

Дарья Александровна Володягина –
аспирант второго курса,
Санкт-Петербургской государственной консерватории
им. Н. А. Римского-Корсакова
(Санкт-Петербург, Россия)
izumerik@list.ru

Daria A. Volodiagina –
second year postgraduate student
Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory
(St. Petersburg, Russia)
izumerik@list.ru

УДК 781

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ИНТОНАЦИОННОГО РАЗВИТИЯ
В ОПЕРЕ ТОМАСА АДЕСА «БУРЯ»

ABOUT THE FEATURES OF INTONATION DEVELOPMENT
IN THOMAS ADES'S OPERA "THE TEMPEST"

Аннотация

В фокусе статьи находится опера «Буря» современного британского композитора Томаса Адеса, в 2004 году пополнившая список выдающихся музыкальных воплощений известного шекспировского сюжета.

Одновременно с очевидными свежестью и сложностью музыкального языка сочинения, оперный театр «The Tempest» оказывается во многом традиционен в драматическом и композиционном планах. Сольные, ансамблевые и хоровые эпизоды составляют органичное целое, скреплённое приметой поствагнеровской оперы: интонационным сюжетом произведения (термин Н. И. Дегтяревой). В статье показано, что в опере Адеса «Буря» этот сюжет выстраивается с помощью развития и взаимодействия лейткомплексов (основных персонажей и ключевых явлений) и лейтэмблем (основных персонажей и важных топонимов), выявляя симфоничность мышления композитора.

Abstract

The article focuses on the opera «The Tempest» by the contemporary British composer Thomas Adès. In 2004 «The Tempest» joined the list of outstanding musical embodiments of the famous Shakespearean plot.

Simultaneously with the obvious freshness and complexity of the music language of the composition, the opera theater «The Tempest» turns out to be largely traditional in dramatic and compositional terms. Solo, ensemble and choral episodes form an organic influenced by the post-Wagner opera the intonation plot of the work (the term of N. I. Degtyareva [1]). This study shows that in the opera «The Tempest» by Ades the plot is built through the development and interaction of leitcomplexes (main characters and key phenomena) and leitables (main characters and important toponyms), revealing the symphonic thinking of the composer.

Ключевые слова: Томас Адес, интонационный сюжет, опера, Уильям Шекспир, Мередит Оукс

Keywords: Thomas Adès, the intonation plot, opera, William Shakespeare, Meredith Oakes

Томас Адес (Thomas Adès, р. 1971) – один из наиболее известных английских музыкантов современности, композитор, дирижёр и пианист. Его международный авторитет и творческая деятельность за последнее тридцатилетие достигли высокого уровня и этот уровень продолжает расти. Творчество Томаса Адеса охватывает практически все жанровые сферы, в том числе и музыкальный театр. Три его оперы, написанные между 1995 и 2016 годами, – «Припудри ей лицо», «Буря» и «Ангел-истребитель» – были поставлены в ведущих оперных театрах мира и вызвали большой интерес публики, а также одобрение музыкальных критиков. Сочинение «The Tempest» («Буря»), продолжает многовековую историю музыкальных претворений «Бури» Шекспира. Среди британских композиторов, использовавших знаменитую «волшебную» пьесу в своих произведениях, – Локк, Пёрселл, Бишоп, Салливан, Типпетт, Найман. Либретто «Бури» Адеса возникло в сотрудничестве

композитора с австралийским драматургом Мередит Оукс. Мировая премьера состоялась 10 февраля 2004 года в Лондонском Королевском театре¹.

