

Е. Н. Шапинская

**«Танец смерти» во времени и пространстве
(«Тотентанц» Бернта Нотке и Томаса Адеса)**

В статье рассмотрена проблема творческой интерпретации архетипического сюжета в различных историко-культурных контекстах. На примере работы средневекового живописца Бернта Нотке «Пляска смерти» и сочинения современного композитора Томаса Адеса «Тотентанц» автор показывает, что, несмотря на ограничения, накладываемые культурными кодами той или иной эпохи, творческая личность находит возможности как для самовыражения, так и для раскрытия новых смыслов архетипического сюжета. Особое внимание уделяется проблеме творчества в «посткультурную» эпоху, для которой характерно истощение творческого импульса и утверждение исчерпанности культуры. В статье показано, что творческое начало является антропологически универсальной категорией, которая находит возможности выразить новым художественным языком вечные экзистенциальные проблемы человека, в частности отношение к смерти.

Ключевые слова: творчество, личность, интерпретация, культурный контекст, архетипичный сюжет, Средневековье, постмодернизм, музыка, канон.

E. N. Shapinskaya

«Dance of Death» in Time and Space (Bernt Notke and Thomas Ades's «Totentants»)

The paper examines the problem of creative interpretation of the archetypal plot in different historical and cultural contexts. Being based on the work by Middle Ages painter Bernt Notke «Danse macabre» and on the work «Totentanz» by modern composer Thomas Ades the author shows that, despite the limitations imposed by cultural codes of the period, creative personality finds possibilities both for self-expression and for disclosing new meanings of the archetypal plot. Special attention is paid to the problem of creativity in the «post-cultural» epoch, which is characterized by diminishing of creative impulse and insistence of exhaustion of culture. It is shown in the paper that creativity is a universal anthropological category which finds possibilities to express by means of a new artistic language existential problems of mankind, including the attitude to death.

Keywords: creativity, personality, interpretation, art, cultural context, archetypal plot, Middle Ages, postmodernism, music, canon.

Говоря о творческой личности эпохи пост-постмодернизма, казалось бы, снявшей вопрос творчества как создания некоего нового культурного текста или артефакта в своем утверждении исчерпанности культуры, мы неизбежно задаем себе вопрос: каковы же возможности современного человека, наделенного мощным творческим импульсом (креативностью, говоря современным языком), в области мира культуры? Исчерпываются ли они только возможностями инновативных интерпретаций или же импульс творчества преодолевает всю ту избыточность культурных текстов, которая, казалось бы, не оставляет свободного пространства для чего-то, не занявшего уже своего прочного места в том, что называется «культурным наследием»? Обусловлен ли творческий подъем эпохой и возможно ли творческое переосмысление канона?

Для ответа на эти вопросы мы обратимся к работам двух авторов, принадлежащих к разным эпохам и к разным видам искусства, которые, каждый своим языком, выразили видение архети-

пичного сюжета. Мы имеем в виду произведение средневекового живописца Бернта Нотке «Пляска смерти» и сочинение современного композитора Томаса Адеса «Тотентанц», написанные на один и тот же сюжет. Этот сюжет, распространенный в средние века, когда религия призывала людей помнить о близости смерти и раскаиваться в своих грехах, воплощенный рядом средневековых художников, неожиданно обрел новую жизнь в музыке современного композитора, звучащей на современных концертных сценах.

Для понимания истоков сюжета о Танце смерти хотелось бы восстановить (хотя бы в воображении) культурный контекст средних веков, которые обычно ассоциируются с величием готических соборов, религиозными образами в искусстве и песнями менестрелей в честь Прекрасной дамы. Но средние века были и временем активного художественного творчества, вовсе не находящегося исключительно в жестких рамках канонов. Как и сейчас, художники при помощи предписанных им установок в области репрезентации пыта-

лись сказать нечто важное о человеческой жизни и о том, что не обходит никого и никогда, – страхе смерти.

Этот страх воплотился отчасти в «Пляске смерти» (нем. Totentanz, фр. *dance macabre*, исп. *danza de la muerte*, итал. *ballo della morte*, англ. *dance of death*), которая представляла собой «синтетический жанр, существовавший в европейской культуре с сер. XIV по первую половину XVI в. и представляющий собой сопровождаемый стихотворным комментарием иконографический сюжет, танец скелетов с новопредставленными» [2, с. 360].

