

# opera musicologica

Научный журнал  
Санкт-Петербургской  
консерватории

Scholarly Journal  
of Saint Petersburg  
Conservatory

выходит 4 раза в год

*Учредитель и издатель:*

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

*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 (научный сотрудник НЦНМ МГК)  
А. Н. Романычева, редактор английских  
текстов

*Редакционная коллегия:*

Н. А. Брагинская (доктор *иск.*, доцент СПбГК)  
Т. В. Букина (доктор культурологии,  
доцент АРБ)  
И. С. Воробьев (доктор *иск.*, профессор СПбГК)  
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник  
Лондонского городского ун-та)  
З. М. Гусейнова (доктор *иск.*, профессор СПбГК)  
Е. Ш. Давиденкова-Хмара (канд. *иск.*, доцент  
СПбГК)  
Н. И. Дегтярева (доктор *иск.*, профессор СПбГК)  
Г. В. Лобкова (канд. *иск.*, доцент СПбГК)  
Л. А. Меньшиков (доктор *иск.*, профессор  
СПбГК и АРБ)  
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,  
профессор АРБ и РГПУ)  
А. А. Панов (доктор *иск.*, профессор СПбГУ)  
Д. Р. Петров (канд. *иск.*, доцент МГК)  
Е. В. Титова (канд. *иск.*, профессор СПбГК)  
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, 2025

## Содержание

### Статьи

*Татьяна Шабалина*

Рукопись № 4500 в Санкт-Петербургской консерватории: к истории рецепции Мессы И. С. Баха BWV 232 **8**

*Зивар Гусейнова*

Музыкально-теоретические записи В. Ф. Одоевского в церковных нотированных рукописях его собрания **46**

*Ирина Чудинова*

К проблеме метода литургического искусствознания: рукописный Типик Соловецкого монастыря как «партитура симфонии симфоний» **62**

*Дарья Володягина*

Томас Адес как наследник традиций Бенджамина Бриттена: о вариационно-полифонических формах в операх «Буря» и «Ангел-истребитель» **78**

*Ксения Савицкая*

Н. К. Метнер и петербургская фортепианная школа **98**

*Чжан Сунао*

Тромбоны в зингшиле Ф. Шуберта «Увеселительный замок черта» **112**

### Рецензии

*Владимир Гуревич*

Уроки мастера **132**

Сведения об авторах **140**

Информация для авторов **144**

Quarterly

*Founder and Publisher:*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov  
State Conservatory

*Editorial Staff:*

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Dr. habil. in Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen University*)  
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Liudmila Makhova, Managing Secretary, Editor (*Research Fellow, Kliment Kvitka Folk Music Center at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory*)  
Anastasiia Romanycheva, Editor of English texts

*Editorial Board:*

Natalia Braginskaya (*Dr. habil. in Art History, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Tatiana Bukina (*Dr. habil. in Cultural Studies, Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)  
Yekaterina Davidenkova-Khmara (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Natalia Degtyareva (*Dr. habil. in Art History, Prof., SPb Conservatory*)  
Zivar Gousseinova (*Dr. habil. in Art History, Prof., SPb Conservatory*)  
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow, Musicology, City, University of London*)  
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)  
Leonid Menshikov (*Dr. habil. in Art History, Prof., SPb Conservatory, Vaganova Ballet Academy*)  
Larissa Nikiforova (*Dr. habil. in Cultural Studies, Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)  
Alexei Panov (*Dr. habil. in Art History, Prof., SPb University*)  
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow Conservatory*)  
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)  
Igor Vorobyov (*Dr. habil. in 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 (*Dr. habil. in Art History, Prof., Belarusian State Academy of Music*)  
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia University*)  
Natalia Gilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)  
Levon Hakobian (*Dr. habil. in Art History, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies, Moscow*)  
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)  
Larissa Kirillina (*Dr. habil. in Art History, Prof., Moscow Conservatory*)  
Tatyana Naumenko (*Dr. habil. in 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 (*Dr. habil. in Art History, Prof., Moscow Conservatory*)  
Svetlana Savenko (*Dr. habil. in Art History, Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow, State Institute for Art Studies*)  
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University of Innsbruck*)  
Tatyana Shabalina (*Dr. habil. in Art History, Prof., SPb Conservatory*)  
Tatyana Sidneva (*Dr. habil. in Cultural Studies, Prof., Nizhny Novgorod Conservatory*)  
Ekaterina Tsareva (*Dr. habil. in Art History, Prof., Moscow Conservatory*)  
Anatoly Tsuker (*Dr. habil. in Art History, Prof., Rostov Conservatory*)  
Konstantin Zenkin (*Dr. habil. in 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.*

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2025

## Contents

### Articles

*Tatiana Shabalina*  
The Manuscript No. 4500 in Saint Petersburg  
Conservatory: To the Reception History  
of J. S. Bach's Mass BWV 232 **8**

*Zivar Guseinova*  
Musical-Theoretical Remarks  
of Vladimir Odoyevsky in Znamenny  
Manuscripts from his Collection **46**

*Irina Chudinova*  
On the Problem of the Method  
of Liturgical Art Criticism: The Handwritten  
Typicon of the Solovetsky Monastery  
as a "Score of a Symphony of  
Symphonies" **62**

*Daria Volodyagina*  
Thomas Adès as a Follower of the Traditions  
of Benjamin Britten: About Variation  
and Polyphonic Forms in the Operas  
"The Tempest" and "The Exterminating  
Angel" **78**

*Ksenia Savitskaya*  
Nikolai Medtner and the Petersburg Piano  
School **98**

*Zhang Songao*  
Trombones in Franz Schubert's Singspiel  
"Des Teufels Lustschloss" **112**

### Reviews

*Vladimir Gurevich*  
The Master's Lessons **132**

Contributors to this issue **140**

Directions to contributors **144**

Научная статья

УДК 782

doi: 10.26156/operamus.2025.17.3.004

## **Томас Адес как наследник традиций Бенджамин Бриттена: о вариационно-полифонических формах в операх «Буря» и «Ангел-истребитель»**

*Дарья Александровна Володягина*

Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Санкт-Петербург, Россия  
izumerik@list.ru, <https://orcid.org/0009-0004-8566-7855>

**Аннотация.** Публикация посвящена вариационно-полифоническим формам в двух операх британского композитора Томаса Адеса: «Буря» (2004) по пьесе У. Шекспира и «Ангел-истребитель» (2016) по одноименному фильму Л. Бунюэля. Внимание сосредоточено на генетических связях с пассакалями и чаконами Б. Бриттена. В каждой из названных опер бассо-остинатная структура, в продолжение традиций английского музыкального театра, играет исключительную роль в становлении целостного художественного образа. Заключительная пассакалья из сцены примирения в «Буре» (4-я сцена III действия) имеет крещендирующий тип развития, с неуклонным движением в 16 вариациях от полифонического многоголосия к монолитному гармоническому единству в C-dur, напоминая о финальных бассо-остинатных эпизодах из «Поругания Лукреции» и «Альберта Херринга» Бриттена. Экспозиционная чакона в «Ангеле-истребителе» (3-я сцена I действия) организована более сложно: 15 вариаций, следующих за темой, распадаются на две подгруппы с образованием варьированных строф, включающих прерванные вариации, что соответствует сюрреалистической поэтике кинематографического сюжета. В чаконе Адеса обнаруживаются косвенные параллели с бриттеновскими пассакалями из «Поворота винта» и «Питера Граймса». Опираясь на традиции предшественников и прежде всего Бриттена, Адес актуализирует старинные вариационно-полифонические формы в условиях современной оперы.