В своей трёхактной опере Адес не бросает радикального вызова академическому музыкальному театру, как это делали авторы антиопер 60–70-х годов XX века [2]. «Буря» Адеса, будучи сочинением вполне современным с точки зрения музыкального языка, в своей композиции и драматургии опирается на целый свод традиций различных национальных школ как поствагнеровского, так и довагнеровского времени. С одной стороны, композитор выстраивает сочинение на основе типичного для дореформенной оперы комплекса форм – сольных (ария Ариэля в конце 5-й сцены I д. арии Калибана во 2-й сцене II д. и в финале, монолог Фердинанда в 4-й сцене II д.); ансамблевых (любовный дуэт Фердинанда и Миранды, комическое трио пьяных Калибана, Стефано и Тринкуло, квинтет примирения и др.); хоровых (хоры придворных из д. II и III). Красочная оркестровая сцена бури в начале играет роль симфонического вступления/увертюры, а завершающая оперу «тихая» ария Калибана «В отблеске на песке» становится аналогом эпилога. С другой стороны, оперу Адеса, несомненно, можно расценивать как симфонизированную музыкальную драму.

Одним из проявлений симфонического мышления композитора в данном произведении является наличие интонационного сюжета, если воспользоваться понятием из статьи Н. И. Дегтярёвой «Вопросы терминологии в анализе оперной драматургии» [1, с. 57], обозначающим «поистине сюжетную природу» взаимосвязи и развития лейтмотивов. Правда, в опере Адеса мы не найдём вагнеровской металеитмотивности (термин М. Г. Раку [5]); здесь используется модернизированный вариант лейтмотивной техники. В данном сочинении британского композитора можно выделить два основных типа тематических реминисценций. Первый представлен краткими мелодическими эмблемами в

¹ «Буря» Адеса с первого представления завоевала сердца публики и большинства критиков. М. Грэм написал тогда: «"Буря" Адеса – самая успешная опера XXI века ... Эквивалент победы Англии на чемпионате мира по регби» [8].

вокальных партиях: эти эмблемы обозначают имена ключевых персонажей или географические названия (Милан, Неаполь), – метод, неожиданно напоминающий о Пуччини. Второй тип сквозной тематической работы связан с более развёрнутыми фактурными образованиями, затрагивающими всю вертикаль. Назовём их лейткомплексами. К. Фокс отмечает: «Вместо “удостоверений личности” у персонажей “Бури” – гибкая эволюционирующая система характеристик, в которой вокальная манера и стиль аккомпанемента важнее, чем лейтмотив» [7]. Видимо, здесь речь идет как раз о тематических элементах, названных нами «лейткомплексами». Тематические лейткомплексы характеризуют героев оперы, а также некоторые явления или ситуации.

Музыкальная драматургия в «Буре» Адеса, подобно другой английской сказочно-фантастической шекспировской опере («Сон в летнюю ночь» Бриттена), базируется на развитии нескольких линий, обусловленных либретто: у Бриттена их три, 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). Кульминацией любовной (лирической) линии становится дуэтная сцена Фердинанда и Миранды в конце второго действия (точка золотого сечения оперы). Это поворотный момент сюжета, когда волшебную силу Просперо побеждает чувство двух юных героев, предрешая счастливый финал оперы. А. Росс в статье о «Буре» охарактеризовал данный любовный дуэт следующим образом: «... [он] мог бы вызвать слёзы на глазах Пуччини» [9]. Именно здесь расцветает лейткомплекс любви, опирающийся на подобие вагнеровской – «тристановской» идиомы через эффект «бесконечной мелодии», гармонические эллипсисы и хроматизмы, полнокровность гимничных оркестровых звучаний:

Пример № 1

Т. Адес. «Буря». II д., 4-я сцена, фрагмент дуэта Фердинанда и Миранды

224 Poco largamente (sempre con moto)

più

mp

fff

ff

fff

più calando

ff

mf

mf

Red

Музыка данной сцены близка эпизоду встречи героев в I д., вплоть до практически полного совпадения отдельных фраз, что и даёт основание говорить о наличии в опере «лейткомплекса любви» / «лейткомплекса Миранды и Фердинанда» (выделен красным в примерах 1 и 2).

