

На правах рукописи

ДУБРАВСКАЯ Екатерина Семеновна

**ЛУИДЖИ ДАЛЛАПИККОЛА
И ЕГО ВОКАЛЬНАЯ ЛИРИКА**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва — 2013

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Кириллина Лариса Валентиновна

Официальные оппоненты: **Акопян Левон Оганесович**
доктор искусствоведения,
Государственный институт
искусствознания,
заведующий отделом современных
проблем музыкального искусства

Енукидзе Натэла Исидоровна
кандидат искусствоведения, доцент,
РАМ имени Гнесиных,
декан историко-теоретического
факультета

Ведущая организация **ФГБОУ ВПО**
«Уральская государственная
консерватория (академия)
имени М. П. Мусоргского»

Защита состоится 28 марта 2013 года в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского по адресу: 125009, Москва, ул. Б. Никитская, 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Автореферат разослан «22» февраля 2013 года

Ученый секретарь диссертационного совета
кандидат искусствоведения

М. В. Переверзева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы. Луиджи Даллапиккола (1904-1975) — один из самых значительных итальянских композиторов XX века. На родине он признан одним из «пророков Новой музыки», наравне со Стравинским и Шёнбергом. Даллапиккола — первый итальянский музыкант, не только освоивший метод додекафонии, но и последовательно его применявший. Первые додекафонные сочинения Даллапикколы были предметом изучения со стороны более молодых композиторов и явились стимулом для освоения ими додекафонной техники. Таким образом, фигура Даллапикколы предстает как связующее звено между композиторами нововенской школы, итальянскими музыкантами 1950-х годов и интернациональным авангардом Дармштадта. Существенно, что овладение новым языком у Даллапикколы шло в неразрывной связи с национальными традициями, благодаря чему его новаторство не вызвало отторжения у соотечественников.

Вокальная лирика — важнейшая область наследия Даллапикколы. Для итальянского мастера это вполне естественно. Именно с области вокальной лирики началось обращение композитора к принципам новейшего искусства. Камерные вокальные произведения были тесно связаны с операми, где Даллапиккола использовал не только приемы, найденные здесь, но и уже созданный материал. Таким образом, данную сферу можно считать его творческой лабораторией.

Современники высоко ценили камерные вокальные сочинения композитора. Известны отзывы И. Ф. Стравинского, Э. В. Денисова, Л. Берио и др. Приведем, например, слова Луиджи Ноно: «В 1948 году, на вопрос, какая музыка или какой автор притягивает меня больше всего, я ответил: Даллапиккола. <...> [В “Греческой лирике”] я переписал все песни подряд, проанализировав вокальную партию, как если бы это была очень длинная монодия. Потом я принялся изучать интервалы, фразировку, отношение с текстом, длительности <...> После этого и родилось мое беспредельное восхищение Даллапикколой. Я считаю его личностью, фундаментальной для

итальянской культуры, наряду с великими мастерами Возрождения»¹.

Камерные вокальные жанры Даллапикколы неизменно привлекают к себе внимание композиторов, исполнителей, музыковедов. Ведущие в последние десятилетия исследования по камерному вокальному творчеству Даллапикколы (диссертации Дж. Э. Дапоньи, Дж. Амато, А. Скальфаро² об отдельных вокальных произведениях; статьи П. Мишеля, С. Саблича и др., а также посвященные камерной вокальной музыке страницы в монографиях Р. Влада, Д. Кемпера, М. Руффини, С. Саблича³) открыли многое в этой области наследия Даллапикколы. Тем не менее, специальных работ, рассматривающих камерную вокальную лирику Даллапикколы во всей ее совокупности, — при всем обилии зарубежной литературы — нет, за исключением диссертации П. Мишеля (1989-1990), оказавшейся нам недоступной.

На русском языке существуют как общие очерки о творчестве Даллапикколы (Л. Данилюк, Л. В. Кириллиной), так и работы, рассматривающие его оперы и хоровые сочинения (Э. В. Денисова, О. И. Игнашевой, Л. Данилюк). Однако вокальная лирика Даллапикколы до сих пор не становилась предметом специального исследования. Это и определяет актуальность предлагаемой работы, специально посвященной камерной вокальной музыке итальянского мастера.

Вокальная лирика Л. Даллапикколы представлена многими сочинениями, написанными для разных составов и возникавшими на протяжении всей жизни композитора. В целом им создано около двадцати камерных вокальных циклов. Почти все они так или иначе фигурируют в

¹ Autori vari. Nono / a cura di E. Restagno. E.D.T., 1987. P. 57-58.

