



Приемы работы с поэтическим текстом в опере М. Фелдмана «Neither» на либретто С. Беккета в контексте антиоперной эстетики

Е. В. Литвих ¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
191186, Россия, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48

Сведения об авторе

Елена Вячеславовна Литвих,
ORCID: 0000-0002-3370-7825,
e-mail: composer.elena@mail.ru

Для цитирования: Литвих, Е. В.
(2023) Приемы работы
с поэтическим текстом в опере
М. Фелдмана «Neither» на либретто
С. Беккета в контексте антиоперной
эстетики. *Исследования языка
и современное гуманитарное
знание*, т. 5, № 2, с. 84–96. <https://doi.org/10.33910/2686-830X-2023-5-2-84-96> EDN FWADXXN

Получена 16 июня 2023; прошла
рецензирование 20 августа 2023;
принята 11 декабря 2023.

Финансирование: Исследование
не имело финансовой поддержки.

Права: © Е. В. Литвих (2023).
Опубликовано Российским
государственным педагогическим
университетом им. А. И. Герцена.
Открытый доступ на условиях
лицензии CC BY-NC 4.0.

Аннотация. Опера М. Фелдмана на либретто С. Беккета «Neither» представляет собой один из ярких примеров «антиоперной» эстетики в музыке XX века. Произведение отличается максимальной деперсонализацией единственного действующего лица оперы и отсутствием какой бы то ни было театральной конкретности (сюжета, сценического действия и т. д.). В то же время, сравнивая «Neither» с экспериментальными сочинениями современников Фелдмана, можно заметить, что концепция произведения находится между традиционной оперой и ее отрицанием. Данная статья посвящена анализу методов работы композитора с поэтическим текстом с точки зрения той роли, которую они играют в воплощении оригинальной концепции оперы. В ходе анализа удастся выяснить, что с помощью ряда приемов (таких, как нарушение синтаксической связности текста, разрывы слов, большое количество бестекстовых фрагментов, отсутствие интонационного разнообразия и др.) достигается эффект деперсонализации, который является ключевым моментом концепции оперы. Анализ приемов работы Фелдмана с поэтическим текстом также позволяет выявить принципиальные отличия между вокальными партиями в опере «Neither» и концептуально близкой ей монодраме А. Шёнберга «Erwartung». Автор исследования приходит к выводу, что музыка Фелдмана создает эффект погружения в глубокие слои психики, балансирования между осознанием и неосознанием героиней оперы собственной идентичности. Кроме того, в статье прослеживается сходство фелдмановской концепции времени, основанной на самоценности каждого момента и отсутствии причинно-следственных связей между ними, с идеей «чистой длительности» А. Бергсона.

Опера «Neither» также может служить примером оригинального решения актуальной для художественной культуры XX века идеи преодоления субъект-объектной дуальности мировосприятия. Опираясь на анализ ряда стилистических особенностей произведения, автор статьи выдвигает предположение, что процесс преодоления субъект-объектных границ виделся Фелдману скорее как трансформация индивидуального сознания, чем как его разрушение.

Ключевые слова: Фелдман, Беккет, «Neither», антиоперная эстетика, моноопера, деперсонализация, «чистая длительность»

Techniques for working with poetic text in M. Feldman's opera "Neither" to the libretto by S. Beckett in the context of anti-opera aesthetics

E. V. Litvikh ¹

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika Emb., Saint Petersburg 191186, Russia

Author

Elena V. Litvikh,
ORCID: 0000-0002-3370-7825,
e-mail: composer.elena@mail.ru

For citation: Litvikh, E. V. (2023) Techniques for working with poetic text in M. Feldman's opera "Neither" to the libretto by S. Beckett in the context of anti-opera aesthetics. *Language Studies and Modern Humanities*, vol. 5, no. 2, pp. 84–96. <https://doi.org/10.33910/2686-830X-2023-5-2-84-96>
EDN FWADXXN

Received 16 June 2023; reviewed 20 August 2023; accepted 11 December 2023.

Funding: The study did not receive any external funding.

Copyright: © E. V. Litvikh (2023). Published by Herzen State Pedagogical University of Russia. Open access under CC BY-NC License 4.0.

Abstract. M. Feldman's opera "Neither" based on S. Beckett's libretto is one of the striking examples of "anti-opera" aesthetics in the music of the 20th century. The work is distinguished by the maximum depersonalization of the only character in the opera and the absence of any theatrical specificity (plot, stage action, etc.). At the same time, comparing "Neither" with the experimental works of Feldman's contemporaries, one can notice that the concept of the work is between traditional opera and its negation.

This article is devoted to the analysis of the composer's methods of working with poetic text from the point of view of the role they play in the embodiment of the original concept of the opera. During the analysis, it is possible to find out that with the help of a number of techniques the effect of depersonalization is achieved, which is the key point of the concept of the opera. An analysis of Feldman's methods of working with poetic text allows us to identify fundamental differences between the vocal parts in "Neither" and A. Schoenberg's "Erwartung". The author of the study comes to the conclusion that Feldman's music creates the effect of immersion into the deep layers of the psyche. The article also traces the similarity of Feldman's concept of time, based on the intrinsic value of each moment and the absence of cause-and-effect relationships between them, with the idea of "pure duration" by A. Bergson.

The opera "Neither" can also serve as an example of an original solution to the idea of overcoming the subject-object duality of worldview, which is relevant for the artistic culture of the 20th century. The author of the article puts forward the assumption that Feldman saw the process of overcoming subject-object boundaries as a transformation of individual consciousness rather than as its destruction.

Keywords: Feldman, Beckett, "Neither", anti-opera aesthetics, mono-opera, depersonalization, "pure duration"

Введение

Историческая роль оперы «Neither» М. Фелдмана на либретто С. Беккета довольно парадоксальна. Произведение, отрицающее целый ряд фундаментальных закономерностей жанра, который оба создателя «Neither» откровенно не любили, стало в итоге одной из наиболее заметных вех в развитии оперного искусства.

«Neither» по ряду признаков можно отнести к числу так называемых «антиопер». На протяжении 1960–1970-х годов композиторами-авангардистами было создано несколько произведений, которые музыковеды объединяют этим термином в силу противоречия данных музыкально-драматических композиций эстетике классической оперы, которое, как правило, сознательно подчеркивалось авторами (Карпун

2018; 2021)¹. Опера Фелдмана стоит в этом ряду несколько особняком, так как не содержит характерного для большинства «антиопер» элемента пародийности по отношению к оперному наследию прошлого (Карпун 2021)². Однако в плане отрицания фундаментальных основ, составляющих специфику жанра, «Neither» вполне вписывается в антиоперную эстетику. В данной статье будет предпринята попытка выявить наиболее существенные черты эстетической концепции «Neither» на основе анализа приемов работы Фелдмана с поэтическим текстом.