**Ключевые слова:** *Томас Адес, Бенджамин Бриттен, опера, бассо-остинато, пассакалья, чакона, Вильям Шекспир, Луис Бунюэль*

**Для цитирования:** *Володягина Д. А.* Томас Адес как наследник традиций Бенджамин Бриттена: о вариационно-полифонических формах в операх «Буря» и «Ангел-истребитель» // Opera musicologica. 2025. Т. 17. № 3. С. 78–97.  
<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.3.004>

© Володягина Д. А., 2025

Original article

doi: 10.26156/operamus.2025.17.3.004

## Thomas Adès as a Follower of the Traditions of Benjamin Britten: About Variation and Polyphonic Forms in the Operas “The Tempest” and “The Exterminating Angel”

*Daria A. Volodyagina*

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Saint Petersburg, Russia  
izumerik@list.ru, <https://orcid.org/0009-0004-8566-7855>

**Abstract.** This publication is devoted to variational-polyphonic forms in two operas by the British composer Thomas Adès: *The Tempest* (2004) based on the play by William Shakespeare and *The Exterminating Angel* (2016) based on the film of the same name by Luis Buñuel. Attention is focused on the genetic connection with B. Britten's passacaglias and chaconnes. In each case, the basso ostinato structure, in continuation of the traditions of the English musical theatre, plays an exceptional role in the formation of an integral artistic image of the composition. The final passacaglia from the reconciliation scene in *The Tempest* (Act III, Scene 4) has a crescendo type of development, with a steady movement in 16 variations from dark to light, from polyphonic vocal texture to monolithic harmonic unity in C major, and recalls the final basso ostinato episodes from *The Rape of Lucretia* and *Albert Herring* by Britten. The expositional chaconne in *The Exterminating Angel* (Act I, Scene 3) is more complexly organized: the 15 variations following the theme split into two subgroups to form varied stanzas, including interrupted variations, which corresponds to the surreal poetics of the cinematic plot. Adès' chaconne reveals indirect parallels with Britten's passacaglia from *The Turn of the Screw* and *Peter Grimes*. Based on the traditions of his predecessors, and above all Britten, Adès modernizes the old variational-polyphonic forms in the context of modern opera.

**Keywords:** *Thomas Adès, Benjamin Britten, opera, basso ostinato, passacaglia, chaconne, Shakespeare, Bunuel*

**For citation:** Volodyagina, Daria A. Thomas Adès as a Follower of the Traditions of Benjamin Britten: About Variation and Polyphonic Forms in the Operas “The Tempest” and “The Exterminating Angel”. *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 3. P. 78–97. (In Russ.).  
<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.3.004>

© Daria A. Volodyagina, 2025

## Томас Адес как наследник традиций Бенджамина Бриттена: о вариационно-полифонических формах в операх «Буря» и «Ангел-истребитель»

Среди современных английских композиторов Томас Адес (1971 г. р.) выделяется благодаря высокому рейтингу в ведущих международных музыкальных сообществах; интерес к его творчеству со стороны публики, критиков и исследователей не только не ослабевает, но постоянно растет<sup>1</sup>. Как отмечается в недавно вышедшей книге «Британская музыка после Бриттена», где Адесу посвящена отдельная глава (“The Adès Effect”), в 2001 г. он стал самым молодым британским композитором, удостоенным персональной статьи в словаре Гроува, а его творческие достижения в тот момент были сравнимы с успехами тридцатилетнего Бенджамина Бриттена [Whittall 2020, 255]. Несмотря на то, что сам Адес в своих многочисленных интервью не поощряет параллелей с великим предшественником<sup>2</sup>, влияние идей Бриттена на оперное творчество Адеса не подлежит сомнению. В данной статье речь пойдет о двух операх Адеса — «Буря» / *The Tempest* (2004) и «Ангел-истребитель» / *The Exterminating Angel* (2016)<sup>3</sup>. Именно в них связи с бриттеновской оперной драматургией наиболее рельефны: главный фокус сравнения будет сосредоточен на таком традиционном элементе английского музыкального театра, как вариационно-полифонические формы, представленные жанрами пассакальи и чаконы.

У Бенджамина Бриттена, автора более двух десятков пассакалий<sup>4</sup>, особое значение этот жанр приобрел в оперном творчестве: из четырнадц-

---

<sup>1</sup> Thomas Adès, 2014. URL: <http://thomasades.com/bio/> (дата обращения: 17.06.2025).

<sup>2</sup> Адес настаивает на том, что его творчество «генетически не восходит к Бриттену», особенно нелестно отзываясь о его операх, «чопорно строгих», «лишенных необходимого напряжения» [Adès 2018, 128].

<sup>3</sup> Из трех опер, написанных композитором, здесь не рассматривается первая, «Припудри ей лицо» / *Powder her face* (1995).

<sup>4</sup> Среди них — финалы двух крупных симфонических произведений, Скрипичного концерта и Виолончельной симфонии, *Agnus Dei* из «Военного Реквиема», финальный номер из «Духовных сонетов Джона Донна» и др.

цати созданных им опер семь содержат эпизоды-пассакальи, зачастую так и озаглавленные композитором<sup>5</sup>. В каждом сочинении Бриттена выразительные возможности данного жанра получают индивидуальное претворение, в зависимости от целостной концепции произведения<sup>6</sup>. При этом образная семантика остается константной: пассакалья / чакона открывает

духовное пространство, располагающееся между обыденной жизнью и Вечностью [Ковнацкая 1996, 320].

Показательно, что и в операх Адеса ключевые по смыслу эпизоды реализуются с помощью вариационно-полифонических форм. В «Буре» это квинтет примирения (4-я сцена III действия), а в «Ангеле-истребителе» — ансамбль входа гостей (3-я сцена I действия)<sup>7</sup>. Рассмотрим последовательно их место в композиции сочинений, а также драматургические функции и специфику музыкальных решений.

### Пассакалья — примирительный итог «Бури»

В опере «Буря» Адес обращается к тексту Шекспира<sup>8</sup>, продолжая традицию английских композиторов от Г. Пёрселла с его «Королевой фей» до Бриттена со «Сном в летнюю ночь» и «Поруганием Лукреции»<sup>9</sup>. Музыкальные претворения одной только «Бури» в британской культуре поражают своей многочисленностью: М. Локк, Пёрселл, Г. Бишоп, А. Салливан, М. Типпетт, Р. Воан Уильямс использовали сюжет пьесы в своих произведениях.

