующее с идущими встык страшными

¹⁵ Эта фраза не раз встречается в Пятикнижии: в Исходе (21:24), Левите (24:20), Второзаконии (19:21). В Новом Завете Иисус «отменяет» действие этой заповеди: «Вы слышали, что сказано: око за око и зуб за зуб. А Я говорю вам: не противься злому. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему и другую» (Мф. 5:38–39). В балетной опере Келемена значение этой цитаты воспринимается негативно, что отсылает к словам Христа.

¹⁶ В 1949 г. состоялся Первый всемирный конгресс, эмблему для которого — белого голубя мира — создал П. Пикассо.

картинами разрушений и смерти¹⁷. Гротеск воплощен в этой сцене в образах диктора на радио, с пропагандистским воодушевлением возвещающим о победах воинов и их высоких целях, и верховного главнокомандующего, провозглашающего похожие лозунги (обе речи даются в записи). Особо сильный эффект от слов чтецов получается из-за несоответствия их выступлений происходящему на сцене, где шествуют полумертвые солдаты, и музыкальному ряду — вокализу хора (реквиему). На уровне музыкальной драматургии конфликт напускного, лживо-торжественного и трагического выражается с помощью постоянного прерывания хорового отпевания павших: в плач вторгаются на *fff* чужеродно звучащие записи отрывков маршей разных стран.

Последняя сцена, связанная с темой войны в опере, — № 11 «Проповедник. Революция и реставрация». Это снова метафорическая картина войны, с символической фигурой фашистского генерала, которая спускается с небес на землю и победоносно шествует по планете. Грохот от его шагов напоминает взрывы бомб, а сопровождают его крики, удары и плач. Генерал говорит о бессмысленности революции, о жестокостях, которые она сопровождает. Это напрямую связано с Книгой Екклесиаста, отсылка на которую содержится и в названии сцены: проповедник также разочаровывается в человеческом земном существовании («Суета сует, сказал Екклесиаст, суета сует, — все суета!» — Еккл. 1:2). В конце книги упоминается и грядущий суд над всеми живыми: «ибо всякое дело Бог приведет на суд, и все тайное, хорошо ли оно, или худо» (Еккл. 12:14). Тот же эсхатологический образ встречается и в опере:

Пришел час бунта, чтобы отправить вас в ад. Праведники спасутся от мести, но не ты, жадная, ненасытная толпа, от чьих преступлений до сих пор дымится опустошенная земля [Kelemen 1981, 36].

Однако проповедь о бессмысленности борьбы в «Апокалиптике» произносит *фашистский* генерал. Это заставляет воспринимать слова с недоверием, подобно очередному пропагандистскому спичу. Как и в предыдущих сценах, библейский текст наполняется неожиданным, противоположным смыслом. Показательна музыкальная «реакция» на последние слова генерала («Кричите, приветствуйте эту вашу революцию»): «демонические», хроматические органные пассажи-вихри и человеческие кри-

¹⁷ В другой раз гротеск как средство воплощения жестоких, страшных образов будет использован Келеменом в № 10 «Песнь песней (Поклонение машинам)».

ки и плач. Восстановление «справедливости», о которой так много говорил генерал, стало началом нового зла и людских страданий.

Семь сцен, представляющих в опере мотив осуждения войны, автономны друг от друга¹⁸, имеют ряд общих черт, однако не выстраиваются в нарративный сюжет. Подобное решение не только характерно для музыкального театра 1960–70-х гг. в целом, но и соотносится с характером библейских текстов, на которые ссылается композитор.

К другим техно-эсхатологическим мотивам можно отнести заявленные в опере темы загрязнения окружающей среды (№ 2 «Исход. Загрязнение окружающей среды») и порабощения мира машинами (№ 10 «Песнь песней. Поклонение машинам»). Воплощение их различно. Поклонение машинам изображено скорее в гротескном ключе (священник совершает свадебный обряд между машинами¹⁹, мужской и женский хоры в образе машин преувеличенно страстно объясняются друг другу в любви). Сцена № 2, напротив, целиком является аллюзией на девять казней египетских, описываемых в книге Исход (Исх. 7–10)²⁰. Основная особенность — направленность на будущее, а не рассказ о прошлом, что усиливает эсхатологичность повествования.