¹ В свою очередь, антиопера является частью более широкого жанрового направления в музыке XX века — нового музыкального театра (Тарнопольский 2015).

² Правда, если рассматривать текст Беккета как самостоятельное поэтическое произведение, можно усмотреть иронию в соотношении его экстраординарной краткости с термином «либретто», который переводится с итальянского как «книжечка».

Либретто

Стилистические особенности «Neither» в значительной степени предопределены текстом Беккета, который, в свою очередь, был написан в соответствии с представлениями Фелдмана о будущем произведении. Вообще же история создания оперы весьма специфична и дает понять, что стилистическая цельность произведения во многом обусловлена сходством мировосприятия его авторов, позволившим им понять друг друга буквально с полуслова.

Так, когда Беккет спросил Фелдмана, какой текст ему нужен для будущей оперы, композитор ответил, что он искал «something that just hovered» — «что-то, что просто парило»³ (Skemp-ton 1977, 5). Столь расплывчатое определение для Беккета, тем не менее, оказалось максимально конкретным⁴. Он тут же набросал первые несколько строк, а остальное прислал композитору позднее почтовой открыткой. Полный текст либретто⁵ выглядит так:

“Neither”
to and fro in shadow from inner to outer shadow
--
from impenetrable self to impenetrable unself by way
of neither
--
as between two lit refuges whose doors once neared
gently close, once away turned from gently
part again
--
beckoned back and forth and turned away
--
heedless of the way, intent on the one gleam or the
other
--
unheard footfalls only sound
--
till at last halt for good, absent for good from self and
other
--
then no sound
--
then gently light unfading on that unheeded neither
--
unspeakable home

³ Слово «hover» также можно перевести как «зависать», «колебаться». Здесь и далее перевод автора статьи.

⁴ Вероятно, такой эффект был обусловлен спецификой художественного мышления Беккета: персонажи его произведений часто лишены индивидуальных черт, время и место действия отличаются неопределенностью, а событийная сторона сюжета сведена на нет.

⁵ В исследованиях, посвященных «Neither», обычно используется традиционная оперная терминология (Laws 1996; Livengood 2012; Owings 2018), что представляется обоснованным, поскольку произведение Фелдмана, как будет показано в дальнейшем, несмотря на радикальное новаторство, обладает также ярко выраженной исторической преемственностью.

Рассматривая текст Беккета как литературную основу для оперы, необходимо отметить, что оригинальность его заключается отнюдь не только и не столько в экстремальной краткости, сколько в несоответствии драматургическим канонам оперного либретто даже в весьма расширительной трактовке этого понятия. Текст Беккета не содержит не только связного рассказа о событиях, но и абсолютно никакой театрально-сценической конкретности: никакого намека на сюжет (хотя бы далекий от реалистического), никаких персонажей, никакого взаимодействия между ними, и более того, наличие какого-либо определенного действующего лица отрицается уже самим названием произведения, которое переводится с английского как «никто», «никакой», «ни один», «ни тот, ни другой».

При этом текст великолепно создает состояние неопределенности («hover»), которое и хотел воплотить в музыке Фелдман, а также насыщен чрезвычайно яркими, нередко парадоксальными образами: тень, в которой можно пребывать, двигаясь при этом в противоположных направлениях; загадочные двери, которые, как только к ним приблизишься, мягко закрываются, а как только отвернешься, разъединяются снова; неслышные, но при этом звучащие шаги и т. д.

Таким образом, эстетическую концепцию «Neither» можно рассматривать как отрицание ряда фундаментальных принципов, на которых базировалась классическая (в широком смысле) опера, возникшая в XVII веке и тесно связанная с основными концептуальными доминантами Нового времени. Как указывают В. Н. Холопова и Ю. Н. Холопов, «эпоха индивидуализма XVII–XIX веков стремилась запечатлеть в музыке образ человеческой личности в его телесно-духовной конкретности» (Холопова, Холопов 1984, 167). И именно в опере, где «образ человеческой личности» воплощен не только музыкально-языковыми, но и визуально-театральными средствами, данная эстетическая установка была реализована в наибольшей мере. Однако текст Беккета содержит диаметрально противоположные идеи — максимальной деперсонализации (вплоть до отрицания наличия какого-либо определенного действующего лица) и «атеатральности» (отсутствия какого бы то ни было сюжета и сценического действия).

Данная художественная концепция весьма характерна для своего времени. Как уже говорилось, 1960–1970-е годы — это время активных и чрезвычайно разнообразных экспериментов композиторов-авангардистов в области музыкального театра, причем отличительной чертой

многих из них является радикальный разрыв с предшествующей традицией, что дает основания музыковедам называть ряд сочинений этого периода «антиоперами»⁶. А одним из важнейших отличительных признаков антиопер, по словам Н. А. Карпун, является «обращение к абстрактной концепции вместо сюжета, “распадение повествования (нарративности)”, то есть фактически антинарративность» (Карпун 2021, 134).

Музыкальная интерпретация поэтического текста

Что касается музыкальной интерпретации либретто Беккета, то можно сказать, что она в полной мере реализует заложенные в тексте идеи. Прежде всего надо упомянуть, что, хотя это и не предопределено либретто, действующее лицо в опере все же появляется. Фелдман поручает единственную вокальную партию сопрано, таким образом давая понять, что героиня оперы — женщина. Однако это единственное, что можно с определенностью сказать о героине. Мы по-прежнему не знаем ни имени, ни возраста, ни тем более каких-то обстоятельств ее жизни.

Более того, мы не можем составить себе отчетливого представления и о внутреннем мире героини, так как ее психический облик также лишен определенности. В значительной степени это достигается рядом приемов работы

с поэтическим текстом, отчего вокальная партия в опере звучит весьма специфично.

Как известно, речь является одним из важнейших психических процессов (Барабанов 2021). По ее индивидуальным особенностям (темп, ритм, преобладающие интонации и т. д.) можно многое сказать о характере человека, а также о том психологическом состоянии, в котором он в данный момент находится. В музыковедении прием реконструкции «психологического портрета» героя по характеру вокального интонирования применим к очень широкому кругу произведений, включая значительную часть вокальной музыки XX века. Однако если попытаться использовать этот метод при анализе оперы Фелдмана, то выясняется, что ряд особенностей речи ее единственной героини не вполне вписывается в существующие представления о психической норме.