Музыкальная драматургия в «Буре» Адеса, подобно другой английской сказочно-фантастической шекспировской опере «Сон в летнюю ночь» Бриттена, базируется на развитии нескольких линий, обусловлен-

<sup>5</sup> При этом оперы «Маленький трубочист» и «Блудный сын» содержат по два бассо-остинатных эпизода.

<sup>6</sup> Подробнее см.: Володягина Д. А., Окунева Е. Г. Жанр пассакальи в оперном творчестве Б. Бриттена // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2019. № 1 (17). С. 1–25.

<sup>7</sup> По мнению П. Штокера, чакона присутствует и в первой опере композитора, «Припудри ей лицо», в одном из эпизодов 6-й сцены II акта [Stoecker 2022, 115].

<sup>8</sup> Либретто возникло в сотрудничестве композитора с австралийским драматургом Мереди Оукс; мировая премьера состоялась 10 февраля 2004 г. в Лондонском Королевском театре.

<sup>9</sup> В «Поругании Лукреции» одноименная поэма Шекспира стала одним из основных источников для либретто Р. Данкана.

ных либретто<sup>10</sup>; у Бриттена их три (см. [Ковнацкая 1974, 177]), у Адеса — четыре: фантастическая (дух Ариэль, дикарь Калибан и отчасти маг Просперо), куртуазно-жанровая (придворные во главе с королем), комедийно-бытовая (дворецкий и шут) и лирическая (Миранда и Фердинанд).

Вариационно-полифоническая форма возникает в ансамблевой Сцене 4 из III акта, где находит свою развязку куртуазно-жанровая линия «Бури». Придворные интриги в прошлом стали причиной изгнания Просперо и послужили поводом для его последующей мести. Вспыхнувшая спустя много лет взаимная любовь молодых Миранды и Фердинанда смягчила сердце мага, а его недоброжелатели перенесли испытания, и прощение врагов стало возможным. Квинтет мирящихся героев — Просперо, Короля Неаполя, Гонзало, Миранды и Фердинанда<sup>11</sup> — решен как пассакалья, представляющая собой тему и шестнадцать вариаций на басса-остинато.

Воспользуемся здесь именно термином «пассакалья», так как тема впервые проводится в басу одногласно, тогда как для чаконны более характерно аккордовое изложение остинатной темы [Милка 2016, 222]. В музыке XX, а тем более XXI в. пассакалья и чакона — идентичные понятия [Абдуллина 2019], единственным аргументом в пользу того или другого названия служит указание самого автора. Для Бриттена характерны заголовки «пассакалья», Адес же в своих интервью предпочитает пользоваться термином «чакона» [Arseni 2016].

В тексте пьесы Шекспира в этот момент дана ремарка “solemn music” [Shakespeare 1993]<sup>12</sup>, после чего драматург описывает порядок появления зачарованных героев. Вероятно, эти два обстоятельства — возвышенный пафос происходящего и образ шествия — побудили Адеса использовать в сцене примирения форму басса-остинатных вариаций, которая еще с эпохи барокко драматургически выделяла эпизоды в крупных сочинениях. В «Буре» можно усмотреть и «нравственно-смысловую» [Абдуллина 2019, 7], и стилизующую функцию старинного жанра-формы: творчество Шекспира относят к эпохе барокко, периоду

<sup>10</sup> «Принадлежность „Бури“ к общему со „Сном в летнюю ночь“ Бриттена эстетическому миру намного очевиднее, чем этого хотелось бы Адесу», — комментирует А. Уиттол [Whittall 2020, 260].

<sup>11</sup> В этот момент на сцене находятся шесть героев, однако у Антонио во всем ансамбле звучит лишь одна реплика: «Просперо живой? Я думал, я убил его» (ц. 307). Здесь и далее цифры приводятся по изданию: *Adès T. The Tempest. Vocal score. London: Faber Music Ltd, 2007. 257 p.*

<sup>12</sup> В русских переводах — «торжественная музыка» [Шекспир 2013, 326]. Ремарка может быть переведена и как «серьезная музыка», данное значение приобретает дополнительный смысл в связи с используемой здесь полифонической формой.

расцвета пассакалий и чакон, в английской музыке получивших универсальное наименование *граунд*.

Композиционно пассакалья помещена Адесом в конец трехактной оперы, она открывает заключительную стадию драмы. Бриттен достаточно часто (примерно в половине случаев) также мыслит оперные пассакальи как финальные обобщающие эпизоды, например, в «Поругании Лукреции», «Альберте Херринге», «Повороте винта».

Тема вариаций, созданная Адесом, традиционна для жанра пассакальи: небольшой масштаб (семь тактов), формульный характер, тенденция к нисходящему движению, тональная разомкнутость (окончание на доминанте к основной тональности).

Ил. 1. Т. Адес. «Буря». д. III, сц. 4

Fig. 1. T. Adès. *The Tempest*. Act III, scene 4

Scene 4  
 Everyone eventually, exept Caliban  
 Antonio and King enter, distracted, followed by Gonzalo

♩ = 72--80 *ppp* *pp*

Qui - et - ness gui - et - ness will

com - fort Wits that have suf - fered

db pizz. *p* *pp*

Низкий регистр, тембр виолончелей и контрабасов *pizzicato*, а также присутствие мотива опевания роднят построение с темой пассакальи из оперы Б. Бриттена «Питер Граймс» (ил. 2).

Ил. 2. Б. Бриттен. «Питер Граймс». Интерлюдия IV (Passacaglia), тема

Fig. 2. B. Britten. *Peter Grimes*. Interlude IV (Passacaglia), theme

The image shows two systems of musical notation for the theme of the Passacaglia. The first system includes parts for Timpani, Violoncello, and Contrabasso. The second system includes parts for Timpani, Violoncello (V-c.), and Contrabasso (C-b.). The Timpani part features two trills marked 'tr' and 'tr' above the staff. The Violoncello and Contrabasso parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with the Contrabasso part marked 'pp' and the Violoncello part marked 'ppp'.

С другой стороны, минорный лад, ход от III к I ступени<sup>13</sup>, модуляция в мажорную тональность первой степени родства и интонация опевания напоминают о пассакалье Бриттена из его оперы-притчи «Блудный сын» (ил. 3).

Важным элементом пассакальи Адеса выступает квартовая интонация, встречающаяся в теме трижды и неизменно в нисходящем движении (*h-fis, f-c, b-f*). Вокальная реплика Просперо, контрапунктирующая первому проведению темы, также содержит несколько кварт. Квартовые мотивы

<sup>13</sup> Зная о пристрастии Адеса к разного рода шифрам и символам, можно отметить, что первые три звука темы в его пассакалье — *C-H-A* — составляют (в ротации) часть знаменитой аббревиатуры ВАСН; «недостающий». В звучит в басу тактом ранее, завершая предшествующий квинтету монолог Просперо.

