

A. С. Кривцова

Проблема «национального» в оперном театре США первой половины XX века

Аннотация:

Вопрос о необходимости создания *American opera* как важной части процесса обретения национальной идентичности в музыке США входил в число злободневных с конца XIX века. Репертуарная политика театров практически не давала американским композиторам шанса увидеть свою оперу поставленной, а те немногие партитуры, что могли претендовать на звание «национальных», становились жертвами завышенных ожиданий аудитории, не задерживаясь на сцене более чем на сезон. Своё решение эта проблема получила только в 1958 году усилиями сразу двух компаний — *Metropolitan Opera* и *New York City Opera*. Рассмотреть итог их работы и есть цель настоящей статьи.

Ключевые слова: *American opera*, *Metropolitan Opera (Met)*, *New York City Opera (NYCO)*, Всеамериканская серия, «Ванесса», Р. Бинг, Ю. Рудель.

A. S. Krivtsova

The problem of the «national» in the US Opera Theatre of the first half of the 20th century

Abstract:

The question of the need to create a national opera has been raised by US musicians since the end of the 19th century. The decision was found only in 1958 by the efforts of Metropolitan Opera (Met) and New York City Opera (NYCO). The result of the work on the part of the Met was the opera *Vanessa* (1957) by S. Barber, on the part of NYCO — a whole program of revived productions by American authors. Each of the performances, including the Met premiere, musically and stylistically represented a unique fusion of certain European and American markers. This quality allowed them to regard the operas as uniquely American and contributed to their return to the permanent theatrical repertoire. Through their actions, the Met and NYCO were finally able to convey to the public that American opera was born long ago and has already reached its maturity.

Keywords: *American opera*, *Metropolitan Opera (Met)*, *New York City Opera (NYCO)*, All-American series, *Vanessa*, R. Bing, J. Rudel.

Статья поступила: 08.12.2020.

Как известно, создание собственной, национальной культуры является неотъемлемым этапом становления любого достаточно молодого государства. Соединённые Штаты Америки¹, не обладающие столь же древней историей и культурой, как и страна-прародительница, — яркий тому пример. Ассимиляция европейского искусства в стремлении получить на этой основе нечто своё, исконно американское — вполне закономерный процесс. При этом начаться он должен был именно с оперы, потому что «опера — потенциально наиболее эффективный жанр для создания национальной композиторской школы» [11. Р. 446].

Свои надежды на то, что национальная оперная (а с ней и композиторская) школа наконец появится и в Америке, питали многие музыкальные критики ещё с конца XIX века. В сложившейся на тот момент ситуации — когда опера рисковала остаться исключительно европейским жанром — это воспринималось как нечто жизненно необходимое. В 1905 году американский музыковед и композитор О. Соннек высказал следующие опасения: «Сегодня мы как никогда далеки от художественно значимой американской оперы. Не то чтобы нашим композиторам не достаёт умений написать драматическую музыку, но... [они] почти перестали пробовать свои силы в этой... ветви нашего искусства. Борьба против апатии публики, вечно влюблённой в банальные оперетты, ... и, с другой стороны, против коммерческой робости и жадности менеджеров, кажется безнадежной. Невозможно предсказать, произойдут ли перемены к лучшему. Если же нет, тогда участь будущего историка американской оперы окажется незавидной — ему просто будет нечего сказать» [Цит. по: 21. Р. 1].

При этом критиков не устраивало то, что *American opera* будет просто отражать сущность американской культуры — они ждали «событие, эволюцию» [Цит. по: 21. Р. 46]; и с

каждой последующей попыткой создать национальный шедевр их чаяния всё возрастали. Это состояние напряжённого ожидания, названное А. Цигелем «ещё нет» [21. Р. 24], продлилось по меньшей мере полвека. В таком случае, какой представляли себе *American opera* критики, и почему её ожидание продлилось так долго?