Так, в вокальной партии полностью отсутствует сходство с характерными речевыми ритмами. Безусловно, несовпадение речевого и музыкального ритма свойственно и классической вокальной музыке (Ручьевская 1988), однако в опере Фелдмана имеет место не только некоторое несоответствие, а фактически полное разрушение речевого ритма, что выражается в том числе в разрыве некоторых слов паузами. Так, например, происходит со словом «shadow». С другой стороны, некоторые слова из нескольких слогов Фелдман записывает под одной длительностью в нотном тексте, что также подчеркивает противоречие между речевым и музыкальным ритмом (рис. 1).

Кроме того, Фелдман систематически нарушает синтаксическую связность беккетовского либретто, которая, надо сказать, и так не очень

⁶ При этом композиторы предпочитают иные жанровые определения для своих произведений: «сценическая композиция» («Staatstheater» М. Кагеля), «сценическое действие» («Intolleranza» Л. Ноно) «вариабельная фантазия в жанре оперы» («Ваш Фауст» А. Пуссёра) и др. (Карпун 2021).

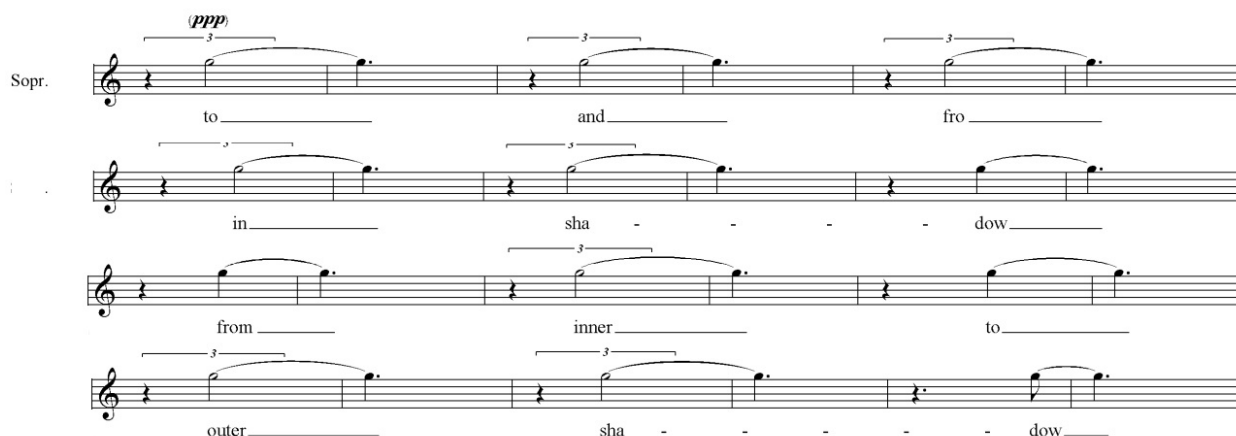


Рис. 1. М. Фелдман. «Neither», такты 145–168, партия сопрано

Fig. 1. M. Feldman. "Neither", bars 145–168, soprano part

велика: в нем почти отсутствуют знаки препинания⁷, что размывает структуру текста и позволяет лишь весьма условно разделить его на предложения, которые, к тому же, нередко лишены грамматической основы (например, в первых строчках).

Однако в опере некоторая структурно-грамматическая неопределенность текста Беккета многократно усиливается. Этому способствует целый ряд художественных приемов. Во-первых, длительность оперы — 50 минут — совершенно несопоставима со временем произнесения вербального текста. Разумеется, и в классических операх нередко достаточно краткий текст становится основой для вполне развернутой арии (за счет многочисленных повторов и обилия слоговых распевов). Однако в операх прошлого такие фрагменты обязательно перемежаются с речитативами, где текст доносится в максимально приближенном к речевому звучанию виде. Здесь же подобной «компенсации» не происходит, что затрудняет восприятие смысла и структуры текста, а также заставляет ощущать речь героини как неестественно замедленную.

Кроме того, текст беккетовского либретто обильно «разбавлен» в опере Фелдмана многочисленными вокализациями. При этом иногда мелодию с текстом можно поначалу перепутать с вокализом. Так происходит, например, при появлении словосочетания «unspeakable home», так как на первый его слог приходится длинный распев, приходящийся практически на ту же самую фонему, которая присутствует и в вокализах. Помимо этого, слоговые распевы столь масштабны, что слово «unspeakable» невозможно спеть на одном дыхании, в результате чего слово разрывается. Все это, безусловно, способствует меньшей ясности текста (рис. 2).

Также встречается пример грамматического рассогласования: фраза «unheard footfalls only sound» при повторе звучит как «unheard footfalls only sounds», то есть существительное употребляется во множественном числе, а глагол — в единственном. Кроме того, музыкальные цезуры нередко не соответствуют грамматической структуре вербального текста.

Так, например, во фразе «as between two lit refuges whose doors once neared gently close, once away turned from gently part again» («как между двумя освещенными пристанищами, чьи двери, как только приблизишься, мягко закрываются, а как только отвернешься, мягко разъединяют-

ся снова») слово «whose» («чьи»), соединяющее слова «refuges» («пристанища») и «doors» («двери»), отделено долгой паузой и от того, и от другого. При этом на слове «doors» в вокальной партии появляется новый музыкальный материал, что еще больше разрушает синтаксическую цельность фразы (рис. 3).

Еще более ярким примером этого приема служит фраза «heedless of the way, intent on the one gleam or the other» («безразличный к пути, сосредоточенный на одном или другом проблеске»). Здесь слова «intent on» («сосредоточенный на») и словосочетание «the one gleam or the other» («одном или другом проблеске»), к которому они относятся, разделены очень протяженным оркестровым фрагментом, в котором происходит целый ряд значимых музыкальных событий, в том числе проведение унисонной темы, одной из важнейших в опере. Разрушение цельности вербального текста подчеркивается также тем, что вокальная партия на словах «the one gleam or the other» возвращается не к трехзвучному мотиву «fis²–g²–as²», звучавшему в первой части фразы, а к повторению звука «g²», с которого начиналась вокальная партия оперы (рис. 4, 5).

Таким образом, можно заметить, что смена музыкального материала в вокальной партии подчеркивает появление нового, яркого поэтического образа, что для композитора оказывается важнее синтаксической связности текста. Это производит эффект «разорванности», фрагментарности хода мыслей героини оперы. Кроме всего вышеперечисленного, Фелдман активно пользуется и таким традиционным способом работы с вербальным текстом, как повторы отдельных слов и их комбинаций, что в сочетании со всеми перечисленными приемами также способствует затрудненности восприятия текста.