Ил. 3. Б. Бриттен. «Блудный сын». Хор нищих «Мы голодаем»

Fig. 3. B. Britten. *The Prodigal Son*. Beggars' chorus *We are starving*



в вариации 7, где тема переходит от струнных басов в средний регистр медных духовых (3 т. до ц. 310), словно откликаясь на ключевой момент развязки: счастливый король, увидевший живого и невредимого сына, восклицает: «Фердинанд, обними своего отца!». В следующих двух проведениях темы ее контуры размываются, певучие инструментальные линии контрапунктирующих голосов словно готовят вокальное соло главного лирического персонажа — Миранды.

Со вступлением Миранды в вариации 10 фактура обретает прозрачность, а тема, в сравнении с вариациями переходной зоны (8–9), проступает более отчетливо. Переменный размер ( $\frac{3}{4}$  –  $\frac{4}{4}$  –  $\frac{2}{4}$ ) сменяется стабильной трехдольностью<sup>17</sup>. Бассо-остинатная тема надолго перемещается в верхний регистр, ритмически и гармонически консолидируясь с контрапунктирующими голосами. Оркестровая ткань словно имитирует здесь звучание теорбы или барочной гитары, аккомпанирующих вокальному голосу. Подобные образцы можно без труда найти в творчестве Пёрселла: таковы его арии «Чудный остров» из «Короля Артура», «От любовной напасти напрасно бегу» из «Королевы индейцев» или песня «Ах, как сладок миг любви».

На лирической реплике Миранды возникает канон с постепенным присоединением всех участников квинтета (вариации 11–16). Использование данного приема в рамках вариационно-полифонической формы — явление довольно распространенное [Милка 2016, 226], свойственное также пассакалям Бриттена<sup>18</sup>. В «Буре» Адеса канон символизирует единение героев оперы, выражает главный этический итог произведения. Лишь Просперо вступает со своим музыкальным материалом (ц. 312). Он словно обособляет себя от остальных героев, которые обрели возможность прекрасного будущего, тогда как для волшебника срежиссированная им история, напротив, окончена. И только в конце ансамбля вокальная линия мага звучит в согласии с остальными участниками на фразе «мы примирились и исцелились» с ее торжественным унисоном на тонике C-dur.

Композиционно-драматургическое решение пассакальи в «Буре» Адеса обнаруживает параллель с итоговой пассакальей из «Поругания Лук-

<sup>17</sup> Трехдольность с затактом в умеренном темпе придает музыке оттенок менуэта, что, возможно, отсылает к изначальной танцевальной природе пассакалий и чакон, а также добавляет деталь к коллективному образу придворных в опере.

<sup>18</sup> Каноническое вступление голосов в октаву напоминает и об исконном английском песенном жанре *catch*, который получил широкое претворение в творчестве Бриттена [Ковнацкая 1974, 344–346]. Примечательно, что наибольшую популярность он приобрел в Англии XVII в. (1609-м г. датирован первый опубликованный сборник раундов и кэтчей *Deuteromalia* Томаса Равенскрофта, а пьеса «Буря» — 1610–1611 гг.).

реции» Бриттена. Помещенные в финал произведений, обе они имеют крещендирующий тип развития, направленный от полифонического многоголосия к монолитному гармоническому единству. Секстет во 2-й сцене II акта из «Поругания Лукреции», начинаясь контрастной полифонией, когда каждый участник ансамбля вступает с самостоятельным музыкальным материалом, приходит к полифонии имитационной, с каноническими проведениями остинатной темы. В завершении пассакальи Бриттена все разрозненные голоса сливаются в моноритмический унисонный ансамбль в C-dur, словно символизируя коллективный протест против утверждения смерти и исчезновения красоты.

### Чакона из «Ангела-истребителя»: entered and enchanted

Основой для либретто «Ангела-истребителя», третьей и пока последней оперы Томаса Адеса<sup>19</sup>, послужил одноименный фильм Луиса Бунюэля “El ángel exterminador” (1962). В кинокартине события разворачиваются в особняке мексиканской пары Эдмундо и Люсии Нобиле, куда хозяйка с гостями попадают после вечера в опере. По загадочным причинам перед званым ужином вся прислуга, кроме дворецкого Хулио, спешно покидает особняк, а прибывшие, войдя в гостиную, оказываются не в состоянии покинуть эту комнату. Несколько дней заточения становятся для героев настоящим адом, превращая аристократов в дикарей.

Мистическая аура «Ангела-истребителя» родственна «Повороту винта». Название оперы Бриттена и повести Джеймса *The Turn of the Screw* («Поворот винта») в «Кембриджском словаре идиом» толкуется, с одной стороны, как «действие, которое делает плохую ситуацию еще худшей», а с другой — «принуждение кого-то к действиям силой» [Cambridge 1998, 405]. И в этом отношении драматургия в обеих операх имеет общую тенденцию к усугублению конфликта с каждым «поворотом». Освобождение из замкнутого круга для героев может наступить только со смертью<sup>20</sup>.

Чакона<sup>21</sup> в «Ангеле-истребителе», в отличие от пассакальи-завершения в «Буре», помещена в самое начало сочинения — редчайший случай

<sup>19</sup> Над либретто композитор работал вместе с драматургом Томасом Кернсом; трехактная опера появилась как результат коллективного интернационального заказа, премьеры состоялась на Зальцбургском фестивале 28 июля 2016 г.

<sup>20</sup> В предсмертном диалоге двух влюбленных Беатрис и Эдуардо в середине III действия оперы Адеса данная мысль высказывается прямо.

<sup>21</sup> Напомним, сам композитор определил этот эпизод как чакону в интервью с К. Арсени [Arseni 2016].

в мировой оперной практике. В условиях вариационно-полифонической формы дается экспозиция главных героев, когда перед ними открываются двери рокового особняка. Подобный композиционный акцент закономерен; в фильме Бунюэля кинокадры, запечатлевшие вход четы Нобиле с гостями в дом, неожиданно повторяются (причем почти буквально), впервые вызывая недоумение зрителя — брак монтажа? Именно в этот момент возникает первый намек: начинает происходить нечто, выходящее за границы реальности.

Адес придает чаконе в сцене входа большое значение, недаром музыка из нее не единожды возвращается в опере. Наиболее интересная ее реминисценция — канон из II действия («фуга паники», от ц. 128<sup>22</sup>), в котором звучат отчаянные реплики обезумевших гостей — на интонациях темы входа. Кроме того, чакона появления героев — с подзаголовком “Entrances” — становится I частью в симфонии «Ангел-истребитель», следовавшей за оперой<sup>23</sup>. В заявленном названии части симфонии, как и в самой чаконе на разных уровнях, как будет показано далее, реализована идея двойственности. В соответствии с Оксфордским словарем английского языка, слово “entrance” имеет два основных значения, различающихся в зависимости от поставленного ударения: существительное Entrance — вход/ выход (к примеру, на сцену или в комнату) и глагол to entrAnce — очаровывать/ околдовывать [Аллен 2008, 162].