Жанр этот возник в Центральной Германии и распространился в других странах Европы в формах, соответствующих культурным и художественным особенностям того или иного региона. «Тема *danse macabre* была широко распространена в позднесредневековом искусстве и литературе. Одной из причин ее популярности была Черная смерть, которая опустошила Европу в середине XIV века. Образы *danse macabre* представляют персонификацию хоровода Смерти со смертными, что указывает на мимолетность земных дел и призывает зрителя к размышлению о неотвратимости смерти – *memento mori!*» [8, с. 17].

Бернт Нотке, автор «Танца смерти» в его двух известных нам вариантах, любекском и таллинском, – один из крупнейших художников Северной Европы, имел большую мастерскую в Любеке, был известен во всем балтийском регионе. «Бернт Нотке жил и работал в переходный период между эпохой Средневековья и ранней современности, между готикой и Ренессансом. С одной стороны, он все еще соблюдал каноны средневекового искусства, с другой – применял многие новые художественные и технические решения» [7, 10]. Новизна технических решений является приметой того, что художественная жизнь не стоит на месте, хотя сюжеты произведений искусства могут жить веками и тысячелетиями. Каждый художник переосмысливает их в соответствии с установками и ценностями своей эпохи и говорит о них присущим этой эпохе языком. Это подтверждается как судьбой живописных произведений Бернта Нотке, так и музыкальным произведением современного композитора, которые мы рассмотрим в данной работе.

Оба произведения Бернта Нотке на сюжет *danse macabre* были схожи, хотя имелись

некоторые различия. Любекский «Танец смерти» уже к началу XVIII в. был в таком плохом состоянии, что художник Антон Вортман сделал его копию, которая и была уничтожена в годы Второй мировой войны, во время пожара в 1942 г. Изначально в копии было 49 фигур, но в какой-то момент две из них были уничтожены. Картина начинается с образа Смерти, играющей на флейте, а заканчивается изображением ребенка в колыбели. «Вортман не сделал точной копии оригинального произведения: он добавил некоторые детали своей эпохи» [8].

Таллинский вариант существует по сей день и привлекает многих посетителей в церковь Нигулисте (ранее – церковь Св. Николая). Шедевр живописца показывает, что и во времена господства канона в искусстве, в особенности религиозном, у художника оставалось место для творческого переосмысления архетипичных образов. В средние века тема смерти была близка людям не только в качестве напоминания о необходимости покаяния, но и в качестве некоего всеприсутствия, носящего временами иронический характер. «Нужно сказать, что и образ смерти в средневековом и ренессансном гротеске (в том числе и в изобразительном, например, в “Плясках смерти” Гольбейна или у Дюрера) всегда включает в себя элемент смешного. Это всегда – в большей или меньшей степени – смешное страшилище» [1, с. 59]. У Бернта Нотке гротескный элемент отсутствует. Это можно объяснить и тем, что художник принадлежал к культурному региону, где гротеск и ирония в отношении церковных сюжетов не были приняты. С другой стороны, на его образах сказывается и влияние Возрождения с его культом красоты. В отличие от различных предыдущих вариантов этого сюжета, «Танец смерти» Бернта Нотке не только не производит отталкивающего впечатления, но, напротив, радует глаз своей красотой.

Существующий в наши дни «Танец смерти» в церкви Нигулисте состоит из 13 фигур – сколько их было изначально, неизвестно. Предположительно, он был подарен церкви Св. Николая богатым купцом, гильдией или братством, которые были в те времена (впрочем, как и всегда) покровителями искусства. Первое упоминание о *Danse macabre* в церкви Св. Николая относится к 1603 г., а уже в XVII в. он нашел свое место в часовне Св. Антония. Что касается датировки произведения Бернта Нотке концом XV в., она подтверждается исследованием костюмов персонажей, а также

стихами, расположенными в нижней части картины. Высокая эстетическая ценность картины, экспрессивность персонажей свидетельствуют как об уровне мастерства художников, находящихся на окраинах западноевропейского мира, так и о творческой одаренности Бернта Нотке, сумевшего придать человеческие качества персонажам канонического сюжета. Идея картины выражена в первом стихотворном фрагменте, который принадлежит первой фигуре картины – Проповеднику, обращаясь к зрителям:

Добрые люди, богатые и бедные,
Взгляните в это зеркало, старые и молодые,
И всегда помните,
Что ни один человек не может избежать Смерти,
Как мы все можем здесь видеть. [8]