Необходимо отметить, что действие некоторых из описанных выше приемов по ходу действия оперы усиливается. Так, возрастает протяженность вокализов (суммарная длительность трех последних вокализов превышает суммарную длительность всех предшествующих). Большинство повторов слов сконцентрировано в последних фразах текста. Здесь же находятся и наиболее протяженные слоговые распевы, и прием разрыва слов паузами достигает кульминации как в количественном, так и в качественном отношении.

Интересно, что К. Ливенгуд, анализируя музыкальный материал оперы, приходит к выводу, что ближе к концу оперы ее основные тематические элементы разрушаются (Livengood

⁷ При этом Беккет использует специфический знак препинания — черту, чтобы подчеркнуть автономность каждой фразы.



Рис. 2. М. Фелдман. «Neither», такты 1362–1369, партия сопрано

Fig. 2. M. Feldman. “Neither”, bars 1362–1369, soprano part



Рис. 3. М. Фелдман. «Neither», такты 209–264, партия сопрано

Fig. 3. M. Feldman. “Neither”, bars 209–264, soprano part



Рис. 4. М. Фелдман. «Neither», такты 493–504, партия сопрано

Fig. 4. M. Feldman. “Neither”, bars 493–504, soprano part

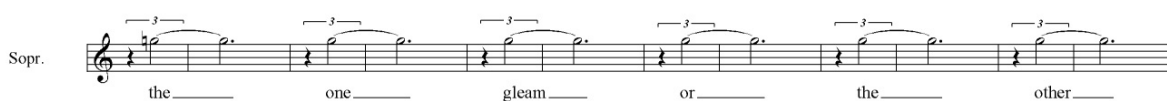


Рис. 5. М. Фелдман. «Neither», такты 602–613, партия сопрано

Fig. 5. M. Feldman. “Neither”, bars 602–613, soprano part

2012). Таким образом, можно сделать вывод, что данный процесс идет параллельно с уменьшением структурной связности вербального текста.

Что касается интонационной (звуковысотной) стороны вокальной партии, то скандированное повторение одного и того же тона, как и постоянные повторы интонаций (точные либо варьированные), характерные в целом для стиля Фелдмана⁸, также не соответствуют нормам естественной речи, которой, как правило, свойственно интонационное разнообразие⁹. При этом, повторяя те или иные музыкальные фрагменты, композитор, как правило, вносит в них небольшие, часто едва заметные изменения, в результате чего возвращающиеся на расстоянии тематические элементы воспринимаются «достаточно похожими, чтобы активировать память, но достаточно измененными, чтобы вызвать сомнение» (Owings 2018, 26).

Данный метод имеет чрезвычайно важное значение для психологической характеристики единственного действующего лица оперы: как отмечает Ливенгуд, применяемые Фелдманом приемы микроварьирования производят эффект потери героиней произведения контроля над собственными воспоминаниями, эффект нестабильности памяти и, соответственно, неопределенности настоящего, а в конечном счете — размывания личностных границ и потери ощущения собственной идентичности (Livengood 2012). Таким образом, на смену классическим оперным героям, обладавшим вполне отчетливым набором внешних и внутренних (психологических) черт, в «Neither» Фелдмана приходит персонаж без имени, возраста и биографии, весьма смутно осознающий себя в качестве субъекта.

⁸ Принцип повторности, на котором основаны произведения Фелдмана, заставляет поставить вопрос о его принадлежности к композиторам-минималистам, на который у исследователей нет однозначного ответа. Так, Р. Тарускин пишет, что Фелдмана обычно не относят к минималистам (Taruskin 2005). П. Г. Поспелов, предлагая отличать минимализм как философскую концепцию от репетитивной техники, считает, что в музыке Фелдмана есть первое, но нет второго (Поспелов 1992). В то же время термин «паттерн» — основной композиционный элемент минималистической композиции — по отношению к музыке Фелдмана используется как самим композитором, так и исследователями его творчества (Ляхова 2014; Feldman 1985; Law 1996; Livengood 2012). Более того, комментируя свое сочинение «Why Patterns?» («Почему паттерны?») композитор утверждает, что сочиняет «исключительно паттернами» (Фелдман 2019, 178).

⁹ Необходимо уточнить, что такой аскетизм характерен главным образом для фрагментов с текстом. В вокализациях интонационная сторона мелодии значительно богаче.

Исторические прототипы

Необходимо отметить, что, несмотря на ярко выраженное новаторство Фелдмана, его произведение, тем не менее, имеет глубокие исторические корни. В частности, одним из прототипов «Neither» можно считать так называемые «сцены безумия», широко распространенные в операх XVII–XX веков. Из всего разнообразия сюжетно-драматургических и музыкально-стилистических прочтений такого рода сцен наиболее стилистически близким к «Neither» представляется так называемое «Koloraturdelirium» («колоратурное безумие») ¹⁰, то есть трогательно-идеалистическая трактовка потери рассудка, распространенная, в основном, в операх первой половины XIX века. Основанием для проведения такой аналогии является высокая тесситура партии сопрано в сочетании с эмоционально-психологическим состоянием отрешенности, сосредоточенного самоуглубления, полного погружения героини произведения в свой собственный иллюзорный мир, оторванный от окружающей действительности.

Разумеется, в музыке XIX века сложно найти какие-либо «клинические» признаки безумия — о потере рассудка героиней (героем) оперы мы узнаем главным образом из либретто. Однако есть некоторые моменты, на которые хотелось бы обратить внимание. Так, например, кульминацией сцены безумия Люции из оперы Г. Доницетти «Лючия ди Ламмермур» является развернутый эпизод без слов — каденция, исполняемая в очень высоком регистре в сопровождении флейты. Учитывая сценическую ситуацию, можно предположить, что исчезновение вербального текста, возможно, символизирует в данном случае полный разрыв героини оперы с окружающим миром и частичную потерю контроля над собственными психическими процессами.

Кроме того, в целом сцена безумия Люции отличается обилием виртуознейших колоратур, которые сами по себе, разумеется, признаком безумия не являются, но в данном контексте также способствуют созданию впечатления «отрыва от реальности» ¹¹. Напомним, что в «Neither» Фелдмана удельный вес вокализов в партии сопрано очень велик, и длительность их возрастает к концу оперы, что производит в целом сходный эффект. При этом следует уточнить,

¹⁰ Термин Э. Хузер (Huser 2006).

¹¹ Как пишет Д. В. Любимов, «сумасшествие как будто освобождает голос Люции от уз слова и дает ему свободу полета» (Любимов 2022, 34).

что трактовать психологическое состояние героини Фелдмана как потерю рассудка было бы необоснованным — хотя бы потому, что в либретто нет об этом никакой информации. Скорее можно говорить о предельном самоуглублении, при котором некоторые психические процессы трансформируются.