Сцена делится на два больших раздела. Первый изображает собственно казни, второй подытоживает повествование, напрямую обвиняет человека в осквернении природы. Открывает сцену монолог девочки на французском, повествующей о библейской предыстории казней египетских: «Жезл сделается змеей, и тогда девять казней охватят мир». Похожий образ невинного ребенка как символа божественного начала появится затем и в № 3. Далее одна за другой следуют картины природных катаклизмов, взятых точно из библейского описания. Некоторые из них (превращение воды в кровь, нашествие насекомых, гром и молнии) получают в музыке прямое воплощение: на фоне рассказа о второй казни имитируются рвотные позывы, вокалисты изображают жужжание мошек, глухие удары напоминают громовые раскаты. Эта особенность, вместе с композицией (чередование сольных и хоровых разделов), стилистическими приемами (статичность, повествовательность, полифони-

¹⁸ За исключением сцен №№ 5 и 6, идущих друг за другом attacca.

¹⁹ В этой сцене можно увидеть отсылку к Песне песней из Ветхого Завета, которая трактуется исследователями как сборник песней свадебного обряда и наполнена множеством признаний в любви, произносимых поочередно мужчиной и женщиной.

²⁰ В сцене оперы Келемена отсутствует упоминание последней, десятой казни (смерти первенцев). Как думается, это связано с замыслом композитора провести параллели с проблемами окружающей среды, уничтожения растений и животных. В этом контексте история о гибели детей была бы лишней.

ческое развитие вокальных партий в ансамблевых и хоровых эпизодах), приближает сцену к ораториальному жанру ²¹.

Музыкальным остигато второй сцены служит урбанистическая музыка, напоминающая «Пасифик 231» А. Онеггера. Изображение движения паровоза здесь носит негативный оттенок, символизируя пагубное влияние человека на окружающую среду, непоправимый вред, наносимый природе. Слова обвинения доносятся из динамиков; их произносит искаженный голос, который постепенно множится и звучит все громче и громче. Такой же намеренно устрашающий голос будет рассказывать о борьбе огня и воды в № 5, очевидно, являясь оригинальным средством воплощения надличного и угрожающего начала в опере.

Еще один эпизод этой сцены — нестройный хор мужчин, сидящих в клетках. В духе театра абсурда реплики мужчин лишены всякого смысла: исполнители поочередно произносят “kukuriku”. Этот фрагмент может быть трактован двояко. С одной стороны, мужчины в клетках, говорящие по-птичьи, символизируют животный мир, оказавшийся в плену у человека и требующий у него бережного к себе отношения (не зря Келемен сравнивает эти выкрики с «лозунгами на демонстрации» [Kelemen 1981, 29]). С другой стороны, мужчины в клетках могут быть метафорой ущербного и глупого человечества, которое само загнало себя в угол.

В последней сцене оперы подводится итог всем перечисленным выше техно-эсхатологическим мотивам. Намеки на конец времен, несколько раз звучавшие в разных частях «Апокалиптики» ²², здесь трансформируются в масштабную картину последнего времени. Финальная сцена действительно очень развернута: согласно ремаркам автора ее длительность составляет около пятнадцати минут, что делает ее самой продолжительной из всех сцен ²³. Значительность замысла воплощена и в количестве используемых одновременно драматургических пластов: в заключительной сцене оперы симультанно развиваются несколько музыкальных линий (каждая из которых так или иначе связана с идеей последнего времени), а также хореографическое повествование, основанное по большей части на ветхозаветных образах.

Финальный «Апокалипсис» композитор характеризует как гранд-балет, подчеркивая драматургическую важность хореографической состав-

²¹ В первую очередь, разумеется, вспоминается оратория «Израиль в Египте» Г. Ф. Генделя, ее яркое музыкальное воплощение казней.

²² В сценах №№ 2, 6 и 11 о конце времен говорилось напрямую. В № 11 предвосхищение последней сцены особенно заметно, так как сцены №№ 11 и 12 идут без перерыва.

²³ Для каждой сцены Келемен оставил пожелания относительно ее примерной длительности.

ляющей сцены. Другой подходящей характеристикой этой сцены могло бы стать определение ее как апофеоза. Хореографическая партитура включает в себя семнадцать эпизодов, являющихся сжатой версией уже рассказанных в опере событий. Из первозданного хаоса появляется Адам, который освобождает себя и Еву от сковывающих их полиэтиленовых пакетов. Па-де-де постепенно перерастает в общий танец, а тела танцоров формируют Вавилонскую башню. На ее верх падают деньги, автомобили, техника, и под весом всего этого башня разваливается. Люди вновь объединяются, но внезапно наступает бесконечный хаос, и сцена резко обрывается, лишь в ослепительном луче света мелькает танцовщица в образе белого голубя.