Начнём с того, что история американской оперы складывалась из двух отдельных, но в то же время дополняющих друг друга составляющих: это оперы, написанные непосредственно американскими композиторами; и продукты европейской культуры, реализованные в США. При этом первое было невозможно без второго: европейское оперное наследие играло центральную роль в музыкальной культуре Америки на протяжении всего XIX века. На той же основе строились представления американцев о том, какой должна быть их национальная опера².

Эти представления были довольно расплывчаты. Так, обязательным критерием считалось соответствие музыкально-стилевым канонам европейской оперной традиции. В этом плане композиторы ориентировались на популярный европейский репертуар, в большом количестве представленный местными театрами³. Одновременно с этим новая опера должна была иметь американскую специфику. Достигалось это за счёт переноса действия спектакля на просторы Нового Света и введения в либретто индейских или афроамериканских персонажей как очевидный для всех «источник Америки»⁴, который должен был получить воплощение не только в сюжете, но и в музыкальном материале⁵.

Примечательно, что подобный подход к пониманию национального шедевра требовал от оперы прежде всего не музыкальной индивидуальности, а соответствующего либретто — именно оно было основной мишенью критиков. Проблема крылась вовсе не в композиторах (музыка, как правило, получала всеобщее одобрение), сказывалась нехватка профессиональных либреттистов⁶. При

достаточной поддержке публики единичным сочинениям удавалось продержаться в репертуаре дольше одного сезона. Большинство же, раз покинув сцену, никогда более не возобновлялось [21. Р. vii–viii].

Однако в большей степени продвижению жанра оперы в США препятствовали не предъявляемые к ней двойные критерии, а репертуарная политика оперных театров, ориентированная прежде всего на доход⁷. Невнимание со стороны театральных менеджеров к современной (часто даже европейской!) опере лишало молодых американских композиторов всяческого стимула к работе в этом жанре. Так как шанс увидеть своё сочинение на сцене был крайне мал, некоторые из композиторов обращались к услугам Бродвея. Что интересно, представленные вне элитных театров «бродвейские оперы»⁸ [16. Р. 45] зачастую имели гораздо больший успех и, как следствие, более долгую и счастливую сценическую жизнь⁹.

Что касается собственно оперных театров (а на начало XX века их было не так много¹⁰), то не каждый из них имел возможность (т. е. бюджет) осуществить постановку современной американской оперы. Даже *Metropolitan Opera House* (далее — *Met*) — первая оперная сцена страны, в этом плане демонстрирует крайне удручающую статистику: порядка 20 мировых премьер за 75 лет работы [14. Р. 24–25]¹¹, если считать с первого театрального сезона до интересующего нас момента (1883–1958)¹². При этом в репертуаре театра американская опера впервые появилась только в сезон 1909/10 года благодаря стремлениям итальянского импресарио Дж. Гатти-Казацца, руководившего *Met* с 1908 по 1935 год:

«Мне казалось, что одно из обязательств великого американского лирического театра — способствовать развитию и продвижению американской оперы. Ни одна национальная оперная школа не развивалась без стимула к постановкам. В Америке условия для местных композиторов тяжелее, чем в любой другой стране, главным образом потому, что площадок, где их сочинения могут быть поставлены, не так много [10. Р. 236–237].

Уже в первые несколько лет нахождения в должности менеджер объявил конкурс на американскую оперу с призовым фондом в \$10 000 [14. Р. 20; 20. Р. 34] и практически каждый сезон старался включать в программу театра хотя бы по одной новой постановке. Однако, несмотря на все усилия, эта цифра всегда оставалась ничтожно малой в сравнении с тем количеством спектаклей (40–50), что проходили в сезон под его руководством [16. Р. 37].

С отставкой Дж. Гатти-Казацца, его работу по внедрению американских опер в театральный репертуар с переменным успехом продолжил сначала канадец Э. Джонсон (1935–1950), а затем, гораздо менее охотно, австриец Рудольф Бинг (1950–1972)¹³. Постановку своей первой мировой премьеры в *Met* менеджер осуществил только на восьмом году службы (1958)! Необходимость поддерживать репутацию театра как ведущей оперной сцены страны, а также постоянные жалобы о том, что новые американские оперы ставятся повсюду в США, кроме *Met* [6. Р. 28] не позволили Р. Бингу и далее игнорировать современную американскую оперу.