Еще одним историческим прототипом «Neither» является моноопера, являвшаяся к моменту создания «Neither» уже сформировавшимся, но еще достаточно молодым жанром. При этом больше всего общих черт обнаруживается между «Neither» и монодрамой А. Шёнберга «Ожидание» («Erwartung»): в обоих произведениях героини не имеют имени и определенного возраста и находятся, в основном, в мире собственных эмоций, мыслей и ощущений. Однако в их восприятии себя и окружающего мира есть существенные отличия, которые отражены в ряде особенностей вокальных партий.

Так, например, трудно усомниться в способности Женщины (eine Frau) из «Erwartung» к осознанию своих чувств, мыслей и воспоминаний. Во многом эта уверенность обусловлена тем, что вокальная мелодия в монодраме Шёнберга не входит в противоречие ни с ритмом, ни тем более с синтаксической структурой вербального текста, а изломанные мелодические линии и резкие тесситурные перепады являются вполне естественным выражением взвинченного эмоционального состояния, в котором героиня находится.

Напротив, речь женщины из оперы «Neither» не выражает богатого спектра контрастных эмоций. Более того, в результате применения комплекса рассмотренных выше приемов музыкальной интерпретации поэтического текста возникает впечатление, что процесс выражения своих мыслей в речевой форме как будто бы дается ей с трудом.

Если попытаться реконструировать «психологический портрет» героини Фелдмана по особенностям вокального интонирования, то выясняется, что ее речь отличается рядом особенностей, которые в реальной жизни оцениваются как несоответствующие психической норме и описываются такими терминами, как брадилалия¹², скандированная речь¹³, синтаксическая¹⁴ и интонационная афазия¹⁵.

¹² Замедление темпа речи (Стоименов и др. 2003).

¹³ Расстройство речи, при котором слова произносятся медленно, по слогам (Стоименов и др. 2003).

¹⁴ Нарушение синтаксической организации речи (Стоименов и др. 2003).

¹⁵ Расстройства речи, при которых она теряет интонационное разнообразие, становится монотонной (Стоименов и др. 2003).

Художественный смысл такой специфичной вокальной партии, по-видимому, состоит в создании эффекта погружения героини «Neither» в глубинные слои собственной психики, которые сознание уже не может полностью контролировать, отчего границы ее личности становятся размытыми, и она может балансировать на грани между осознанием и неосознанием собственной идентичности. В этой связи необходимо кратко упомянуть характер течения времени в опере Фелдмана, хотя эта проблема, безусловно, заслуживает отдельного и подробного рассмотрения.

Так, Ливенгуд утверждает, что в результате использования Фелдманом приемов микрораварирования в сочетании с отсутствием причинно-следственной связи событий у слушателя возникает ощущение, что «один момент времени эквивалентен по значимости любому другому моменту» (Livengood 2012, 105). Сам композитор отмечал: «Я не часовщик, меня интересует то, как подобраться ко Времени в его неструктурированном существовании» (Ляхова 2014, 15).

Данные высказывания, на наш взгляд, перекликаются с концепцией «чистой длительности» А. Бергсона. Французский философ полагал, что «чистая длительность есть форма, которую принимает последовательность наших состояний сознания, когда наше “я” активно работает, когда оно не устанавливает различия между настоящими состояниями и состояниями, им предшествовавшими» (Бергсон 1999, 750). При этом, согласно Бергсону, чистая длительность — это глубинная сущность сознания, в то время как способность к разграничению состояний и выстраиванию их в линейную последовательность относится к его поверхностному слою, который наиболее тесно соприкасается с внешним миром. В этой связи можно высказать предположение, что, разграничивая различные психические состояния и упорядочивая их во времени, сознание тем самым устанавливает и собственную идентичность, (как инвариант, сохраняющийся при различных изменениях) и нетождественность внешнему миру¹⁶. В то же время при отсутствии такого разграничения личностные границы размываются.

В свете всего сказанного выше можно заключить, что характер музыкального процесса в опере Фелдмана, основанный на эквивалентности всех моментов времени, способствует эффекту погружения в наиболее глубокие слои психики, при котором утрачивается ощущение причинно-следственной связи событий, что

¹⁶ Похожую концепцию идентичности предлагает Э. Эриксон (Эриксон 1996).

в значительной степени способствует созданию ощущения деперсонализации, имеющего ключевое значение в эстетической концепции оперы.

Роль «Neither» в процессе трансформации оперного жанра

Рассматривая «Neither» Фелдмана в контексте многочисленных экспериментов 1960–1970-х гг. в области музыкального театра, необходимо отметить своеобразную «двойственность» эстетической концепции данного произведения: наряду с переосмыслением некоторых основополагающих принципов классической оперы композитор сохраняет и ряд ее традиционных свойств, и в этом смысле оказывается «менее радикальным», чем многие его современники. Так, одним из ключевых свойств «Neither» является антинарративность, выраженная в отказе от сюжета как понятной и логически обусловленной последовательности событий. В этом смысле опере Фелдмана предшествовал целый ряд сочинений: «Originale» К. Штокхаузена (1961), «Sur Scène» и «Staatstheater» М. Кагеля (1959 и 1970), «Passaggio» А. Берлио (1962), «Aventures» и «Nouvelles Aventures» Д. Лигети (1962 и 1965) и др. Кроме того, характерным «антиоперным» признаком «Neither» является и то, что ее действие (если это можно так назвать) происходит «вне традиционного времени-пространства» (Карпун 2021, 134).

С другой стороны, если в ряде музыкально-театральных опусов 1960–1970-х гг. композиторы отказываются от таких неотъемлемых атрибутов классической оперы, как господство вокального начала, а также заменяют оркестр инструментальным ансамблем, в том числе с участием электроники¹⁷, то вокально-инструментальный состав «Neither» вполне традиционен — сопрано и симфонический оркестр. Не характерен для Фелдмана и отказ от специфически музыкальной драматургии в пользу, например, визуально-сценической (как в «Staatstheater» Кагеля)¹⁸.

Кроме того, в опере Фелдмана присутствует вербальный текст очень высокого художествен-

ного уровня, причем, несмотря на ряд приемов, размывающих структурную целостность либретто, текст все же не распадается на автономно существующие слоги¹⁹. Таким образом, можно сделать вывод, что «Neither» является скорее не антиоперой в полном смысле этого слова, а находится «между» традиционной оперной концепцией и ее отрицанием, что проявляется в ряде концептуальных и стилистических особенностей.

В этой связи уместно упомянуть о том, что для Фелдмана имела важное значение идея «промежуточности». «Я предпочитаю думать о своей работе так: между категорий. Между временем и пространством. Между живописью и музыкой. Между музыкальной конструкцией и ее поверхностью», — писал композитор (Фелдман 2019, 117)²⁰.