Жизнь и смерть – базовые категории человеческого существования, вне зависимости от таких социальных и демографических показателей, как продолжительность жизни, рейтинг самоубийств или наиболее опасные болезни. Смерть всегда рядом, как бы далеко ни шагнула медицина и как бы ни повысился уровень жизни. Страх перед эпидемиями чумы в средние века несколько не сильнее, чем страх перед ВИЧ-инфекцией и терроризмом, охвативший людей в XX и XXI вв. Универсальность ощущения конечности земного бытия, выраженная в столь яркой форме репрезентации отношений Человека и Смерти, как «Танец смерти», привлекает художников и музыкантов прошлого и настоящего. Эта тема была разработана в знаменитых сочинениях на эту тему Ф. Листа и К. Сен-Санса, композициях групп «Cradle of Filth» и «Iron Maiden». То, что сюжет этот неисчерпаем, показывает обращение к «Пляске смерти» современного композитора Томаса Адеса, прибегающего к весьма смелым выразительным приемам и достигающего великолепной выразительности и экспрессии.

Томас Адес известен как композитор, идущий на смелые музыкальные эксперименты в разных жанрах. Мы подробно рассматривали его оперу «Буря» на сюжет шекспировской пьесы и отмечали специфику музыкального языка композитора. «С музыкальной точки зрения Адес довольно редко использует традиционную мелодику (хотя в необходимых для этого по смыслу местах в опере присутствует замечательный мелодический лиризм), что делает его произведения трудными для исполнения, до предела нагружая как вокалистов, так и оркестр. Это не может не вызывать отторжения у той части критики и публики, которая

настроена на традиционный мелодический лад и не разделяет поисков модернистского музыкального языка» [5]. Его «Танец смерти» основан на знаменитой работе Бернта Нотке, причем в уничтоженном, существующем лишь на черно-белых фотографиях, варианте. За основу «Тоттенанца» Адеса взята любекская композиция, уничтоженная во время войны. Этот факт символического уничтожения Смерти еще большим ужасом Войны придал экспрессию драматической кантаты Адеса. Но пути художественных шедевров не просты, они имеют способность к возрождению, подобно птице Фениксу, уничтожение, как оказывается, не было окончательным. Так произошло и с «Танцем смерти» Нотке, который продолжал существовать в церкви Св. Николая (затем переименованной в Нигулисте) в Таллине. Напрашивается вывод: смерть нельзя уничтожить, огонь в церкви Любека лишь коснулся более страшным напоминанием о смерти и недолговечности всего материального, даже средневекового живописного шедевра, но булгаковский принцип «Рукописи не горят» оказался сильнее.

Премьера драматической кантаты Т. Адеса состоялась в Лондоне в июне 2013 г. «В сочинении Адеса Смерть обращается к слушателям голосом баритона – в стиле декламации, с резкими линиями, вызывая ассоциации с Бергом (начало заставляет вспомнить пролог к «Лулу»), лишь иногда делая наполненную коварством паузу, в то время как меццо-сопрано, более лиричное, более уязвимое, представляет жертв, которые напрасно пытаются ей сопротивляться» [6]. Смерть в исполнении Саймона Кинлисайда предстает седуктивно-манящей, обращенной адресно к каждому персонажу. Различные жертвы Смерти исполнены меццо-сопрано Кристиан Стоджин, которая достигает эффекта индивидуальности и в то же время универсальности страха смерти у мужчин и женщин, молодых и старых.¹ Экспрессия музыки, усиленная дирижерским мастерством Томаса Адеса (кому как не композитору лучше передать сложное настроение своего произведения, мрачное и ироничное одновременно), делает «Тоттенанца» полностью созвучным нашему времени, в котором Смерть принимает новые обличья и стоит к человеку, может быть, даже ближе, чем во времена Бернта Нотке.