Свой выбор импресарио остановил на «Ванессе» (1957) С. Барбера¹⁴. Написанная в содружестве с Дж. К. Менотти — успешным в США оперным композитором, а в данном тандеме либреттистом и режиссёром, эта опера стала отличным решением назревшей проблемы. Влияние и статус её авторов, а также серьёзная спонсорская поддержка¹⁵ компенсировали все возможные риски нового проекта. Конечно, на тот момент С. Барбер не имел репутации в мире оперного театра, а его опера не соответствовала всем установленным ранее критериям. Однако с помощью тщательно продуманной маркетинговой стратегии¹⁶ в совокупности с роскошью постановки Р. Бингу удалось мистифицировать рождение долгожданного национального шедевра¹⁷. По итогам премьеры современники С. Барбера причислили финальные страницы партитуры к одним из лучших среди мировой оперной литературы, а сам композитор удостоился своей первой *Pulitzer Prize*¹⁸ (и не только её) [12. Р. 431].

Предполагается, что реклама «Ванессы» как *American grand opera* была ответным ходом Р. Бинга на грядущий масштабный проект *New York City Opera* (далее — NYCO)¹⁹. Эта оперная компания была задумана как часть культурно-просветительской программы *New York City Center* (1922) для жителей города²⁰ и с конца 1940-х годов удерживала статус несомненного лидера по количеству постановок современных опер. Каждый год труппа NYCO стабильно представляла по два оперных сезона (весной и осенью), сводя к минимуму пересечение с зимними постановками *Met* [16. Р. 82], и до определённого момента была вполне преуспевающей организацией.

В 1956 году, по вине своего нового менеджера Э. Лэнсдорфа, театр оказался на грани банкротства и практически перешёл под юрисдикцию *Met*²¹: весенний сезон 1957 года был отменён, а на место управляющего назначен давний сотрудник NYCO, дирижёр Ю. Рудель. Исправить крайне шаткое положение театра новоиспечённому менеджеру помогло сотрудничество с *Ford Foundation* в рамках новой программы по поддержке гуманитарных наук и искусств²². Уже к осени того же года театр возобновил постановки, чтобы затем, следующей весной, предложить публике нечто совершенно уникальное.

По условиям программы *Ford Foundation* художественное учреждение могло получить финансирование только на специальный проект, направленный на выявление проблем и тенденций современного американского искусства [16. Р. 126]. Апеллируя к насущным потребностям музыкальной культуры США в области оперного театра, NYCO выдвинула идею представить театральный сезон, состоящий исключительно из сочинений американских композиторов и писателей. Так называемая *All-American series* [19. Р. 161] (или *All-American season* [16. Р. 125]) позиционировалась как крайне важный эксперимент в музыкальной жизни страны, позволяющий оценить достижения американского оперного театра за последние 20 лет. Как выразился ру-

ководитель фондовой программы У. МакНилл Лоури:

«Культурное значение этого предприятия огромно ... Фактически, в США появится театр, представляющий оперы молодых американских композиторов, что для американского художника станет мощным творческим импульсом <...> Проект не предполагает заказных опер, однако он обеспечит возможность их возвращения в активный творческий репертуар американского лирического театра. Это событие запомнится надолго» [цит. по: 16. Р. 130].

Планируя весенний сезон 1958 года, организаторы исходили из того, что даже в отсутствие премьер (9 из 10 позиций программы были вторичными) NYCO может похвастаться богатым ассортиментом американских опер²³. Таким образом, в экспериментальную серию вошли: «Старая дева и вор» (1939) и «Медиум» (1946) Дж. К. Менотти, «Реджина» (1949) М. Блицтайна, «Потерян в звёздах» (1949) К. Вайля, «Волнения на Таити» (1952) Л. Бернштейна, «Укрощение строптивой» (1953) В. Джаннини, «Сюзанна» (1955) К. Флойда, «Баллада о Малышке Доу» (1956) Д. Мура, «Сказка для глухих» (1957) М. Бучи. Единственной премьерой сезона был «Бравый солдат Швейк» (1958) Р. Курка²⁴, который должен был усилить интерес к проекту и повысить кассовые сборы театра [19. Р. 162].