Пример № 2

Т. Адес. «Буря». I д., 6-я сцена. Фрагмент сцены Фердинанда и Миранды

rit. molto - - - a tempo, riten. - - - molto rit. - -

, dolciss. (◡)

Mir. — Let me tend you

Ferd. I ne - ver saw Your e - qual — I'll make you Queen of Na-ples

pp

pp dolciss.

pp

ppp

Другой лейткомплекс в «Буре» Адеса принадлежит к фантастической сфере и связан с волшебством Просперо. Перед сценой Миранды и Фердинанда в небольшом оркестровом эпизоде секвентно развивается пятизвучный мотив (пример 3). Здесь по ремарке композитора действие переносится «на другую часть острова», где томится пленённый и скованный волшебными цепями Просперо Фердинанд. Когда же силой любви узы волшебника удаётся разрушить, этот же мотив звучит в обращении (пример 4) и в соединении с интонациями из лейткомплекса любви. Соответственно, данное тематическое образование можно назвать «темой волшебных цепей Просперо».

Пример № 3

Т. Адес. «Буря». II д., 3-я сцена, финал (редукция)



Пример № 4

Т. Адес. «Буря». II д., 4-я сцена

ACT 2 SCENE 4

*legatiss.
(ppp sub.)*

Своим интонационным комплексом обладает и Просперо. Трактовка этого героя в опере содержит одно из ключевых отличий от пьесы Шекспира. У Шекспира Просперо – могущественный благородный волшебник, который использует свою магию, чтобы восстановить справедливость. В версии Адеса – Оукс Просперо полон жадой мести и лишь к финалу начинает смягчаться, «проиграв» битву за сердце дочери. Вопрос трансформации образа

Просперо в варианте Адеса – Оукс затронут в статьях М. Эванс [6], А. Росса [9], М. Грэма [8], Е. В. Куропятник [4]. Авторы сходятся во мнении, что в оперном варианте гнев волшебника сильнее, финальное преображение глубже, а контроль над событиями на острове вызывает сомнение (исследователи подхватывают остроумное определение, данное образу Просперо Россом: «бесправный Вотан» [9]).

С пренебрежением и нескрываемым отвращением маг обращается к Калибану; нетерпеливо и высокомерно – к Ариэлю; появление волшебника перед принцем Фердинандом сопровождается пассажем, напоминающим мизантропического «Гнома» Мусоргского (пример 6). Лейткомплекс Просперо формируется уже в первом его монологе, в котором бывший миланский герцог рассказывает Миранде предысторию их появления на острове. Резкое звучание медных духовых, тревожное тремоло струнных и диссонансы в оркестре, широкие интервалы и синкопы в вокальной партии, – всё это создаёт портрет разгневанного человека (пример 5).

Пример № 5

Т. Адес. «Буря». I д., Монолог Просперо

22 *f* — *ff*
 Prosp. They must suf - fer as I did be -
mf cresc. *b.c.* *ff*
pp *mf* *pp* *p marc.* *mf* *poco f*

23 *poco f espress.*
 Prosp. -fore I
fp *mp* *mf* *f* *fp* *ff* *mf* *pp*

Пример № 6

Т. Адес. «Буря». I д., появление Просперо в сцене знакомства Фердинанда и Миранды

102 In tempo ♩ = 90-108 PROSPERO (appearing) *ff* quasi sempre accel. - - - - - *cresc.* *fff*

Sir, Na - ples un -

ff feroce

mp ff

f mp

(accel.) - - - - - *f cresc.* accel. molto - - - - -

-seat - ed me Took my sov - reign - ty My duke - dom

mp mf mp p solido mf ppp (trem.)

(accel.) - - - - - *ff* Pesante, rit.

sto - len By trea - son This was the

cresc. *ff* *sfp sfp sfp*

В то же время лейткомплекс Просперо, служащий оркестровым обрамлением I д., претерпевает изменения, отражая эволюцию самого героя: в конце 2-й сцены I д. в сознание волшебника, наблюдавшего горе короля, который потерял сына, впервые закрадываются сомнения в собственной правоте. В этот момент в оркестровом комментарии даётся видоизменённый

лейткомплекс Просперо, лишённый патетики и злобы благодаря перемещению в высокий регистр, динамике *pppp*, медленному темпу (пример 7).