С этой точки зрения вокал великолепно раскрывает амбивалентность Смерти, которая может показаться не столько отпугивающей, сколько желанной – ведь она может раз и навсегда решить проблемы, которые кажутся неразрешимыми в

земной жизни. «Тоттентанц» Томаса Адеса стал прекрасным воплощением в звуке этой зловещей и манящей темы. Слыша зов смерти в голосе певца, можно поддаться ее очарованию, вступив в тот бессмертный танец, который испокон веков исполняется всем человечеством. «В “Тоттентанце” Смерть, баритон (Саймон Кинлисайд) приглашает по очереди ряд представителей рода человеческого – включая Папу, Императора, Кардинала, Монаха, Ростовщика и приходского клерка – вступить в его неизбежный и смертельный хоровод, наслаждаясь тем, что, “когда я приду, великий и ничтожный, никакая печаль не спасет вас”... Таким образом, приглашения Смерти – исполненные с соблазнительным очарованием Кинлисайдом, смешанные с повелительным презрением – составляют дуэт с разнообразными инструментами и их группами, с вибрацией контрабаса, когда он обращается к императору, повторяющийся мотив виолончелей, когда его слова направлены Королю, диалог с тромбонами, когда в хоровод приглашается монах...» [10].

Таким образом, композитор усиливает смысловую наполненность текста использованием музыкальных средств, индивидуализирует каждое «обращение» Смерти-Голоса к своей жертве различного типа звучания музыкальных инструментов. Что касается самих жертв – участников и участниц этого мрачного танца, они исполняются одним голосом (меццо-сопрано) и, тем не менее, не лишены индивидуальности, что отмечают музыкальные критики. «...К Симфоническому оркестру BBC и Адесу присоединился баритон Саймон Кинлисайд, чей предыдущий творческий союз с Адесом включает исполнение роли Просперо в его опере “Буря”, и голландская меццо-сопрано Кристианна Стоджин. Их голоса прекрасно дополняли друг друга – Кинлисайд показывал владеющую собой, довольно равнодушную Смерть, в то время как персонажи Стоджин становились все более истеричными, показывая жертв Смерти... Одним из наиболее запоминающихся моментов музыки был тот, когда, начиная с персонажа-мэра, Кинлисайд и Стоджин пели “вместе” – исполняя различные мелодии и текст и в то же время подчиняясь оркестру, который в конце взял на себя главную роль, достигнув громкого ошеломляющего финала. ... Кинлисайд и Стоджин вступили в дуэт, который своей нежностью напоминал колыбельную, контрастируя с остальными частями *Totentanz*. Несомненно, мрачность вскоре вернулась, и последнее слово – “Tanz” – пропетое не-

сколько раз обоими исполнителями – было проникновенным и впечатляющим» [9].

Что касается текста сочинения Адеса, он анонимен и взят с любекского «Танца смерти», который сопровождается стихами, написанными переписчиками с оригинала и датированными в конце манускрипта 1463 г. По поводу этой датировки существуют разногласия, так как исследователи предполагают, что тексты скорее относятся приблизительно к 1466 г. – времени, последовавшему за эпидемией чумы в Любеке в 1464 г., которая могла стать поводом к созданию «Танца смерти». Опыт интерпретации текста, написанного на старонемецком языке и пересказанного самими современными средствами языка музыкального, заставляет задуматься об очень важной проблеме, которая в течение долгого времени тревожит исследователей самых разных направлений и возникает вновь и вновь в связи с появлением новых культурных практик и расширением границ интерпретации.

Отходя от традиционной в эстетике и истории культуры проблематики взаимоотношений формы и содержания, можно выдвинуть предположение о первичности некоторых культурных универсалий, которые медируются через разные культурные формы и культурные коды, не теряя своего основного смысла. Если мы примем эту базовую модель, в основе которой лежит антропологически универсальное содержание, то становится понятным возврат интерпретаторов к одним и тем же сюжетам, их «пересказ» в ином культурном коде, который выступает проводником глубинных смыслов, лежащих в их основе, и в то же время является выражением творческой личности их автора. Вопрос этот уходит в глубину рассуждений, сопутствующих философской рефлексии во все времена и на всех «поверхностях» ее существования. Первичность «идеи» (в данном случае – культурной универсалии или аспекта экзистенции) утверждается всей историей человеческой мысли, хотя – начиная с эпохи Нового времени – такие взгляды становятся непопулярными под натиском материализма, а затем распространения культурного плюрализма, утверждающего жесткую привязку смысла к его воплощению, означаемого к означаемому.