Названная программа вызывает двойной интерес. Во-первых, её содержание наглядно демонстрирует интернациональный состав и, соответственно, интернациональное наследие «американских» авторов. Во-вторых, представленный список — это не просто случайный набор перспективных спектаклей, а результат тщательного исследования американского оперного репертуара, как минимум, за последние полстолетия. Проработав две сотни партитур, Ю. Рудель пришёл к выводу о необходимости пересмотреть традиционные представления об *American opera*, бытовавшие в США с конца XIX века. По его мнению, современная отечественная опера (в её новом, расширенном понимании) не требовала от

композитора театральной масштабности или заикленности на американской тематике, тем более что к середине XX века этот критерий начал самими американцами игнорироваться [15. Р. 292]. Их позиция оправдывалась тем, что многие известные композиторы писали оперы на темы, чуждые своей национальности²⁵. Единственно важным было использовать родной язык. Ведь создавать национальное искусство композитор должен на том языке, на котором он думает и выражает свои мысли. Английский язык — вот настоящая основа для *American opera* [13. Р. 17].

Также в процессе исследования Ю. Рудель сформулировал ряд критериев для отбора сочинений к постановке, которым он неоднократно руководствовался в дальнейшем [16. Р. 152]. Что интересно, сценичность, музыкальность, рекламный потенциал и жизнеспособность — те самые качества, которые традиционно связывались с постановками Бродвея²⁶. Их соблюдение предполагало отход от репертуарной политики NYCO, ориентированной, прежде всего, на авангард, в угоду музыкального языка, более доступного широкой аудитории. Кроме того, отдавая дань опере как развлечению [См. об этом: 16. Р. 190], Ю. Рудель отобрал партитуры, примечательные своей стилевой и жанровой эклектикой (также типичная черта бродвейских мюзиклов «золотого века» [3. С. 434]²⁷). Спектакли отличались максимально обширным охватом всех магистральных направлений американского музыкального театра: двух проевропейских оперных традиций (итальянской и немецкой) и двух доминирующих источников американской музыкальной культуры — *vernacular*²⁸ и музыки Бродвея [16. Р. 475], за счёт которых постановка приобрела «профиль, отчётливо опознаваемый как “*American*” [курсив. — А. К.]...» [16. Р. 188].

Отобранные в программу оперы, за некоторым исключением, представляли собой уникальный сплав как минимум двух из четырёх маркеров. Что интересно, этому принципу подчинялась и премьера *Met*²⁹. Правда, в отличие от менеджера NYCO, Р. Бинг вряд ли задавался

вопросом соответствия «Ванессы» представлениям публики об *American opera*. Скорее наоборот, он трансформировал её мнение под собственный выбор.

| Опера | Итальянская традиция | Немецкая традиция | Vernacular | Музыка Бродвея |
|-------------------------|----------------------|-------------------|------------|----------------|
| NYCO | | | | |
| «Баллада о Мальшке Доу» | x | | x | x |
| «Сказка для глухих» | x | | | |
| «Волнения на Таити» | | | x | x |
| «Потерян в звёздах» | | x | | x |
| «Укрощение строптивой» | x | | | |
| «Реджина» | x | | x | x |
| «Старая дева и вор» | x | | x | x |
| «Медиум» | x | | | x |
| «Бравый солдат Швейк» | | x | x | |
| «Сюзанна» | x | | x | |
| Met | | | | |
| «Ванесса» | | x | x | |

Что важно, опыт *All-American series* позволил Ю. Руделю, наконец, сформулировать и эмпирически проверить концепт *American opera*, который оказался предельно обобщённым и простым: «...*American opera* — не что иное, как написанное американцем³⁰ лирическое произведение для сцены с серьёзным музыкальным содержанием» [Цит. по: 16. Р. 566–567]. И успех проекта и продемонстрированные им перспективы — наглядное доказательство верности его суждений!