Пример № 7

Т. Адес. «Буря». II д., 2-я сцена, «сомнения Просперо»

scorrevole The King is led off by the Court and Gonzalo. Ariel goes with them.
Caliban, Stefano and Trinculo remain with Prospero aside.

Gonz. fur - ther on _____

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line for Gonzalo (Gonz.) and the piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "fur - ther on" and is marked with a slur. The piano accompaniment features complex textures with triplets and dynamic markings like *ppp* and *pppp (eco)*. The second system continues the vocal and piano parts, with dynamic markings like *pppp (eco)* and *più ppp*. The piano part includes a watermark logo.

Более лаконичным вариантом интонационных арок в этой опере являются интонационные эмблемы, совпадающие со звуками имён и географических названий. Индивидуальными мелодическими «эмблемами» наделены Просперо, Миранда, Ариэль, Калибан, а также города Неаполь и Милан. Имена и названия в большинстве случаев распеваются в вокальных партиях персонажей с фиксированными интервальными и ритмическими соотношениями звуков.

Вероятно, вследствие того, что происходящие на сценическом острове события являются спектаклем, режиссируемым волшебником Просперо, все мотивы-эмблемы рождаются изначально в его партии. Лишь имя «Просперо» впервые произносит дух Ариэль в «сцене суда» (III д., 2 сцена от ц. 258), где он призван транслировать слова своего хозяина.

Первой появляется характеристика Миранды (*пример 8*). Изначально это последовательность из лирических интонаций восходящей малой сексты и нисходящей малой секунды с акцентом на втором звуке. В таком варианте её лейтмотив-эмблема встречается в опере ещё трижды: в любовной сцене с Фердинандом, когда она впервые называет своё имя, затем в партии Просперо, признающего, что дочь более не подчиняется ему, и, наконец, в финальном квинтете примирения – пассакалье. В остальных случаях лейтмотив Миранды изменяется. Вероятно, композитор выделяет таким образом непосредственное обращение к героине, используя в этих случаях «истинный» вариант эмблемы. Там же, где идет речь о Миранде в третьем лице (более того, в прошедшем времени и с оттенком сожаления), Адес прибегает к трансформациям мотива дочери мага.

Пример № 8

Т. Адес. «Буря». Варианты лейтмотива Миранды

п. 20 I д., 2 сц. Рассказ Просперо п. 30 и п. 20 I д. 2 сц. Рассказ Просперо 6 т. после п. 76 Просперо Калибану

5 т. до п. 219 II д. 4 сц. с Фердинандом п. 226 Просперо 5 т. после п. 241 III д. 2 сц. Просперо 5 т. после п. 284 III д. 3 сц. Просперо и 4 т. после п. 310 в пассакалье, Просперо

Mi - ran - da — Mi-ran - da Mi-ran - da Mi-ran - da Mi - ran - da

Mi - ran - - da Mi - ran - - da Mi - ran - da Mi - ran - da Mi-ran - da


Наиболее интересные преобразования претерпевает интонационная характеристика Ариэля (*пример 9*). Уже во второй раз (в сцене 3) его лейтмотив звучит в обращении, а далее появляется то в прямом виде, то в обратном движении. При создании вариантов в одних случаях композитор сохраняет изначально заложенный в лейтмотиве тритон (*cis-g*), вероятно, подчёркивающий фантастическую природу духа, в других случаях оставляет лишь общий контур восходящего движения. Ритмические изменения чаще всего не затрагивают устойчивый признак – удлинение первого тона лейттемы. Когда же в конце

Ариэль обретает свободу и улетает, он сам, наконец, трижды произносит своё имя. При этом слово «Ариэль» трансформируется – из него исчезают согласные звуки, будто «заземлявшие» его ранее, а лейтмотив лишается прежней остроты: созвучие *e-h-cis* равномерными четвертными длительностями воспаряет в высокий регистр, мерцая в партии колоратурного сопрано, – спокойно, пусто, бесцветно и бесплотно.