Чакона из «Ангела-истребителя» Адеса настолько же не похожа на пассакалю в «Буре», насколько конфликтная и динамичная пассакалья из оперы Бриттена «Поворот винта» (1954) является новаторской в сравнении с драматургически статичным басса-остинатным эпизодом в «Поругании Лукреции», написанной восемью годами ранее<sup>24</sup>. Две оперы Адеса разделяет промежуток в 12 лет, но более существенной, как и в случае с операми Бриттена, видится разница в сюжетах и общей атмосфере сочинений.

Тема чаконны из «Ангела-истребителя» представляет собой восьми-тактовое построение с переменным размером (*ил. 4*). В ней присутствует иллюзия скрытого двухголосия, в котором верхние звуки интервалом-мотивов собираются в хроматический звукоряд в объеме октавы; таким образом, в теме косвенно реализуется традиционное для барочных

<sup>22</sup> Здесь и далее цифры приводятся по изданию: *Adès T. The Exterminating Angel. Full Score. London: Faber Music Ltd, 2016. 484 p.*

<sup>23</sup> Год премьеры симфонии — 2021-й.

<sup>24</sup> В пассакалье из «Поругания Лукреции» тонально определенная и замкнутая басовая тема остается практически неизменной на протяжении всего цикла вариаций, тогда как в «Повороте винта» финальный басса-остинатный эпизод — вариации на постепенно формирующуюся и преобразующуюся двенадцатитоновую тему.

бассо-остинатных тем нисходящее хроматическое движение. Эффект повторности в вариационной форме усиливается намеком на секвенцию. Если воспользоваться терминологией Г. В. Абдуллиной, инициальный мотив (здесь — скорее фраза в объеме первых двух тактов) организует саму тему по принципу микровариационного цикла [Абдуллина 2019, 25].

Ил. 4. Т. Адес «Ангел-истребитель». Тема чаконны (редукция)

Fig. 4. T. Adès. *The Exterminating Angel*. The theme of the chaconne (reduction)



«Звенья» секвенции, наподобие витков спирали, устремлены от периферии к некой центральной точке. При этом одновременно с локальной нацеленностью каждого отдельного элемента, музыка словно «буксует» на месте. Такой эффект двойственности напоминает об оптических иллюзиях, характерных для творчества многих художников-сюрреалистов<sup>25</sup>. К сюрреалистам относят режиссера Луиса Бунюэля, сюрреалистичной называют исследователи и музыку Адеса (см.: [Cooper 2017], [Massey 2018], [Moseley 2022]).

Р. Тарускин уже в 1999-м констатировал:

То, что он [Адес] мастерски владеет музыкальным сюрреализмом, становится очевидным уже в первые несколько минут звучания любого его произведения. Она [музыка Адеса] кажется обитающей не во времени, а в пространстве. Это «живописная», а не «повествовательная» музыка, <...> диковинные объекты ее парят, мерцают, мечтательно вращаются <...>. Я не знаю другой музыки, которая была бы похожа на это <...>. Зато многие картины Дали, де Кирико, Магритта как раз сходны с ней [Taruskin 1999]<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Одна из подобного рода иллюзий — спираль Джеймса Фрэзера (1863–1936), в которой серия концентрических окружностей создает видимость витой веревки из-за особого узора.

<sup>26</sup> Сам Адес однажды сделал допущение в интервью: «Сюрреализм <...> — единственный „изм“, с которым я чувствую себя комфортно» [Massey 2018, 88].

В сюрреалистической «иллюзии нацеленности», реализованной в темпачаконах, заключена основная проблема происходящего с героями «Ангела-истребителя»<sup>27</sup>. Интервальная организация темы также показательна: в ней трижды повторяется словно «схлопывающаяся» последовательность интервалов от сексты до малой секунды — 6-5-4-3-2-1<sup>28</sup>, после чего следует завершающий оборот 4-5-3-3-2-1, возвращающий к опорному звуку *C*. Исследование Брайана Моусли о сюрреалистическом «автоматизме» в музыке Адеса изобилует подобными схемами; особенно близкой оперной темпачаконе видится Мазурка № 3 (2009), где в рамках бассо-остинатной формы «локальный диатонизм» в теме существует в контексте двенадцатитоновости [Moseley 2022, 181].

Интересна ритмическая организация, с помощью которой создается жанровое своеобразие темы темпачакона. В ней присутствуют признаки танго: размер  $\frac{4}{4}$ , главный акцент на первую долю, синкопы, короткие музыкальные фразы, разделенные паузами, намеренные сбои, повторяющиеся ритмические паттерны [Пичугин 2010, 125–126]. Также с жанром танго тему роднит тембровое решение, предложенное композитором: в оркестре звучит комбинация струнных, деревянных духовых, фортепиано, эпизодически включается перкуссия, в частности, кастаньеты<sup>29</sup> [Пичугин 2010, 85, 113]). То, что музыка, имеющая явные признаки танго, становится фоном для появления людей из высшего общества, выглядит слегка гротескно, если вспомнить о «низкой» природе этого танца в раннюю пору его латиноамериканского бытования. Таким образом, композитор при первом представлении собравшихся дает музыкальный штрих к их истинному облику, который раскроется позже<sup>30</sup>.

Ритмическое своеобразие темы способствует ее идентификации на протяжении темпачакона, несмотря на то, что элементы темы оказываются разбросаны по различным тембрам и регистрам оркестра, а отдельные интонации непрерывно варьируются.

Особо стоит сказать о структуре темы. Квадратность, присущая тематизму танго, здесь добавляет дополнительное смысловое измерение. Четыре сходные двутактовые фразы с окончанием на доминанте будто бы

<sup>27</sup> В опере данный прием реализуется музыкально не один раз, к примеру, в марше из Интродукции между I и II действиями.

<sup>28</sup> Единицей здесь обозначен полутон, который записан в нотах в виде м. 2 или ув. 1.

<sup>29</sup> Заметим, одна из версий этимологии слова *chaccone* — от *chac* — звук кастаньет [Абдуллина 2019, 8].

<sup>30</sup> В аналогичном ключе композитор уже использовал жанр танго: в опере «Припудри ей лицо» с привлечением фрагментов из танго-музыки А. Пьяццоллы раскрывается скандальный образ герцогини Аргайл.

очерчивают геометрический квадрат / прямоугольник, возвращаясь в конце каждого проведения темы в исходную точку. Эта фигура имеет большое значение в опере. В премьерной постановке, когда сам композитор выступал в роли режиссера и дирижера, основной декорацией являлся огромный размер дверной проем квадратной формы. Вся чакона сопровождает роковой проход героев через дверной проем и то, что тема, которая «завлекает» персонажей в ловушку, в своих очертаниях напоминает о квадрате, видимо, символично. Здесь вновь можно вспомнить о сюрреализме в живописи, где дверь (как и гибридная форма двери-окна) имеет множество воплощений, символизируя портал между миром реальным и иллюзорным<sup>31</sup>.