Смысл метафоры хореографического действия читается легко. Подобно предыдущим сценам, Апокалипсис у Келемена словно оказывается переписан заново, с оглядкой на современные угрозы и проблемы. Надежда на обретение нового неба и новой земли, хоть и появляется в финале, но остается призрачной: появление голубя, важного символа новой жизни, идет вразрез с музыкальным рядом, в котором все так же сохраняется мрачная, гнетущая атмосфера.

Музыкальная драматургия финала, не считая этого последнего «кадра», во многом следует за «сюжетом», в котором разрозненные эпизоды укладываются в общую апокалиптическую картину. Длющиеся звуки в низком регистре, словно из темной глубины, постепенно наполняются новыми подголосками (шумами, звонами, хоровыми вокализациями, резкими пассажами у фортепиано и духовых), звуковая масса становится все более плотной. Динамика нарастает. Из абстрактного звукового пространства вдруг отделяется соло скрипки (появление Адама). Следующий дуэт тенора и сопрано (па-де-де), плач и крики женщины («Рождение»), вступление хора — очень постепенно, с каждым новым эпизодом музыкальная ткань становится насыщеннее. В первой кульминации сцены (разрушение Вавилонской башни) мешанина реплик, пассажей, звуковых пятен достигает высшей точки. Келемен использует здесь звукообразительные средства: мы буквально слышим, как разрушается башня, в результате быстрого динамического спада, резких ударов, нисходящей хоровой мелодии²⁴.

На волне кульминации звучат два пророчества о страданиях человечества. Их тексты близки строкам из Откровения. Некоторые образы на-

²⁴ Нисходящая хроматическая мелодия хора — фактически *passus duriusculus*. Введение данной фигуры в музыкальную ткань акции, таким образом, не только изображает падение башни, но и является символом смерти и страдания.

прямую отсылают к конкретным главам. Например, о нашествии саранчи размером с коней упоминается в главе 9 Апокалипсиса (Откр. 9:7–10), а сравнение Страшного суда с жатвой и сбором винограда — в главе 14 (Откр. 14:15–18). Другие образы пророчеств Келемена–Аррабаля не имеют точных аналогов. «Гигантская птица, увенчанная смертоносными лучами, чье дыхание соткано из серного огня», о которой предупреждает хор во втором пророчестве, связан с фрагментом главы 19:

И увидел я одного Ангела, стоящего на солнце; и он воскликнул громким голосом, говоря всем птицам, летающим посередине неба: летите, собирайтесь на великую вечерю Божию, чтобы пожрать трупы царей, трупы сильных, трупы тысяченачальников, трупы коней и сидящих на них, трупы всех свободных и рабов, и малых и великих (Откр. 19:17–18).

а также с описанием коней, от дыхания которых, по свидетельству Иоанна, умрет треть людей («изо рта их выходил огонь, дым и сера», Откр. 9:17). Оба пророчества заканчиваются неоднократно повторенной в Откровении фразой «Кто имеет уши слышать, да слышит!»²⁵.

Генеральная кульминация, состоящая из двух акций — «Организованный хаос» и «Неорганизованный хаос», в прямом смысле подводит к состоянию полной дезориентации в звуковом пространстве. Выкрики солистов, поначалу разрозненные, звучат одновременно, на фоне агрессивных кластеров у медных духовых, фортепиано, ударных. Общий звуковой поток в какой-то момент превращается в неконтролируемую массу. Внезапно оглушительный грохот прерывается глухими ударами литавр и тихим, напряженным гулом. В этом настороженном ожидании и застывает последняя сцена.

Может показаться, что новозаветная эсхатология представлена в опере Келемена по большей части в финале, в остальных же сценах на первом плане — переосмысление образов Ветхого Завета. Однако не все так однозначно: несмотря на отсутствие прямых упоминаний, драматургические функции сцен, их расположение в «Апокалиптике» (за исключением Предисловия и первой сцены) сходны с композицией и ключевыми событиями Откровения.

Картина Универсума, из которого все произрастает, словно является музыкальным воплощением слов Господа из начала Откровения: «Я есмь

²⁵ Эта фраза встречается также и в других книгах Нового Завета — например, в Евангелиях от Матфея (Мф. 11:15, 25:30), Луки (Лк. 8:15), Марка (Мк. 4:9).