В XX в. исследователи культуры неоднократно обращались к сюжету «пляски смерти», по-разному толкуя его. В работах Й. Хейзинги, И. Иоффе и Ф. Арьеса осмысление иконографии смерти тесно связано с интерпретацией сюжетного действия «danse macabre» В самом факте появ-

ления гравюрных серий «пляски смерти» Й. Хейзинга видит симптом кризисного мироощущения средневекового человека, жизнебоязнь, страх перед красотой, поскольку, в его представлении, с ней связаны боль и страдание. Популярность «макабрической» символики в эпоху «осени средневековья» Й. Хейзинга объясняет жестокостями столетней войны и чумными эпидемиями, самая страшная из которых, «Черная смерть» 1347–1353 гг., унесла жизнь более 24 миллионов человек. Ф. Арьес, напротив, видит в демонстрации изображений скелетов и гниющих трупов своего рода противовес той жажде жизни, которая нашла выражение в возросшей роли завещания, предусматривающего, помимо прочего, пышные похороны и многочисленные заупокойные мессы. Отметая в «пляске смерти» какую бы то ни было социально-политическую и идеологическую мотивацию, Ф. Арьес резюмирует свои выводы следующим образом: «Искусство “macabre” не было ... выражением особенно сильного переживания смерти в эпоху больших эпидемий и большого экономического кризиса. Оно не было также всего лишь средством для проповедников, чтобы внушить страх перед адскими муками и призвать к презрению всего мирского и глубокой вере. Образы смерти и разложения не выражают ни страха смерти, ни страха перед потусторонним, даже если они использовались для достижения этого эффекта. Мы склонны видеть в этих образах знак страстной любви к миру здешнему, земному, и болезненного сознания гибели, на которую обречен каждый человек» [4].

Художественная интерпретация выражает сходные идеи своим языком. То, что делает в своем «Тотентанце» Томас Адес, является столкновением двух миров. Мир означаемого – это мир фрески и старинной легенды, в котором сталкиваются разные «реальности», принадлежащие жизни и смерти. В роли означаемого выступает музыка, которая соотносится с героями хоровода Смерти только через характеристику внутренней сущности персонажей, поочередно сталкивающихся с Зовом Смерти. Что касается формы этого означаемого, она является продуктом совершенно иного века, нежели первоначальный текст, и представляет собой палимпсест стилей, возникавших в прошедшие столетия и так или иначе наложивших отпечаток на комплексном музыкальном языке современных композиторов.

Возвращаясь к поставленной в данной проблеме возможности самореализации творческой

личности в различных историко-культурных контекстах, нельзя не отметить существующую «доксу», расхожее мнение, о «не-творческом» характере выбранных нами временных периодов: Средневековье упрекают в диктате церковного канона, современность – в истощении творческого импульса культуры, ушедшей в область бесконечного цитирования и интерпретаций, неизбежно ведущих к кризису креативности. По мнению В. Самохваловой, посвятившей проблеме творчества ряд своих работ, «...в целом *кризис креативности* предстает как проблема не только искусства и культуры, но проблема человека, проблема целостно антропологическая» [3, с. 293]. Творчество, в ее понимании, связано с духом человеческой свободы. Всеобщая коммерциализация, активность культурной индустрии ставят творца в абсолютную зависимость от колебаний рынка или расчетов заказчика, что приводит к искажению всей области креативности. Последняя, по определению автора книги, приобретает формы «не-творчества», «анти-творчества» и «псевдо- или квази-творчества» [3, с. 294].

Но как бы ни были важны рассуждения о природе культуры и общества, о динамике культурных контекстов и смене смыслов, еще более важным моментом в понимании творчества является осознание его как жизненной потребности человека, как своего рода антропологической универсалии, существующей в бесконечности инвариантов. Что касается форм, которые приобретает творческая энергия человека, они зависят как от культурных доминант его времени, так и от индивидуальных особенностей личности, находящей свои способы внести творческое начало в старый, канонический, архетипичный сюжет. Средневековый живописец Бернт Нотке делает это при помощи индивидуации персонажей, экспрессивного колорита и несвойственной средневековому религиозному искусству динамики. Томас Адес использует все средства современной музыки, подчеркивая деструктивное начало темы своего сочинения фактом разрушения его первоисточника (Любекского собора). Он намеренно помещает в центре сцены барабан тайко, который «напоминает нам, что страшные вещи происходили во всем мире, не только в Европе» [11]. Актуальность этой тревожной музыки не вызывает сомнения и в наши дни.

Таким образом, можно сказать, что оба приведенных нами примера интерпретации архетипичного сюжета, несомненно, несут в себе творческое начало, являющееся выражением глубин-

ной потребности человека, знаком ценности его индивидуального существования в этом мире, находящее выражение в инновативных интерпретациях классического наследия, которое поворачивается, благодаря этому, к современному человеку новыми гранями, вызывает как к эмоциональному переживанию сути бытия, так и к размышлениям о том, что всегда волновало и будет волновать человека.