Композиция чаконы двухфазна. Первая фаза (первый проход гостей), содержит тему, шесть полных вариаций и прерванную вариацию б.а. Вторая фаза (второй проход гостей) возникает по принципу варьированной строфы по отношению к первой: ее шесть вариаций повторяют экспозицию основных персонажей оперы<sup>32</sup>, но в режиме сжатого времени, словно пленка прокручивается на другой скорости. Оркестровые вариации 13, 14 и 14а (неполная вариация 15), не содержащие вокальных вставок, играют роль коды, перебрасывая арку к начальному, чисто инструментальному проведению темы.

Подобное строение чаконы с прерывающимися проведениями остиной темы в финалах двух групп вариаций и резкой сменой планов создает эффект незавершенности, напоминая о кинематографической перебивке<sup>33</sup>.

В первой фазе чаконы происходит представление гостей друг другу. Голоса героев образуют разрастающийся вокальный контрапункт, обретающий гротескный характер из-за слишком большого числа голосов (ансамбль включает 14 участников). В вариации 5 заметно трансформируется характер остиной темы. В этот момент знакомятся Беатрис и Эдуардо — будущие возлюбленные, которые предпочтут смерть зачтению (ц. 9). Здесь практически нивелируются жанровые элементы

<sup>31</sup> К примеру, в картине Рене Магритта «Телескоп» дверь-окно иллюстрирует идею двусмысленности, создавая иллюзию пейзажа, в то время как в открытый проем видна только крошечная тьма [Gablík 1970, 97].

<sup>32</sup> Поскольку контрапунктические голоса из первой группы вариаций с некоторыми изменениями повторяются во второй, можно говорить об эффекте метавариационности.

<sup>33</sup> Проникновение кинематографа и его законов в «недра драматического и музыкального театра» началось еще в 20-е годы XX в. [Векслер 2019, 498]. В опере Адеса, имеющей в своей основе кинокартину Бунюэля, несомненно, присутствуют признаки интермедийности.

танго, плавная мелодия превосходит лирическую линию пары героев, предсмертный дуэт которых достоин сравнения с вагнеровским *Liebestod*. В вокальных партиях разных персонажей в этот момент начинает звучать эпитет “enchanted” («восхищенный», «очарованный»). Кульминацией сцены входа действующих лиц становится представление певицы Летиции по прозвищу Валькирия (ее дебют в опере — повод общего собрания в этот вечер) в шестой вариации. Здесь остигатная тема впервые теряет свою структуру. «Очарование» / «зачарованность» гостей приобретает символический смысл.

Начавшееся восьмое проведение темы (несостоявшаяся вариация 6а) обрывается вторжением музыкального материала двух служанок, спешащих покинуть особняк. Во время их взволнованного диалога в оркестре появляется тембр волн Мартено, который исследователи творчества Адеса — с одобрения композитора — называют лейттебром Ангела-истребителя, невидимого «персонажа», чье имя значится в заглавии кинокартины и оперы [Соорег 2017]. Мистический голос инструмента, вступая с новым тематическим материалом, сразу захватывает огромное звуковое пространство, от *си* малой до *ми* третьей октавы<sup>34</sup>, как будто очерчивая территорию будущего безраздельного господства неведомой силы в этом доме (10 т. после ц. 10).

Вторая шестерка вариаций (7–12) по структуре сходна с первой, однако общая атмосфера здесь другая. Тембр волн Мартено придает музыке зловеще-таинственную окраску; второй «дубль» представления гостей проходит в «ускоренном» режиме. Хотя порядок и смысл реплик соблюден тот же, повтор оказывается неточным: количество тактов в полтора раза сокращено посредством уменьшения длительностей и «стретного» наложения вокальных голосов. Создается ощущение возрастания напряжения, словно герои попадают на следующий виток спирали с меньшим диаметром, и само пространство символично начинает сжиматься вокруг них.

Два ключительных инструментальных проведения темы закрепляют «последнее слово» за новым героем происходящего — неведомым Ангелом, фантастическим лейттебром которого окрашена финальная вариация.

Если в опере «Буря» интонационный сюжет разворачивался путем взаимодействия тем, закрепленных за конкретными героями с их чув-

---

<sup>34</sup> Вновь возникает интервал *кварты* (через две октавы), которому Адес, как было показано в анализе пассакальи из «Бури», часто отводит особую роль.

ствами, то в «Ангеле-истребителе» обнаруживаются линии музыкального развития не материализованных на сцене сил, являющих, по Адесу, истинную «подземную реку смысла» [Arseni 2016]. Ангел-истребитель как неперсонифицированная потусторонняя сущность, отвечающая за происходящее с героями, впервые появляется именно в чаконе. Помимо тембра волн Мартено его эмблемой становится интонация восходящей сексты, возникающая уже в первой фразе Эдмундо «Как странно!» / “How strange!” (*a-f*, ц. 6), а еще ранее — в смехе Летиции, который звучит за сценой (две нисходящие сексты *a-cis*, 3 т. после ц. 5). В финалах обеих групп вариаций секстовый мотив проходит через партии всех героев на слове “Enchanted” / «Очарованы». Таким образом, мягкая секстовая интонация, на первый взгляд, не сулящая своим звучанием ничего дурного, становится лейтмотивом ловушки и вновь демонстрирует идею двусмысленности, восходящую, по всей видимости, к самому названию произведения.

Помимо заявленных в начале раздела параллелей «Ангела-истребителя» с ирреальным, психологизированным «Поворотом винта», отдельного внимания заслуживает сравнение оперы Адеса с другим бриттеновским детищем, «Питером Граймсом», близким «Ангелу-истребителю» и постановкой весомых этических проблем, и многофигурной композицией целого, и различными компонентами музыкального решения, включая как развитую ансамблевую технику, так и систему оркестровых интерлюдий. Одна из интерлюдий — трагическая Четвертая, озаглавленная “Passacaglia”, — декларирует победу зла и жестокости над милосердием и добротой, предваряя убийство, совершаемое Граймсом в следующей сцене.

Но если в «Буре» уместно было говорить о возможном бриттеновском прототипе (пассакалья из «Поругания Лукреции»), то решение Адеса в «Ангеле-истребителе» неповторимо. Аналогов у Бриттена нет. Здесь Адесом воспринят лишь общий принцип широкого внедрения вариационно-полифонической идеи в оперу.

Резюмируя вышеизложенное, отметим, что в обеих операх Адеса с помощью старинного жанра пассакальи / чаконы создаются значимые музыкально-драматургические сцены, в каждом случае решающие особые образные и композиционные задачи.

В вариационно-полифоническом квинтете из «Бури» остиная форма «приподнимает» эпизод примирения над всеми происшедшими событиями. В опере, опирающейся на классический для английского театра сюжет, пассакалья намеренно реализована в академическом, «консерва-

тивном» варианте: традиционно устройство темы, присутствуют дополнительные отсылки к эпохе барокко через жанр менуэта, ассоциации с музыкой Пёрселла, форму канона и др. Все это помогает создать целостный неконфликтный образ, подводящий счастливый итог всему сочинению.