Е. В. Куропятник называет звук e^3 лейттоном Ариэля, отмечая, что опера начинается с интонации $h^2 - e^3$, далее звук e^3 предваряет каждое появление духа на сцене, а в финале «Бури» начальная интонация звучит в обращении: $e^3 - h^3$, как бы замыкая круг [3, с. 109].

Пример № 9

Т. Адес. «Буря». Варианты лейтмотива Ариэля

Словно «спотыкающейся», неуклюжей и грубоватой лейтинтонацией наделяет Адес непритязательного Калибана (*пример 10*). Как и в мотиве Ариэля, здесь присутствует тритоновая (и/или полутоновая) интонация, роднящая героев в их фантастической природе. В большинстве вариантов мотива сохраняется ритмоформула  с акцентом на первом звуке, диссонирующие интервалы и нисходящая направленность движения.

Пример № 10

Т. Адес. «Буря». Варианты лейтмотива Калибана

6 т. после п. 60 I д. 4 сп., Просперо 1 т. до п. 63, Просперо 2 т. до п. 75, Калибан 6 т. после п. 289, III д., 3 сп., Просперо Калибан 6 т. после п. 293, п. 295 Тринкуло и Стефано 7 т. после п. 295, Калибан

Ca-li-ban Ca-li-ban Ca-li-bans Ca-li-ban Ca-li-ban Ca-li-ban Ca-li-bans

В интонационной «эмблеме» Просперо (*пример 11*) пунктирный ритм в сочетании с широким восходящим скачком передают своим маршево-гимническим импульсом императивность, категоричность главного героя. Устойчивость к преобразованиям проявляет общий контур мотива с чередованием нисходящей и восходящей интонаций, а также акцент на последнем звуке-слоге.

Пример № 11

Т. Адес. «Буря». Варианты лейтмотива Просперо

2 т. после п. 271, III д., 2 сп. Ариэль 2 т. до п. 272 II 3 т. до 273 там же 4 т. до п. 289 п. 307, III д., 4 сп. Ансамбль примирения, Антонио 4 т. после п. 321 там же, Гонзало

Pros-pe-ro Pros-pe-ro Pros-pe-ro Pros-pe-ro Pros-pe-ro

Особыми микромотивами Томас Адес наделяет названия двух городов, Милана и Неаполя (*пример 12*). В рассказе Просперо в начале оперы нежные чувства героя к родному Милану (восходящие септимы и сексты) противопоставлены его неприязни к враждебному Неаполю (нисходящие секунды и кварты либо квинты). Любопытны случаи взаимодействия различных мотивов-эмблем; к примеру, в определённый момент в рассказе Просперо лейтмотив Неаполя проникает в эмблему Миранды (*пример 8*), искажая её. Композитор словно отражает таким образом в музыке влияние неприятелей на судьбу героини.

Пример № 12

Т. Адес. «Буря». Варианты лейтинтонаций Неаполя и Милана

The image shows two lines of musical notation in bass clef. The first line contains four measures of music with lyrics 'To Na - ples' repeated. The time signatures are 12/8, 2/4, 2/4, and 3/4. The second line contains four measures of music with lyrics 'Mi - lan' repeated. The time signatures are 3/4, 3/4, 3/4, and 3/4. The notation includes various notes, rests, and bar lines, illustrating different intonations of the same words.

Обращает на себя внимание интонационная связь мотивов Неаполя и Калибана: в большинстве вариантов это трёхзвучная формула с нисходящим полутонном в начале. В этом можно усмотреть общность в суждениях Просперо о данных «персонажах». С явной враждебностью и пренебрежением маг относится и к дикарю Калибану, и к ненавистному Неаполю. Автор либретто использует в речи Просперо о Неаполе эпитеты «тщеславный», «безжалостный», «безвкусный», «коварный» (I д., 2-я сцена, ц. 26). Город устами волшебника приобретает человеческие характеристики, такие, как дерзость и грубость. Сходно воспринимает Просперо и Калибана: «отвратительный», «грязный», «ведьмино семя». Когда Просперо даёт схожие по настроению характеристики свите короля Неаполя (III д., 2-я сцена, ц. 260), партитура также изобилует диссонансами, полуновыми нисходящими интонациями. Вероятно, данные эмблемы в опере надо мыслить шире как проявление эмоций гнева и неприязни главного героя.