Библиографический список

1. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса [Текст] / М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1990.
2. Реутин, М. Ю. Пляска смерти. Словарь средневековой культуры [Текст] / М. Реутин. – М., 2003.
3. Самохвалова, В. И. Безобразное: размышления о его природе, сущности и месте в мире [Текст] / В. И. Самохвалова. – М. : Брис-Л, 2012.
4. Сыченкова, Л. Иконография «пляски смерти». Одна историческая параллель [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.bogdinst.ru/HTML/Resources/Bulletin/8/Syченkova.htm>
5. Шапинская, Е. Н. Сны Просперо, рассказанные языком современной музыки: фантазмагория Томаса Адеса на тему «Бури» Уильяма Шекспира [Текст] / Е. Н. Шапинская // Культура культуры. – 2015. – № 3.
6. Andrew Clements, The Guardian [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.theguardian.com/music/2013/jul/18/prom-8-bbcso-ades-review>
7. Anu Mand. Bernt Notke. Between Innovation and Tradition / A. Mand. – Tallinn : Niguliste, 2010.
8. Dance macabre in St. Mary's Church in Lubeck. – In: Anu Mand. Bernt Notke. Between Innovation and Tradition / Mand A. Tallinn: Niguliste, 2010.
9. Rene Restima. Britten, Lutoslawski, and Adès' Dance of Death [Электронный ресурс]. – URL: <https://bachtrack.com/review-bbc-prom-8-2013-ades-totentanz>
10. Seymour Claire. Ades' Totentanz [Электронный ресурс]. – URL: http://www.operatoday.com/content/2013/07/prom_8_ades_tot.php
11. Totentanz : Thomas Adès gets his mojo back [Электронный ресурс]. – URL: <http://classical-iconoclast.blogspot.ru/2013/07/totentanz-brings-ades-mojo-back.html>

Bibliograficheskiy spisok

1. Bahtin, M. M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura Srednevekov'ja i Renessansa [Tekst] / M. Bahtin. – M. : Hudozhestvennaja literatura, 1990.
2. Reutin, M. Ju. Pljaska smerti. Slovar' srednevekovoj kul'tury [Tekst] / M. Reutin. – M., 2003.
3. Samohvalova, V. I. Bezobraznoe: razmyshlenija o ego prirode, sushhnosti i meste v mire [Tekst] / V. I. Samohvalova. – M. : Bris-L, 2012.
4. Syченkova, L. Ikonografija «pljaski smerti». Odnа istoricheskaja parallel' [Jelektronnyj resurs]. – URL: <http://www.bogdinst.ru/HTML/Resources/Bulletin/8/Syченkova.htm>
5. Shapinskaja, E. N. Sny Prospero, rasskazannye jazykom sovremennoj muzyki: fantasmagorija Tomasa Adesa na temu «Buri» Uil'jama Shekspira [Tekst] / E. N. Shapinskaja // Kul'tura kul'tury. – 2015. – № 3.
6. Andrew Clements, The Guardian [Jelektronnyj resurs]. – URL: <http://www.theguardian.com/music/2013/jul/18/prom-8-bbcso-ades-review>
7. Anu Mand. Bernt Notke. Between Innovation and Tradition / A. Mand. – Tallinn : Niguliste, 2010.
8. Dance macabre in St. Mary's Church in Lubeck. – In: Anu Mand. Bernt Notke. Between Innovation and Tradition / Mand A. Tallinn: Niguliste, 2010.
9. Rene Restima. Britten, Lutoslawski, and Adès' Dance of Death [Jelektronnyj resurs]. – URL: <https://bachtrack.com/review-bbc-prom-8-2013-ades-totentanz>
10. Seymour Claire. Ades' Totentanz [Jelektronnyj resurs]. – URL: http://www.operatoday.com/content/2013/07/prom_8_ades_tot.php
11. Totentanz : Thomas Adès gets his mojo back [Jelektronnyj resurs]. – URL: <http://classical-iconoclast.blogspot.ru/2013/07/totentanz-brings-ades-mojo-back.html>

¹ В данной работе мы анализируем премьерное исполнение «Тоттенанц», доступное в записи. В последующие годы это сочинение не раз исполнялось и исполняется на концертных сценах мира.