Промежуточность как балансирование между различными категориями, состояниями, наличием и отсутствием того или иного конструктивного элемента композиции проявляется в различных аспектах «Neither». Так, в опере есть персонаж, но он максимально деиндивидуализирован, есть либретто, но фактически нет сюжета, присутствует полноценная вокальная партия с текстом, но функциональная дифференциация звучаний сопрано и оркестра выражена очень слабо, в результате чего мелодия как будто есть, но в то же время ее как бы и нет²¹; текст либретто то появляется, то как будто исчезает (поскольку прерывается паузами и вокализациями); благодаря тончайшим приемам микротоварьирования создается неразрывное единство статики и непрерывного обновления, в результате чего ощущение времени как движения от прошлого к будущему практически исчезает, но зато можно почувствовать подлинную (в фелдмановской трактовке) суть времени, не искаженную композиторскими манипуляциями²².

¹⁹ В этом отношении текст в опере Фелдмана отличается значительно большей смысловой и синтаксической цельностью, чем в сочинениях ряда его современников. К примеру, в операх М. Монк часто используются тексты, состоящие из отдельных слов и слогов, «не связанных с передачей конкретных смыслов» (Кисеева, Кисеев 2019, 37). В «Staatstheater» Кагеля в качестве вербального ряда используются только отдельные слоги, распевающиеся как вокализмы.

²⁰ По счастливому совпадению, либретто Беккета также транслирует идею «промежуточности» — как некоего пограничного состояния души.

²¹ Фелдман говорил, что стремился «создать ощущение, что она (сопрано. — Е. Л.) поет, и у вас возникает чувство, что это мелодия, и все же мелодии нет» (Owings 2018, 18).

²² Фелдман, по его словам, стремился к тому, чтобы «позволить времени быть, а не воспринимать его как композиционный элемент» (Фелдман 2019, 113).

¹⁷ Так, в «Опере» А. Берлио пение часто заменяется мелодекламацией. В «Originale» К. Штокхаузена используется музыка его более раннего сочинения «Kontakte» для фортепиано, ударных и электроники, а также фрагменты других сочинений (в виде аудиозаписи). В «Эйнштейне на пляже» Ф. Гласса не участвуют профессиональные певцы, а оркестр заменен инструментальным ансамблем.

¹⁸ Н. А. Карпун считает отказ от господства вокального начала и специфически музыкальной драматургии важнейшими типологическими признаками антиоперы, наряду с антинарративностью (Карпун 2021).

В итоге общий художественный эффект произведения можно описать как погружение в особое психологическое состояние, при котором утрачивается причинно-следственная связь событий, время предстает в синкретически-неструктурированном виде, ощущение собственной идентичности и отделенности от окружающего мира размывается, что дает возможность почувствовать не воспринимаемые в обычном состоянии «вибрации мироздания».

В этом отношении эстетическая концепция Фелдмана в высшей степени актуальна для своего времени, так как одной из основополагающих идей, определяющих специфику художественной культуры всего XX века (и в особенности его второй половины), является поиск путей преодоления субъект-объектной дуалистичности мировосприятия, которая очерчивает между «я» и окружающим миром четкую и во многих отношениях непреодолимую границу (Просняков 2012). В американской музыке XX века данная идея нашла отражение в особом внимании к самоценности звука, которое было характерно как для представителей музыкального эксперимента первой половины столетия: Г. Коуэлла, Дж. Кейджа, Л. Хэррисона (Тимошенко 2004), так и позже для композиторов Нью-Йоркской школы: Дж. Кейджа, М. Фелдмана, К. Вулфа, Э. Брауна. По-видимому, с поисками в данном направлении связаны и эксперименты в области алеаторики²³, и опыты по компиляции фрагментов сочинений других авторов (например, цикл «Европеры» Кейджа), и увлечение ряда композиторов восточной философией²⁴.

В опере «Neither» Фелдман предлагает свой вариант решения данной проблемы: сохраняя некоторые традиционные признаки музыкального жанра, в котором субъект-объектная парадигма мировосприятия выражена наиболее отчетливо, он активно трансформирует другие. Так, в опере, в отличие от либретто Беккета, есть действующее лицо, хотя и деиндивидуализированное, есть мелодия, пусть и периодически «тонущая» в оркестровых звучаниях, есть, наконец, выписанный нотный текст, который можно рассматривать как проявление авторской

индивидуальности в художественной ткани произведения²⁵.

В итоге Фелдман, похоже, находит способ сделать границу, которой сознание человека отделяет себя от окружающего мира, проницаемой, не разрушая ее полностью. Таким образом, несмотря на отмеченную выше близость творческих устремлений композитора и либреттиста, концепция Фелдмана все же оказывается оптимистичнее беккетовской: если для Беккета преодоление субъект-объектных границ, по-видимому, означает полный распад индивидуального сознания и растворение его в безличном «ничто» (то есть смерть субъекта), то композитору итог мучительных исканий неприкаянной души, вероятно, виделся иначе²⁶. Во всяком случае, процесс размывания самоидентичности героини фелдмановской оперы ощущается скорее как путь к трансформации индивидуального сознания, чем как путь к его неизбежному разрушению.

Идеи Фелдмана оказали существенное влияние на развитие оперного жанра в конце XX — начале XXI века. Так, например, получает дальнейшее развитие идея деперсонализации. В частности, в опере С. Райха «Три истории» вокальные партии вовсе не ассоциируются ни с какими персонажами, а певцы «являются лишь “излучателями” голоса» (Кисеева, Кисеев 2019, 36). Концепция монооперы, в которой в значительной степени утрачивается субъектность главного действующего лица, по-новому претворена в мультимедиа-опере Ф. Ромителли «Индекс металлов». Несмотря на наличие сольной вокальной партии (сопрано), женский образ в данном произведении не получает никакого визуального воплощения, если не считать аллюзии на картину Р. Лихтенштейна «Тонущая девушка» в тексте К. Лекович. Текст при этом лишь намекает на «любвную историю некой анонимной личности, голос которой мы слышим “за кадром”» (Лаврова 2019, 148).

²³ При этом приоритет в области алеаторики, по-видимому, принадлежит Фелдману — именно он в 1950 году познакомил Кейджа со своими ранними опытами графической нотации, которые к тому времени уже были созданы (Манулкина 2012; Фелдман 2019).

²⁴ О. Б. Манулкина отмечает, что Кейдж относился к восточной культуре очень избирательно (Манулкина 2012). По-видимому, его интересовали лишь те ее аспекты, которые были созвучны его собственным творческим поискам.