Экспозиционная чакона из «Ангела-Истребителя», напротив, пропитана напряжением. Идея двойственности, парадокса, идущая от лежащей в основе оперы сюрреалистической кинокартины Бунюэля, воплощается в чаконе на разных уровнях. В рамках темы двоякость представлена скрытым двухголосием, иллюзией нацеленности, жанровой надстройкой в виде танго; амбивалентное качество приобретает и появляющаяся в чаконе секстовая интонация, связанная в опере с ее главным, незримым персонажем — истребляющим Ангелом.

Уникальная роль басса-остинатных эпизодов как места концентрации ключевых идей в музыкально-театральном сочинении подчеркивает связь творчества Томаса Адеса с английским искусством и прежде всего — с оперным театром его великого предшественника Бенджамин Бриттена, чьи традиции Адес мастерски развивает в музыкальном пространстве XXI столетия.

### Список источников

- [1] Абдуллина 2019 — *Абдуллина Г.* Пассакалия и чакона в современной музыке. Метаморфозы жанров. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2019. 116 с.
- [2] Аллен 2008 — *Аллен Р.* Словарь оксфордского английского языка = Oxford Primary Dictionary. Москва: Астрель; АСТ, 2008. 568 с.
- [3] Векслер 2019 — *Векслер Ю. С.* Фильм в музыкальном театре. Filmmusik Альбана Берга в контексте сценических экспериментов 1920-х годов // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Четвертой Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. Том 1 / ред.-сост. И. П. Сусидко. Москва: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 497–507.
- [4] Ковнацкая 1974 — *Ковнацкая Л. Г.* Бенджамин Бриттен. Москва: Советский композитор, 1974. 392 с.
- [5] Ковнацкая 1996 — *Ковнацкая Л. Г.* Шостакович и Бриттен. Некоторые параллели // Д. Д. Шостакович: Сборник статей к 90-летию со дня рождения / ред.-сост. Л. Ковнацкая. Санкт-Петербург: Композитор, 1996. С. 306–323.
- [6] Милка 2016 — *Милка А. П.* Полифония. Часть II. Санкт-Петербург: Композитор • Санкт-Петербург, 2016. 248 с.
- [7] Пичугин 2010 — *Пичугин П. А.* Аргентинское танго: монография. Москва: Музыка, 2010. 262 с.

- [8] Роузберри 1996 — *Роузберри Э.* Шостакович и Бриттен. Некоторые параллели // Д. Д. Шостакович: Сборник статей к 90-летию со дня рождения / ред.-сост. Л. Ковнацкая. Санкт-Петербург: Композитор, 1996. С. 324–334.
- [9] Шекспир 2013 — *Шекспир У.* Буря // *Шекспир У.* Король Лир. Буря (сборник). Москва: Эксмо, 2013. С. 213–342.
- [10] Adès 2018 — *Adès T., Service T.* Thomas Adès: Full of Noises — Conversations with Tom Service. London: Faber and Faber, 2018. 208 p.
- [11] Arseni 2016 — *Arseni C.* “Why do we ever do anything?” Thomas Adès and Tom Cairns talk about *The Exterminating Angel* at Salzburge Festspiele. Salzburg, 2016. URL: <https://seenandheard-international.com/2016/07/new-interview-with-thomas-ades-and-tom-cairns-about-the-operas-world-premiere/> (дата обращения: 20.08.2025).
- [12] Cambridge 1998 — Cambridge international dictionary of idioms / ed. Elizabeth Walter. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 587 p.
- [13] Cooper 2017 — *Cooper M.* Hear the Surreal Instruments of the Met’s New Opera // The New York Times. 2017. October 24. URL: <https://www.nytimes.com/2017/10/24/arts/music/hear-the-surreal-instruments-of-the-mets-new-opera.html> (дата обращения: 17.06.2025).
- [14] Gablik 1979 — *Gablik S.* Magritte. London: Thames & Hudson, 1970. 208 p.
- [15] Massey 2018 — *Massey D.* Thomas Adès and the Dilemmas of Musical Surrealism // *Gli spazi della musica*. 2018. № 7. P. 86–146.
- [16] Moseley 2022 — *Moseley B.* Musique automatique? Adèsian Automata and the Logic of Disjuncture // *Thomas Adès Studies* / ed. by E. Venn and P. Stoecker. Cambridge: Cambridge University Press, 2022. P. 163–187.
- [17] Shakespeare 1993 — *Shakespeare W.* The Tempest // The Complete works of William Shakespeare. 1993. URL: <https://shakespeare.mit.edu/tempest/full.html> (дата обращения: 17.06.2025).
- [18] Taruskin 1999 — *Taruskin R.* A surrealist composer comes to the rescue of modernism // The New York Times. 1999. May 12. URL: <https://www.nytimes.com/1999/12/05/arts/a-surrealist-composer-comes-to-the-rescue-of-modernism.html> (дата обращения: 17.06.2025).
- [19] Whittall 2020 — Whittall A. The Adès Effect // *British Music after Britten*. Woodbridge: Boydell, 2020. P. 255–269.

## References

- [1] Abdullina, Galina (2019). *Passakaliya i chakona v sovremennoy muzyke. Metamorfozy zhanrov [Passacaglia and Chaconne in Contemporary Music. Genre Metamorphoses]*. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 116 p. (in Russian).
- [2] Allen, Robert (2008). *Slovar’ oksfordskogo angliyskogo yazyka [Oxford Primary Dictionary]*. Moscow: Astrel’; AST, 568 p. (in Russian).
- [3] Veksler, Yuliya S. (2019). “Film v muzyka’lnom teatre. Filmmusik Albana Berga v kontekste stsennicheskikh eksperimentov 1920-kh godov” [“Film in Musical Theater. Alban Berg’s Filmmusik in the Context of 1920s Stage Experiments”]. In *Opera v muzykal’nom teatre: istoriya i sovremennost [Opera in Musical Theater: History*