Приведённые примеры не исчерпывают всех признаков симфонизации музыкальной ткани оперы Томаса Адеса «Буря». Однако, несомненно, подтверждают, что в рассматриваемой партитуре одним из смысловых измерений становится интонационный сюжет, представленный взаимодействием и развитием лейткомплексов и устойчивых мотивных эмблем героев, явлений, а также топонимов. Все перечисленные элементы играют

важнейшую роль в драматургии и непрерывности действия, способствуют более глубокой психологизации персонажей.

Литература

1. Дегтярева Н. И. Вопросы терминологии в анализе оперной драматургии // *Opera musicologica*. 2014. № 2 (20). С. 54–60.
2. Карпун Н. А. Опера, антиопера, анти-антиопера. К вопросу об эволюции музыкального театра в 1960–1970-е годы // *Музыкальная академия*. 2021. № 3. С. 130–141.
3. Куропятник Е. В. Опера «Буря» Томаса Адеса в контексте поэтики сказки // *Научные труды БГАМ*. 2017. № 40. С. 106–115.
4. Куропятник Е. В. Постмодернистские тенденции в музыкальном театре Великобритании и их преломление в опере Т. Адеса «Буря» // *Научные труды БГАМ*. 2018. № 45. С. 122–131.
5. Раку М. Г. *Оперные штудии*. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2019. 515 с.
6. Ewans M. Thomas Adès and Meredith Oakes: «The Tempest» // *Studies in Musical Theatre*. V. 9 № 3. 2015. P. 232–50.
7. Fox C. Tempestuous Times: the recent music of Thomas Adès // *Musical Times*. 2004. № 145/1888. P. 41–56.
8. Graham M. Shakespeare and Modern British Opera: Into «The Knot Garden»: unpublished PhD dissertation. Royal Holloway. University of London, 2017. 364 p.
9. Ross A. The rest is noise. Rich and strange: Thomas Adès «The Tempest» // *The New Yorker*. March 1, 2004. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2004/03/01/rich-and-strange> (дата обращения 10.06.2022).

References

1. Degtyareva N. I. Voprosy terminologii v analize opernoy dramaturgii // *Opera musicologica*. 2014. № 2 (20). S. 54–60.
2. Karpun N. A. Opera, antiopera, anti-antiopera. K voprosu ob evolyutsii muzykal'nogo teatra v 1960–1970-e gody // *Muzykal'naya akademiya*. 2021. № 3. S. 130–141.
3. Kuropyatnik E. V. Opera «Burya» Tomasa Adesa v kontekste poetiki skazki // *Nauchnyye trudy BGAM*. 2017. № 40. S. 106–115.
4. Kuropyatnik E. V. Postmodernistskiye tendentsii v muzykal'nom teatre Velikobritanii i ikh prelomleniye v opere T. Adesa «Burya» // *Nauchnyye trudy BGAM*. 2018. № 45. S. 122–131.
5. Raku M. G. *Opernyye shtudii*. SPb.: Izd-vo im. N. I. Novikova, 2019. 515 s.
6. Ewans M. Thomas Adès and Meredith Oakes: «The Tempest» // *Studies in Musical Theatre*. V. 9 № 3. 2015. P. 232–50.
7. Fox C. Tempestuous Times: the recent music of Thomas Adès // *Musical Times*. 2004. № 145/1888. P. 41–56.

8. Graham M. Shakespeare and Modern British Opera: Into «The Knot Garden»: unpublished PhD dissertation. Royal Holloway. University of London, 2017. 364 p.
9. Ross A. The rest is noise. Rich and strange: Thomas Adès «The Tempest» // The New Yorker. March 1, 2004. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2004/03/01/rich-and-strange> (дата обращения 10.06.2022).