²⁵ Показательно в этой связи, что, обратившись в ранний период творчества к алеаторике, Фелдман впоследствии вернулся к практике фиксированной записи нотного текста и настаивал на том, что хотя бы минимальная степень контроля за музыкальным материалом со стороны автора необходима.

²⁶ Так, в тексте Беккета явно говорится о достижении некоего пристанища, хотя и недоступного словесному описанию («unspeakable home»), и, как полагает К. Лоус, «последствия этой окончательной остановки смертельны» (Laws 1996, 197). Также исследователь указывает на то, что в либретто «предполагается концепция некоего конца постоянного блуждания, но Фелдман, похоже, не хочет допустить этого» (Laws 1996, 197).

Выводы

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы:

1. Опера Фелдмана содержит ряд принципов, которые можно трактовать как антиоперные: деперсонализация, антинарративность, «атеатральность», «вневременной» характер течения музыкального процесса.
2. Историческими прототипами «Neither» можно считать монодраму Шёнберга «Ожидание» и сцены безумия в операх первой половины XIX века.
3. По сравнению с «Erwartung» Шёнберга «Neither» Фелдмана представляет собой новую ступень погружения в глубинные слои психики, что выражено в ряде особенностей речи героини оперы, а также в специфическом характере течения музыкального процесса, которое основано на самоценности каждого момента времени и вызывает ассоциации с «чистой длительностью» Бергсона.
4. Для эстетической концепции и музыкально-стилистических особенностей «Neither» важнейшее значение имеет идея «промежуточности».
5. По сравнению с наиболее радикальными экспериментами 1960–1970-х годов в области музыкального театра концепция «Neither» отличается сочетанием новаторства с сохранением ряда признаков традиционной оперы.
6. В опере Фелдмана находит отражение актуальная для художественной культуры XX века идея преодоления субъект-объектной дуалистичности мировосприятия; при этом процесс преодоления субъект-объектных границ виделся композитору скорее как трансформация индивидуального сознания, чем как его разрушение.
7. «Neither» продолжает ряд моноопер XX века и открывает путь для новых экспериментов, в числе которых прежде всего следует назвать мультимедийную оперу «Индекс металлов» Ромителли.

Конфликт интересов

Автор заявляет об отсутствии потенциального или явного конфликта интересов.

Conflict of Interest

The author declares that there is no conflict of interest, either existing or potential.

Литература

- Барабанов, Р. Е. (2021) *Речь как высшая психическая функция: краткое изложение*. М.: МИТУ–МАСИ, 56 с.
- Бергсон, А. (1999) *Творческая эволюция. Материя и память*. Минск: Харвест, 1407 с.
- Карпун, Н. А. (2018) Антиопера как объект музыковедческого анализа (на примере *Staatsteater* М. Кагеля). *Musicus: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова*, № 4 (56), с. 53–55.
- Карпун, Н. А. (2021) Опера, антиопера, анти-антиопера. К вопросу об эволюции музыкального театра в 1960–1970-е годы. *Музыкальная академия*, № 3 (775), с. 130–141.
- Кисеева, Е. В., Кисеев, В. Ю. (2019) Традиции музыкального авангарда в оперном творчестве современных американских композиторов. *Южно-Российский музыкальный альманах*, № 4 (37), с. 34–41. <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14005>
- Лаврова, С. В. (2019) *Сальваторе Шаррино и другие. Очерки об итальянской музыке конца XX — начала XXI века*. СПб.: Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, 230 с.
- Любимов, Д. В. (2022) Лючия и Марфа: безумные невесты в оперном театре XIX века. *Opera Musicologica*, т. 14, № 3, с. 30–45. <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.3.002>
- Ляхова, А. А. (2014) *Позднее творчество Мортон Фелдмана: между идеей и реализацией. Автореферат диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения*. М., Российская академия музыки имени Гнесиных, 25 с.
- Манулкина, О. Б. (2012) Джон Кейдж: паломничество в страну Востока. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*, № 146, с. 168–174.
- Поспелов, П. Г. (1992) Минимализм и репетитивная техника. *Музыкальная академия*, № 4 (641), с. 74–82.
- Просняков, М. Т. (2012) Парадигма сферы в творчестве К. Штокхаузена. *World of Music*, № 3 (52), с. 77–81.
- Ручьевская, Е. А. (ред.). (1988) *Анализ вокальных произведений*. Л.: Музыка, 349 с.
- Стоименов, Й. А., Стоименова, М. Й., Коева, П. Й. и др. (2003) *Психиатрический энциклопедический словарь*. Киев: Изд-во МАУП, 1200 с.
- Тарнопольский, В. В. (2015) Феномен нового музыкального театра. *Журнал Общества теории музыки*, № 4 (12), с. 25–34.

- Тимошенко, А. А. (2004) *Американский музыкальный экспериментализм первой половины XX века: представления о звуке, концепция инструмента, композиции* (Г. Коуэлл, Дж. Кейдж, Л. Хэррисон). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб.: РИИИ, 27 с.
- Фелдман, М. (2019) *Привет Восьмой улице*. СПб.: Jaromír Hladík Press, 216 с.
- Холопова, В. Н., Холопов, Ю. Н. (1984) *Антон Веберн. Жизнь и творчество*. М.: Советский композитор, 319 с.
- Эриксон, Э. Г. (1996) *Идентичность: юность и кризис*. М.: Прорпесс, 340 с.
- Feldman, M. (1985) Crippled symmetry. In: W. Zimmerman (ed.). *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 244 p.
- Huser, E. (2006) "*Wahnsinn ergreift mich — ich rase!*" *Die Wahnsinnszene im Operntext*. PhD dissertation (Philosophy). Freiburg, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 240 S.
- Laws, C. (1996) *Music and language in the work of Samuel Beckett*. PhD dissertation (Art History). York, University of York, 280 p.
- Livengood, K. J. Q. (2012) "*What a 'tump' means: Morton Feldman's treatments of Samuel Beckett's texts*" and "*This report must be signed by your parents*" for orchestra. PhD dissertation (Philosophy). Pittsburgh, University of Pittsburgh, 188 p.
- Owings, M. E. (2018) "*Something that just hovers*": *Charting Feldman's Neither*. [Online]. Available at: <https://core.ac.uk/download/pdf/232615933.pdf> (accessed 01.02.2023).
- Skempton, H. (1977) Beckett as librettist. *Music and Musicians*, vol. XXV, no. 9, pp. 5–6.
- Taruskin, R. (2005) *The Oxford history of western music: In 6 vols. Vol. 5: The late twentieth century*. Oxford; New York: Oxford University Press, 557 p.