Альфа и Омега, начало и конец» (Откр. 1:8). Это ярче ощущается постфактум: сравнивая первую и последнюю сцену, можно ощутить их замкнутость; с того, на чем заканчивается последняя сцена, начинается первая. Вторая сцена перекликается не только с образами казней египетских, но и с бедствиями, насылаемыми на человечество семью ангелами. Сходство заложено в самом первоисточнике: превращение воды в кровь, появление страшных гигантских чудовищ — эти образы появляются и в том, и в другом случае. Важной особенностью второй сцены оперы является уже упоминаемая направленность в будущее, что сближает ее с описанием бедствий из Откровения. Сцены №№ 3–11 также демонстрируют людские прегрешения, муки и войны, близкие тем, что описывал Иоанн. Наконец, финал оперы — последние страдания и надежда на обретение нового неба и новой земли. При этом, как уже отмечалось выше, в музыкальной драматургии последнего оптимистического штриха нет: звучание последних тактов мрачно, напряженно и неопределенно, мы останавливаемся «за секунду до пробуждения», на пороге новой жизни. Какой она будет, не знает никто.

Христианская эсхатология, ее ключевые темы, таким образом, стали важнейшей частью оперы Келемена. Появление и распространение новых, альтернативных взглядов на конец мира не отменили исключительного влияния христианского канона на мироощущение композиторов, которое прослеживалось в европейской музыке на протяжении столетий, но дополнили и усложнили эсхатологический миф. «Апокалиптика» Келемена — один из ярких примеров слияния идей Священного Писания и актуальных концепций, связанных с появившимися в то время философскими и социополитическими течениями.

Список источников

- [1] Кононенко 2003 — *Кононенко Б. И.* Большой толковый словарь по культурологии. Москва : Вече : АСТ, 2003. 509 с. Электронная версия: NIV, 2000–2023. URL: <http://cult-lib.ru/doc/dictionary/culturology-dictionary/index.htm> (дата обращения: 23.01.2023).
- [2] Петров 2001 — *Петров Ф. Н.* Эсхатологический миф: миф о грядущей гибели и последующем возрождении мира. Челябинск : Юж.-Урал. кн. изд-во, Юж.-Урал. изд.-торг. дом, 2001. 108 с.
- [3] Топоров 2003 — *Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. Санкт-Петербург : «Искусство — СПб», 2003. 616 с.
- [4] Kelemen 1968 — *Kelemen M.* Čežnja za totalnim teatrom (1968) // Kelemen M. Apokaliptika. Zbornik uz jednu baletnu operu / ed. by Zdravko Blažeković. Zagreb : Muzički informativni centar, 1983. S. 21–24. (Riječ i glazba; Knjiga treća).

- [5] Kelemen 1981 — *Kelemen M. Apokaliptika. Vizije prema Knjizi nad Knjigama* (1981) // Kelemen M. *Apokaliptika. Zbornik uz jednu baletnu operu* / ed. by Zdravko Blažeković. Zagreb : Muzički informativni centar, 1983. S. 25–38. (Riječ i glazba; Knjiga treća).
- [6] Vondung 2000 — *Vondung K. The apocalypse in Germany* / transl. from German by Stephen D. Ricks. Columbia ; London : University of Missouri Press, 2000. 437 p.

References

- [1] Kononenko, Boris I. (2003). *Bol'shoy tolkovyy slovar' po kul'turologii [Big explanatory dictionary of culturology]*. Moscow: Veche; AST, 2003. 509 p. Electronic Version: NIV, 2000–2023. Available at: <http://cult-lib.ru/doc/dictionary/culturology-dictionary/index.htm> (accessed: 23.01.2023) (in Russian).
- [2] Petrov, Fedor N. (2001). *Eskhatologicheskiy mif: mif o gryadushchey gibeli i posleduyushchem vozrozhdenii mira [Eschatological myth: the myth of the coming death and the subsequent rebirth of the world]*. Chelyabinsk: Yuzhno-Ural'skoe knizhnoe izdatel'stvo, Yuzhno-Ural'skiy izdatel'sko-torgovyy dom, 108 p. (in Russian).
- [3] Toporov, Vladimir N. (2003). *Peterburgskiy tekst russkoy literatury: Izbrannyye Trudy [Petersburg Text of Russian Literature: Selected Works]*. St. Petersburg: "Iskusstvo — SPb", 616 p. (in Russian).
- [4] Kelemen, Milko (1968). "Čežnja za totalnim teatrom" (1968) ["A longing for Total-theater" (1968)]. In Milko Kelemen, *Apokaliptika. Zbornik uz jednu baletnu operu*, edited by Zdravko Blažeković. Zagreb : Muzički informativni centar, 1983. S. 21–24. (Riječ i glazba; Knjiga treća). (In Croatian).
- [5] Kelemen, Milko (1981). "Apokaliptika. Vizije prema Knjizi nad Knjigama" (1981) ["Apocalyptic. Visions according to the Book of Books" (1981)]. In Milko Kelemen, *Apokaliptika. Zbornik uz jednu baletnu operu*, edited by Zdravko Blažeković. Zagreb: Muzički informativni centar, 1983. S. 25–38. (Riječ i glazba; Knjiga treća). (In Croatian).
- [6] Vondung, Klaus (2000). *The apocalypse in Germany [Apokalypse in Deutschland]*, translated from German by Stephen D. Ricks. Columbia ; London : University of Missouri Press, 437 p.