- and Present Time*]. Vol. 1, editor Irina P. Susidko. Moscow: RAM imeni Gnesinykh, pp. 497–507 (in Russian).
- [4] Kovnatskaya, Liudmila G. (1974). *Benjamin Britten [Benjamin Britten]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 392 p. (in Russian).
- [5] Kovnatskaya, Liudmila G. (1996). “Shostakovich i Britten. Nekotorye paralleli” [“Shostakovich and Britten. Some Parallels”]. In *D. D. Shostakovich: Sbornik statey k 90-letiyu so dnya rozhdeniya [Collection of articles dedicated to the 90<sup>th</sup> anniversary of his birth]*, editor Liudmila Kovnatskaya. St. Petersburg: Kompozitor, pp. 306–323 (in Russian).
- [6] Milka, Anatoliy P. (2016). *Polifoniya [Polyphony]*. Part II. St. Petersburg: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 248 p. (in Russian).
- [7] Pichugin, Pavel A. (2010). *Argentinskoe tango [Argentinian Tango]*. Moscow: Muzyka, 262 p. (in Russian).
- [8] Rosebery, Eric (1996). “Shostakovich i Britten. Nekotorye paralleli” [“Shostakovich and Britten. Some Parallels”]. In *D. D. Shostakovich: Sbornik statey k 90-letiyu so dnya rozhdeniya [Collection of articles dedicated to the 90<sup>th</sup> anniversary of his birth]*, editor Liudmila Kovnatskaya. St. Petersburg: Kompozitor, pp. 324–334 (in Russian).
- [9] Shakespeare, William (2013). “Burya” [“The Tempest”]. In W. Shakespeare, *Korol’ Lear. Burya [King Lear. The Tempest]*: collection. Moscow: Eksmo, pp. 213–342 (in Russian).
- [10] Adès, Thomas & Service, Tom (2018). *Thomas Adès: Full of Noises — Conversations with Tom Service*. London: Faber and Faber, 208 p.
- [11] Arseni, Christian (2016). “Why do we ever do anything?” *Thomas Adès and Tom Cairns talk about The Exterminating Angel at Salzburge Festspiele*. Salzburg. Available at: <https://seenandheard-international.com/2016/07/new-interview-with-thomas-ades-and-tom-cairns-about-the-operas-world-premiere/> (accessed: 20.08.2025).
- [12] Walter, Elizabeth (1998). *Cambridge International Dictionary of Idioms / ed. Elizabeth Walter*. Cambridge: Cambridge University Press, 587 p.
- [13] Cooper, Michael (2017). *Hear the Surreal Instruments of the Met’s New Opera*. The New York Times, October 24. Available at: <https://www.nytimes.com/2017/10/24/arts/music/hear-the-surreal-instruments-of-the-mets-new-opera.html> (accessed: 17.06.2025).
- [14] Gablik, Suzi (1979). *Magritte*. London: Thames & Hudson, 208 p.
- [15] Massey, Drew (2018). “Thomas Adès and the Dilemmas of Musical Surrealism”. In *Gli spazi della musica*. 2018, no. 7, pp. 86–146.
- [16] Moseley, Brian (2022). “Musique automatique? Adèsian Automata and the Logic of Disjuncture”. In *Thomas Adès Studies*, E. Venn and P. Stoecker. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 163–187.
- [17] Shakespeare, William (1993). “The Tempest”. In *The Complete Works of William Shakespeare*. Available at: <https://shakespeare.mit.edu/tempest/full.html> (accessed: 17.06.2025).
- [18] Taruskin, Richard (1999). “A Surrealist Composer Comes to the Rescue of Modernism”. In The New York Times, May 12. Available at: <https://www.nytimes.com/1999/12/05/arts/a-surrealist-composer-comes-to-the-rescue-of-modernism.html> (accessed: 17.06.2025).
- [19] Whittall, Arnold (2020). “The Adès Effect”. In *British Music after Britten*. Woodbridge: Boydell, pp. 255–269.

Статья поступила в редакцию: 17.06.2025; одобрена после рецензирования: 18.06.2025;  
принята к публикации: 01.09.2025; опубликована: 30.09.2025.

The article was submitted: 17.06.2025; approved after reviewing: 18.06.2025; accepted for  
publication: 01.09.2025; published: 30.09.2025.



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

## Сведения об авторах

*Дарья Александровна Володягина* — музыковед, выпускница Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова, аспирант кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Сфера научных интересов — английская музыка XX–XXI вв.: Бенджамин Бриттен, Томас Адес. В настоящий момент работает над кандидатской диссертацией под руководством Н. А. Брагинской, доктора искусствоведения, доцента, заведующей кафедрой истории зарубежной музыки.

*Владимир Абрамович Гуревич* — доктор искусствоведения (1990), профессор (1993), профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена. Родился в Ленинграде в 1947 г. В 1971 с отличием окончил Ленинградскую консерваторию по специальности «Музыковедение» по классу профессора Ю. Н. Тюлина. Автор 8 научных монографий и более 200 статей в российских и зарубежных изданиях на русском, немецком (владеет свободно), английском, французском, туркменском, украинском и др. языках. Участник научных форумов в России, Германии, Франции, Бельгии, Австрии, Финляндии, Швеции, Норвегии, Канаде, Польше, Украине, Словении, Латвии. Член Союза композиторов России (с 1972), в 2010–2017 — Секретарь Союза композиторов России. Под руководством В. А. Гуревича успешно защищено более 20 кандидатских диссертаций соискателями из России, Китая, Кореи и других стран. Он входит в состав диссертационных советов Санкт-Петербургской и Нижегородской консерваторий. Свободно владеет фортепианной игрой, регулярно выступает как солист и концертмейстер в концертах в разных залах России и зарубежных стран,

## Contributors to this issue

*Daria A. Volodyagina* — musicologist, a graduate of the Petrozavodsk Glazunov State Conservatory. Postgraduate student, Western Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory. Her research interests include English music of the XX–XXI centuries: Benjamin Britten, Thomas Ades.

Scientific advisor — Natalia A. Braginskaya, Dr. Habil. in Art History, Associate Professor, Head of the Western Music History Department.

*Vladimir A. Gurevich* — Dr. Habil. in Art History (1990), Professor (1993), Professor of the Western Music History Department of the Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory and the Herzen State Pedagogical University of Russia. He was born in Leningrad in 1947. In 1971, he graduated with honours from the Leningrad Conservatory with a degree in Musicology, class of Professor Yury N. Tyulin. He has authored eight scientific monographs and over two hundred articles in Russian and foreign editions, including Russian, German (which he fluently speaks), English, French, Turkmen, Ukrainian and other languages. He has participated in scientific forums in Russia, Germany, France, Belgium, Austria, Finland, Sweden, Norway, Canada, Poland, Ukraine, Slovenia and Latvia. He is a member of the Union of Composers of Russia, having joined in 1972. Between 2010 and 2017, he held the position of Secretary of the Union of Composers of Russia. Vladimir A. Gurevich has served as a scientific supervisor for over twenty doctoral dissertations, which have been successfully defended by applicants from Russia, China, Korea and other countries. He serves on the dissertation committees of the St. Petersburg and Nizhny Novgorod Conservatories. He is an accomplished pianist and regularly performs as a soloist and accompanist in concerts in various halls in Russia and abroad. Additionally, he serves as a jury mem-

# operamusicologica

научный журнал  
Санкт-Петербургской консерватории  
Том 17. № 3. 2025

Подписано в печать 30.09.2025. Формат 70×100 1/16.  
Печ. л. 9,25. Бумага офсетная. Печать цифровая.  
Тираж 70 экз. Заказ № 4984-25.

Отпечатано в типографии «Амирит»  
410004, г. Саратов,  
ул. им. Чернышевского Н. Г., д. 88, Литер У  
e-mail: 248633a@mail.ru  
сайт: amirit.ru