² Dapogny J. E. Style and method in three compositions of Luigi Dallapiccola, MA Diss. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1971; Amato J. The work for voice and piano of Luigi Dallapiccola. An eclectic analysis. PhD in the School of Education. New York University, 1998; Scalfaro A. I Lirici greci di Quasimodo: un ventennio di recezione musicale. Dottorato di ricerca in Musicologia e Beni musicali XIX ciclo. Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, 2007.

³ Vlad R. Luigi Dallapiccola. Milano: Suvini Zerboni, 1957; Kämper D. Luigi Dallapiccola. La vita e l'opera. Sansoni Editore, 1985; Ruffini M. L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo ragionato. Milano: Suvini Zerboni, 2002; Sablich S. Luigi Dallapiccola. Palermo: L'Epos, 2004.

нашей работе, некоторые упомянуты вскользь, а другие разобраны обстоятельно. Для подробного анализа избраны: «Дивертисмент в четырех упражнениях» (1934), «Три лауды» (1936-37), «Греческая лирика» (1942-45), «Ронсеваль» (1946), «Песни на стихи Гёте» (1953).

Накопленный иностранными учеными богатейший фактологический и документальный материал, а также развиваемые отечественной музыкальной теорией концепция стиля и эволюции композиторского мышления открывают новые грани в данной художественной области и помогают выработать современный подход к рассматриваемой проблематике.

Материалы исследования. Поскольку в отечественных библиотеках отсутствует необходимая нотная и научная литература, работа проводилась по материалам, полученным нами во время стажировки в Италии. При исследовании привлекались опубликованные материалы, а также рукописные источники и документы из фонда Луиджи Даллапикколы (Fondo Dallapiccola. Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” del Gabinetto G. P. Vieusseux, Флоренция) и Архива Луиджи Ноно (Archivio Luigi Nono, Венеция).

Предметом исследования выступает вокальная лирика Даллапикколы, впервые рассмотренная как целостное художественное явление и представленная в широком контексте современной культуры.

Цель работы — выявить генезис камерных вокальных циклов Даллапикколы, обнаружить в них сквозные константные черты; проследить эволюцию стиля композитора; показать камерную вокальную музыку итальянского мастера в контексте общих процессов музыкально-исторического развития.

Задачи исследования — музыкальный анализ избранных произведений камерной вокальной музыки Даллапикколы; изучение интонационных свойств музыкального материала; систематизация явлений мелодики, гармонии, полифонии, формообразования и рассмотрение их эволюции на протяжении нескольких десятилетий.

Методология исследования базируется на комплексном подходе,

объединяющем методике музыковедческого и культурологического научного знания.

Научная новизна предлагаемой диссертации заключается в разработке следующих основополагающих вопросов:

- постановка проблемы камерной вокальной музыки в Италии XX века в историко-типологическом плане и выявление соотношения между камерными вокальными и оперными жанрами в творчестве Даллапикколы, для которого, по сути, камерная лирика — путь к новому оперному театру;

- описание музыкального языка и стиля одного из крупнейших представителей Новой музыки XX века в их становлении и эволюции;

- выявление истоков индивидуального композиторского стиля Даллапикколы;

- постановка проблемы неоклассических тенденций в творчестве Даллапикколы;

- постановка проблемы итальянского национального стиля в творчестве Даллапикколы в опоре на высказывания самого композитора и детальный анализ музыкального языка его произведений;

- определение феномена «серийности» в композиционном мышлении итальянского мастера;

- выявление особенностей строения циклов и принципов формообразования отдельных номеров в связи с внутренними и внешними факторами (текст, символика, визуальные и эмоциональные впечатления композитора, влияние других видов искусства).

Новизна работы проявляется также в теоретическом освоении большого числа музыкальных образцов, прежде не фигурировавших в отечественном музыкознании.

Апробация. Практическая ценность работы. Диссертация обсуждена на заседании кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и рекомендована к защите (18. 06. 2012).