References

- Barabanov, R. E. (2021) *Rech' kak vysshaya psikhicheskaya funktsiya: kratkoe izlozhenie* [Speech as a higher mental function: A summary]. Moscow: MITU-MASI Publ., 56 p. (In Russian)
- Bergson, H. (1999) *Tvorcheskaya evoliutsiya. Materiya i pamyat'* [Creative evolution. Matter and memory]. Minsk: Harvest Publ., 1407 p. (In Russian)
- Erikson, E. H. (1996) *Identichnost': yunost' i ktizis* [Identity: Youth and crisis]. Moscow: Progress Publ., 340 p. (In Russian)
- Feldman, M. (1985) Crippled symmetry. In: W. Zimmerman (ed.). *Essays*. Kerpen: Beginner Press, 244 p. (In English)
- Feldman, M. (2019) *Privet Vos'moj ulitse* [Give my regards to Eighth Street]. Saint Petersburg: Jaromír Hladík Press, 216 p. (In Russian)
- Huser, E. (2006) "*Wahnsinn ergreift mich — ich rase!*" *Die Wahnsinnszene im Operntext* ["Madness seizes me — I'm racing!" The madness scene in the opera text]. PhD dissertation (Philosophy). Freiburg, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 240 S. (In German)
- Karpun, N. A. (2018) Antiopera kak ob'ekt muzykovedcheskogo analiza (na primere *Staatsteater* M. Kagelya) [Anti-opera as an object of musicological analysis (illustrated by the example of the *Staatstheater* by M. Kagel)]. *Musicus: Vestnik Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj konservatorii im. N. A. Rimskogo-Korsakova — Musicus: Quarterly of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory*, no. 4 (56), pp. 53–55. (In Russian)
- Karpun, N. A. (2021) Opera, antiopera, anti-antiopera: k voprosu ob evoliutsii muzykal'nogo teatra v 1960-e–1970-e gody [Opera, anti-opera, anti-anti-opera. On the issue of the musical theatre's evolution in the 1960s–1970s]. *Muzykal'naya akademiya — Music Academy*, no. 3 (775), pp. 130–141. (In Russian)
- Kholopova, V. N., Kholopov, Yu. N. (1984) *Anton Vebern. Zhizn' i tvorchestvo* [Anton Webern. Life and oeuvre]. Moscow: Sov'etskij kompozitor Publ., 319 p. (In Russian)
- Kiseeva, E. V., Kiseev, V. Yu. (2019) Traditsii muzykal'nogo avangarda v opernom tvorchestve sovremennykh amerikanskikh kompozitorov [Avant-garde traditions in the operatic creativity by modern american composers]. *Yuzhno-Rossiiskij muzykal'nyj al'manakh — South-Russian Musical Anthology*, no. 4 (37), pp. 34–41. <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2019-14005> (In Russian)
- Lavrova, S. V. (2019) *Sal'vatore Sharrino i drugie. Ocherki ob ital'yanskoj myzuke kontsa XX — nachala XXI veka* [Salvatore Sciarrino and others. Essays on Italian music of the late 20th — early 21st centuries]. Saint Petersburg: The Vaganova Academy of Russian Ballet Publ., 230 p. (In Russian)
- Laws, C. (1996) *Music and language in the work of Samuel Beckett*. PhD dissertation (Art History). York, University of York, 280 p. (In English)
- Livengood, K. J. Q. (2012) "*What a 'tump' means: Morton Feldman's treatments of Samuel Beckett's texts*" and "*This report must be signed by your parents*" for orchestra. PhD dissertation (Philosophy). Pittsburgh, University of Pittsburgh, 188 p. (In English)
- Lyakhova, A. A. (2014) *Pozdnee tvorchestvo Mortona Feldmana: mezhdue ideej i realizatsiej* [The late oeuvres of Morton Feldman: Between ideas and implementation]. Extended abstract of PhD dissertation (Art History). Moscow, Gnessim State Musical College, 25 p. (In Russian)

- Lyubimov, D. V. (2022) Lyuchiya i Marfa: bezumnye nevesty v opernom teatre XIX veka [Lucia and Marfa: Mad brides at the opera house of the XIX century]. *Opera Musicologica*, vol. 14, no. 3, pp. 30–45. <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.3.002> (In Russian)
- Manulkina, O. B. (2012) Dzhon Kejdzh: palomничество v stranu Vostoka [John Cage: A journey to the East]. *Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena — Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*, no. 146, pp. 168–174. (In Russian)
- Owings, M. E. (2018) “Something that just hovers”: Charting Feldman’s *Neither*. [Online]. Available at: https://digitalcommons.bard.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1342&context=senproj_s2018 (accessed 01.02.2023). (In English)
- Pospelov, P. G. (1992) Minimalizm i repetitivnaya tekhnika [Minimalism and repetitive technique]. *Muzykal’naya akademiya — Music Academy*, no. 4 (641), pp. 74–82. (In Russian)
- Prosnjakov, M. T. (2012) Paradigma sfery v tvorchestve K. Stockhauzena [The paradigm of the sphere in the works of K. Stockhausen]. *World of Music*, no. 3 (52), pp. 77–81. (In Russian)
- Ruch’evskaya, E. A. (ed.). (1988) *Analiz vokal’nykh proizvedenij [Analysis of vocal works]*. Leningrad: Musyka Publ., 349 p. (In Russian)
- Skempton, H. (1977) Beckett as librettist. *Music and Musicians*, vol. XXV, no. 9, pp. 5–6. (In English)
- Stoimenov, J. A., Stoimenova, M. J., Koeva, P. J. et al. (2003) *Psikhiatricheskij entsiklopedicheskij slovar’ [Psychiatric encyclopedic dictionary]*. Kiev: MAUP Publ., 1200 p. (In Russian)
- Tarnopolsky, V. V. (2015) Fenomen novogo muzykal’nogo teatra [The phenomenon of new musical theater]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki — The Journal of Russian Society for Theory Music*, no. 4 (12), pp. 25–34. (In Russian)
- Taruskin, R. (2005) *The Oxford history of western music: In 6 vols. Vol. 5: The late twentieth century*. Oxford; New York: Oxford University Press, 557 p. (In English)
- Timoshenko, A. A. (2004) *Amerikanskij muzykal’nyj eksperimentalizm pervoj poloviny XX veka: predstavleniya o zvuke, kontseptsiya instrumenta, kompozitsii (G. Kouell, Dzh. Kejdzh, L. Kherrison) [American musical experimentalism of the first half of the 20th century: Ideas about sound, concept of instrument, composition (H. Cowell, J. Cage, L. Harrison)]*. Extended abstract of PhD dissertation (Art History). Saint Petersburg: Russian Institute of Art History, 27 p. (In Russian)