Статья поступила в редакцию: 23.01.2023; одобрена после рецензирования: 28.02.2023; принята к публикации: 14.08.2023; опубликована: 12.09.2023.

The article was submitted: 23.01.2023; approved after reviewing: 28.02.2023; accepted for publication: 14.08.2023; published: 12.09.2023.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

ственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Автор более 50 научных публикаций и монографии «Русские богослужебные книги XVIII–XIX веков». Область научных интересов: источниковедение, музыкальная текстология, историография, компаративистика.

Надежда Аркадьевна Карпун — выпускница музыкаведческого факультета, соискатель кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова (научный руководитель — кандидат искусствоведения, доцент В. В. Горячих). Лауреат V Всероссийского конкурса молодых ученых в области искусств и культуры, XXIX Международного конкурса научно-исследовательских работ студентов в области музыкального искусства, Открытого конкурса музыкаведческих работ о творчестве современных российских композиторов, приуроченного к 85-летию журнала «Музыкальная академия».

Анастасия Валерьевна Ким — аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Родилась в 1996 (Петропавловск-Камчатский). В 2016 окончила Камчатский колледж искусств. В 2021 окончила научно-композиторский факультет Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и поступила в аспирантуру. Научный руководитель — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории русской музыки Е. С. Власова. Стипендиат образовательного фонда «Талант и успех» (с 2016).

Диана Евгеньевна Локотьянова — кандидат искусствоведения (2019), доцент кафедры теории и истории музыки военного института (военных дирижеров) Военного университета имени князя Александра Невского Министерства обороны Российской Федерации. Защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения на тему «Церковная музыка Антона Брукнера: к проблеме

and of the monograph “Russian liturgical chant books of the XVIII–XIX centuries”. Her research interests encompass source studies, musical textology, historiography, comparative studies.

Nadezhda A. Karpun — graduate of the Department of Musicology and an applicant for scientific degree at the Department of Music Theory of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory (scientific supervisor — Vladimir V. Goryachikh, PhD in Arts, Associate Professor at the Department of Music Theory, St. Petersburg Conservatory). Laureate of national and international competitions, including the 5th National Competition of Young Scientists in the field of Arts and Culture, the 29th International Competition of Student Scientific and Research Works in the field of Musical Arts, the Competition of the “Music Academy” Journal.

Anastasia V. Kim — postgraduate student of the Department of Musicology and Composition of Tchaikovsky Moscow State Conservatory. She was born in Petropavlovsk-Kamchatsky in 1996, graduated from Kamchatka College of Art and then from Tchaikovsky Moscow State Conservatory, in 2021 (Department of Musicology and Composition). Her scientific adviser is Doctor of Art Criticism, Professor Yekaterina S. Vlasova. She is a scholarship holder of the “Talent and Success” Educational Foundation (since 2016).

Diana E. Lokotyaynova — PhD (Arts, 2019), Associate Professor of the Department of Theory and History of Music of the Military Institute (Institute of Military Conductors) of the Prince Alexander Nevsky Military University of the Ministry of Defense of the Russian Federation. She defended her PhD thesis on the topic “Anton Bruckner’s church music: on the problem of historical ties” (supervisor — Doctor of Arts, Professor Konstantin V. Zenkin,

opera musicologica
научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 15. № 3. 2023

Подписано в печать 12.09.2023. Формат 70×100 1/16.
Печ. л. 16,13. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 15684.

Отпечатано в типографии «Скифия-принт»
197198, Санкт-Петербург,
ул. Б. Пушкарская, д. 10, лит. А, пом. 32-Н
e-mail: skifia-print@mail.ru