Итак, 1958 год оказался отмечен огромным подъёмом в области оперного производства США: своей инициативой *Met* и NYCO полностью опровергли мнение об отсутствии *American opera*. Причины этой инициативы были разными. NYCO пыталась избежать банкротства, воплотив в жизнь беспрецедентный

грантовый проект. Ю. Рудель ставил перед *All-American season* серьёзные цели — инициировать формирование отечественного оперного репертуара и даже более того — убедить неконкретную в своих ожиданиях публику в том, что в США национальная опера не просто есть, а давно достигла своей зрелости [16. Р. 136]³¹. А верно выбранная при составлении программы тактика обеспечила предприятию NYCO не только успех, но и возможность дальнейшего развития³².

В то же время менеджер *Met* имел совершенно иные мотивы. Меры, предпринятые Р. Бингом, изначально были временными, потому в последующие десятилетия постановка отечественных опер в *Met* продолжала носить спорадический характер. Что касается сочинения С. Барбера, по ряду объективных причин вне Америки её статус как национального шедевра поддержан не был. Её дальнейшее продвижение на Родине вскоре также утратило первоначальный импульс, и на долгие годы «Ванесса» (за исключением отдельных эпизодов) оказалась в забвении, как и два десятка её предшественниц.

Таким образом, пример оперных проектов Р. Бинга и Ю. Руделя демонстрирует две возможные стратегии решения «национального» вопроса в театральном производстве США. Демократичная NYCO нашла свой путь в эклектике, что не только подразумевало сближение с народной музыкой и бродвейской культурой, но и непосредственно отражало популярную в Америке национальную идею *Melting pot* (или Плавильный котёл)³³. И хотя в масштабах и перспективах производства местной оперной продукции элитарный *Met* соперникам явно уступал, не стоит недооценивать важность проделанной Р. Бингом работы. Ведь одновременная, можно сказать тотальная, активность обоих театров в продвижении отечественной оперы способствовала положительным изменениям в воззрениях американцев касательно проблем их собственного музыкального театра, и в США, наконец, официально наступила эпоха *American oper* 'ы!

Примечания

- 1 Великобритания признала независимость США только в 1783 году.
- 2 Постановочная практика ведущих оперных театров США за первую половину XX века показывает, что разграничений на полномасштабные (*length-full*) и камерные (*short*) спектакли среди образцов *American opera* не делали.
- 3 Поначалу это были в основном постановки опер Дж. Верди, Г. Доницетти, В. Беллини, Дж. Россини, Р. Вагнера, В. А. Моцарта; позднее — Ш. Гуно, Э. Массне, Дж. Пуччини, П. Масканы, Р. Леонкавалло, К. Дебюсси, К. Сен-Санса, Р. Штрауса, М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова.
- 4 В 1930-е годы в связи с губительными последствиями Великой депрессии к этому списку добавилось обращение к злободневным проблемам американского социума. Это «Колыбель будет качаться» М. Блицтайна (1937), «Человек без страны» В. Дамроша (1937) и др.
- 5 Например, на индейский сюжет написаны оперы «Последний из Могикан» П. Аллена по Ф. Куперу (1916) или «Пылающая стрела» М. К. Мур (1922). К афроамериканской традиции принадлежат «Триモニша» С. Джоплина (1911), «Вуду» Г. Л. Фримана (1913), «Порги и Бесс» Дж. Гершвина (1935) и др.
- 6 Например, музыка оперы «Свирель желания» Ф. Конверса (1910) была названа приятной, но текст либретто «безнадёжным» и лишённым драматического потенциала, как и текст либретто к опере «Мона» Г. Паркера (1912). Либретто спектакля «Сирано де Бержерак» В. Дамроша (1913) также было признано критиками самой слабой частью оперы (в дополнение к её продолжительности — 4,5 часа), а либретто к опере «Ночь Клеопатры» Г. Хедли (1919) было названо «натянутым и неестественным» [14. Р. 20–21].
- 7 Во многом это было обусловлено финансовой моделью самой театральной машины: зависимость от частных субсидий обязывала импресарио обеспечить успех постановки с минимальным риском финансовых потерь для спонсора. К 1910-м годам оперное производство обеспечивал уже целый круг состоятельных попечите-

- лей, что давало менеджерам театра большую свободу в выборе программы на очередной сезон.
- ⁸ В их числе «Четверо святых в трёх актах» В. Томсона (1934), «Порги и Бесс» Дж. Гершвина (1935), «Колыбель будет качаться» (1937) и «Реджина» (1949) М. Блицтайна и многие другие.
- ⁹ Как отмечает Д. Николлс, за исключением Дж. Гершвина, у первых американских композиторов XX века либо не было попыток написать оперу вообще, либо эти попытки оказывались провальными. В связи с этим исследователь высказывает предположение, а не представляет ли бродвейская музыка — столь характерная для США, аутентичная и, главное, успешная — истинную форму американской оперы [18. Р. 487]?
- ¹⁰ Конечно, ещё до начала XX века количество театров исчислялось сотнями. Однако их сцена использовалась в основном для театральных постановок, цирковых шоу и спортивных состязаний: однозначно назвать их оперными было нельзя [2. С. 38].
- ¹¹ При этом некоторые спектакли из этого списка стоило бы исключить. Например, «Похождения повесы» И. Ф. Стравинского (1951): его представление в *Met* не было мировой премьерой, а сам композитор не имел никакого отношения к американской нации даже при наличии гражданства США.
- ¹² Помимо нью-йоркских театров в этом отношении некоторое продвижение имели *Cincinnati Opera* (основана в 1920), *San Francisco Opera* (действует с 1923) и *Civic Opera Company* в Чикаго (1922), не пережившая Великую депрессию. Подробнее об этом см.: [16. Р. 30–43]. Вне большой сцены, уже начиная с 1940-х годов, *American opera* (в первую очередь *short opera*) в больших количествах ставилась многочисленными творческими лабораториями при университетах [5. Р. 169].
- ¹³ «Опера не умрёт, даже если новые сочинения ставиться не будут», — писал Р. Бинг впоследствии [7. Р. 212].
- ¹⁴ Подробнее об опере «Ванесса» см.: [1. С. 202–208]. Сюжет оперы также изложен в: [2. С. 369].
- ¹⁵ Постановка этой оперы была профинансирована фондом Ф. Гёле — одного из членов дирекции *Met* [19. Р. 160].
- ¹⁶ Подробнее об маркетинговой стратегии Р. Бинга см.: [19. Р. 175–185].
- ¹⁷ В частности, “At last, an American grand opera!” — воскликнул главный дирижёр *Met* Д. Митропулос, под чьим управлением прошла эта премьера [22].
- ¹⁸ Члены комиссии *Pulitzer Prize* (Пулитцеровской премии) 1958 года единогласно заявили, что опера «Ванесса» демонстрирует «большой талант [композитора] к лирическому театру и потрясающее понимание оперных техник» [9. Р. xxiv].
- ¹⁹ Хотя главный менеджер NYCO Ю. Рудель признаёт первенство Р. Бинга в решении поставить современную *American opera* [16. Р. 143], он также подтверждает и то, что менеджер *Met* знал о планах своих конкурентов задолго до официального анонса *All-American series* [19. Р. 163].
- ²⁰ NYCO не следует путать с *New York Opera Company*, которая также спонсировалась *City Center*, но свои спектакли ставила на Бродвее [16. Р. 81].
- ²¹ С целью экономии затрат на демонтаж декораций для каждого спектакля Э. Лэнсдорф предложил разместить сценографию для всей программы сезона на одной вращающейся платформе, что требовало соответствующих затрат. Ожидаемо полученная конструкция театр подвела — сцену пришлось срочно переоборудовать, из-за чего NYCO понесла шестикратные убытки [16. Р. 114].
- ²² Программа была введена в марте 1957 года как пробный проект *Ford Foundation* в поддержку искусства — довольно обширной области благотворительности, которая до того момента ещё ни разу не попала в сферу политических интересов этой организации [16. Р. 125–126]. В случае с NYCO сумма гранта составила \$105 000.
- ²³ Изначально заявка на грант *Ford Foundation* содержала 2 списка (на 10 и на 8) опер с разным приоритетом [16. Р. 128].
- ²⁴ В круглых скобках указаны даты премьер, в том числе в концертном и радио исполнении, включая студенческие постановки [См.: 17]. Перечень постановок NYCO на этот и на следующий сезон приводится в: [15. Р. 274].
- ²⁵ Этот феномен также объясняет теория национальной оперы К. Дальхауза. Исследователь оправдывает возможность не выражать национальное через соединение художественной музыки и соответствующего фольклора. Ведь эстетический мир сочинения (даже с учётом его локальной специфики) может быть и интернациональным, что обеспечило бы ему успех

- на международном уровне. Подробнее см.: [8].
- ²⁶ В таком случае не кажется удивительным то, что весь американский репертуар *Met* оказался в отсеке.
- ²⁷ С целью обеспечить жизнеспособность всем постановкам нового сезона Ю. Рудель пополнил свою команду шестью профессионалами из числа бродвейских режиссёров: Б. Батлер, К. Капальбо, Ф. Корсаро, Х. Куинтеро, Г. Шумлин и М. Уэбстер.
- ²⁸ *Vernacular* (в англ. местный, локальный) — довольно всеобъемлющее понятие. Этот пласт американской утилитарной музыкальной традиции включает всё связанное с бытом и развлечением — от архаических музыкальных форм до явлений массовой культуры XX века [4. С. 24].
- ²⁹ Представленная таблица с дополнениями автора настоящей статьи приводится по: [16. Р. 475].
- ³⁰ Перечень композиторов *All-American series* — наглядный пример того, как в США середины XX века трактовалось понятие “True American”: американским музыкантом считался и урождённый американец (С. Барбер, Д. Мур), и иммигрант, проживший в этой стране достаточно долго, чтобы влиться в жизнь её народа (Дж. К. Менотти, К. Вайль) [13. Р. 16].
- ³¹ В частности, известный американский критик Г. Таубман был убеждён в обратном. Свои сомнения он изложил за несколько дней до премьеры оперы «Ванесса» в статье «Американская опера держит удар» (1958) [20. Р. 34], выступив своего рода «барометром общественных и профессиональных ожиданий, предъявляемых к отечественному оперному репертуару» [16. Р. 143].
- ³² После весны 1958 года NYCO ещё дважды запускала подобные программы (1958/1959, 1959/1960).
- ³³ Эта модель этнического развития предполагала формирование национальной идентичности через культурное и биологическое смешение всех народов, населявших территорию страны.

Список литературы

References

1. Кривцова А. С. «Ванесса» С. Барбера в контексте американского искусства первой половины XX века // Музыка в современном мире: культура, искусство, образование. Материалы VI Международной научной студенческой конференции 23–25 ноября 2016 года / ред.-сост. М. И. Шинкарёва. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2017. — С. 200–208 [Krivtsova A. S. «Vanessa» S. Barbera v kontekste amerikanskogo iskusstva pervoi poloviny XX veka // Muzyka v sovremennom mire: kul'tura, iskusstvo, obrazovanie. Materialy VI Mezhdunarodnoi nauchnoi studencheskoi konferentsii 23–25 noiabria 2016 goda / red.-sost. M. I. Shinkareva. — M.: RAM im. Gnesinykh, 2017. — S. 200–208].
2. Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. — 784 с. [Manulkina O. B. Ot Aivza do Adamsa: amerikanskaia muzyka XX veka. — SPb.: Izd-vo Ivana Limbakha, 2010. — 784 s.].
3. Музыкальная культура США XX века: учеб. пособие для педагогов и студентов вузов, обучающихся по специальности «Музыковедение» / ред. кол. М. В. Певреверзева (отв. ред.), М. А. Сапонов, С. Ю. Сигида. — М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. — 480 с. [Muzykal'naia kul'tura SShA 20 veka: ucheb. posobie dlia pedagogov i studentov vuzov, obuchaiushchikhsia po spetsial'nosti «Muzykovedenie» / red. kol. M. V. Pereverzeva (otv. red.), M. A. Saponov, S. Iu. Sigida. — M.: Mosk. gos. konservatoriia im. P. I. Chaikovskogo, 2007. — 480 s.].
4. Сигида С. Ю. Музыкальная культура США конца XVIII — первой половины XX века. Становление национальной идентичности: очерки. — М.: Композитор, 2012. — 501 с. [Sigida S. Iu. Muzykal'naia kul'tura SShA konta XVIII — pervoi poloviny XX veka. Stanovlenie natsional'noi iden-tichnosti: ocherki. — M.: Kompozitor, 2012. — 501 s.].
5. Aufdemberge L. M. An Analysis of the Dramatic Construction of American Operas on American Themes, 1896–1958: PhD diss. — Evanston, Illinois, 1965. — 303 p.

6. *Biancolli L.* “Vanessa” to Herald U. S. Works // New York World-Telegram and Sun. — 1958. — Jan. 14. — Section 2, 28.
7. *Bing R.* 5,000 Nights at the Opera. — N. Y.: Doubleday and Co., 1972. — 360 p.
8. *Dahlhaus C.* Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century. — Berkeley: University of California Press, 1980. — 129 p.
9. *Fischer H. D., Fischer E. J.* Musical composition awards 1943–1999: from Aaron Copland and Samuel Barber to Gian-Carlo Menotti and Melinda Wagner. — München: K.G. Saur, 2001. — 234 p.
10. *Gatti-Casazza G.* Memories of the Opera. — N.Y.: Charles Scribner’s Sons, 1941. — xii, 326 p.
11. *Hamm Ch.* Music in the New World. — N.Y.: W. W. Norton & Co., 1983. — 740 p.
12. *Heyman B. B.* Samuel Barber: the composer and his music. 2nd ed., rev. and exp. — N.Y.: Oxford University Press, 2020. — 630 p.
13. *Hipsler E. E.* American opera and its composers. — N.Y.: Da Capo Press, 1978. — xi, 478 p.
14. *Johnson C.* American Opera at the Met: 1883–1983 // American Music Teacher. — 198. — Vol. 33, no. 4. — P. 20–25.
15. *Kirk E. K.* American opera. — Urbana: University of Illinois Press, 2001. — xii, 459 p.
16. *Lindsay T. B.* The Coming of Age of American Opera: New York City Opera and Ford Foundation, 1958–1960: PhD diss. — Lexington, Kentucky, 2009. — 606 p.
17. *Mattfeld J.* A handbook of American operatic premieres, 1731–1962. — Detroit: Information Service, 1963. — 142 p.
18. *Nicholls D.* The Cambridge history of American music. — Cambridge: Cambridge University Press, 2008. — xv, 609 p.
19. *Poxon St.* From Sketches to Stage: The Genesis of Samuel Barber’s “Vanessa”: PhD diss. — Washington, D.C.: The Catholic University of America, 2005. — ix, 348 p.
20. *Taubman H.* American Opera on the Upbeat // The New York Times. — 1958. — Jan. 12, — P. 34–42.
21. *Ziegel A. B.* Making American operatic: Six composers’ attempts at an American opera, 1910–1918: PhD diss. — Urbana, 2011. — xxiv, 397 p.
22. *Ross A.* Opera review: Barber’s ‘Vanessa’, Long Neglected, Is Revived // The New York Times. — 1995. — Jan. 16 [Electronic resource]. URL: <https://www.nytimes.com/1995/01/16/arts/opera-review-barber-s-vanessa-long-neglected-is-revived.html>. Accessed: 08.12.2020.