Положения, выводы, описания и анализы используются в лекциях по курсу истории зарубежной музыки в Московской консерватории. Они могут быть полезными и для вузовских курсов полифонии, анализа музыкальных произведений, музыкально-теоретических систем, а также в дальнейших исследованиях музыкального искусства XX века.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух частей (каждая из нескольких глав), заключения и приложений (с переводами текстов вокальных сочинений и другими материалами). В первой части («Истоки») идет речь о среде, в которой рос Даллапиккола, о периоде формирования молодого композитора, об атмосфере, в которой он выбирал свой путь. Во второй («Вокальные циклы Луиджи Даллапикколы») приводится анализ произведений.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** дается характеристика творчества Л. Даллапикколы как одного из самых значительных представителей итальянской музыки XX века. Подчеркивается, что он был среди первых итальянских музыкантов, обратившихся к авангардным техникам. Отмечается вместе с тем уникальность его роли в истории как новатора, опиравшегося в самых смелых своих открытиях на исконную традицию и великое искусство прошлого. Обосновывается тема работы: вокальная лирика, оказавшая влияние на современников и композиторов следующего поколения, представляется сферой, которая дает ключи к пониманию наследия Даллапикколы в целом. В обзоре литературы приводится, прежде всего, краткая характеристика работ иностранных авторов: каталога М. Руффини (2002), фундаментальных монографий Р. Влада (1957), Д. Кемпера (1984), С. Саблича (2004). Имеется также краткий обзор последних монографических сборников — материалов международных конференций (1997, 2007). Подчеркивается значимость авторских высказываний о музыке,

статей, дневниковых записей⁴. Среди отечественных исследований выделяются работы Э. В. Денисова.

Во введении формулируются также основные задачи данной диссертации: для понимания сделанного Даллапикколой необходимо «расшифровать» мир композитора, включающий многие культурные пласты (античность, старинное поэтическое итальянское искусство, музыку позднего Возрождения и др.), и изучить широкий исторический контекст. Поэтому область вокальной лирики рассматривается нами не только как собственно музыкальный текст, не только в его взаимоотношениях с поэзией, но и шире — как духовное явление, связанное с определенным временем, историей, географией, увлечениями и т. п. Обосновывается строение диссертации, которая состоит из двух больших частей, делящихся на главы. Это обусловлено тем, что фигура Даллапикколы все еще не очень хорошо известна отечественным читателям, между тем многое в творчестве итальянского композитора объясняется средой, в которой формировались его взгляды и вкусы, знаменательными событиями в жизни (I часть). Этот материал затем привлекается и при анализе вокальных сочинений (II часть).

Часть I. Истоки

В **первой главе** («Родина Даллапикколы — Истрия») рассказывается о среде, в которой рос будущий музыкант. Именно здесь мы обнаружим истоки и прообразы многих знаковых сюжетов его творчества, а также неординарные обстоятельства, сформировавшие его личность. Отсюда ведут свое начало те художественные мотивы, которые он неизменно будет воплощать в своем искусстве на протяжении всей жизни, вплоть до последней великой оперы «Улисс». Живописная средиземноморская природа — безграничное море, бескрайнее звездное небо, высокие утесы, бурные потоки, луна над морем, весеннее пробуждение природы; размышления о судьбе и свободе человеческой личности; мотивы народной

⁴ Dallapiccola L. Parole e musica / a cura di F. Nicolodi. Milano: Il Saggiatore, 1980; Luigi Dallapiccola. Saggi, Testimonianze, carteggio, biografia e bibliografia / a cura di F. Nicolodi. Milano: Suvini Zerboni, 1975.

поэзии, а также фундаментальное для мировоззрения Даллапикколы искреннее религиозное чувство, часто выражаемое с помощью «простых», народных образов, — все это находит свое яркое воплощение уже в первых сочинениях Даллапикколы, посвященных родной земле. В последующие годы эти идеи будут развиваться и углубляться. Композитор будет искать новые грани дорогих и родных ему образов в стихах поэтов, живших в самые разные эпохи и в разных странах.

Новая музыка в трактовке Даллапикколы опирается на глубокий исторический фундамент, в том числе, и на итальянскую фольклорную традицию.

В итальянском фольклоре нередки мелодии попевочной структуры, представляющие собой диатонические трихорды или тетракорды (часто ангемитонные), мелодии с обилием скачков (квинты, *тритоны*), мелодии в объеме тритона. Своеобразна мелодика народных *плачей*, с элементами экмелики (напр., нисходящее глиссандирование): она разворачивается в огромном диапазоне, захватывая предельно высокие звуки; характерны узкоинтервальные «кружащиеся» фигуры (с захватом прилегающих хроматизмов), поступенно ниспадающие (как секвенции) в объеме *септимы* или *ноны*, реже тритона или квинты. У Даллапикколы такого рода экспрессивные интонации часто встречаются в кульминационные моменты композиции.

Совсем другой интонационный тип — кантиленные мелодии широкого дыхания, в которых обращает на себя внимание обилие скачков (особенно кварт, даже нескольких кварт подряд, в том числе — в одном направлении). Характерны интонационные обороты, основанные на цепочке терций; они обрисовывают контуры не только трезвучий, но и доминантсепт- и нонаккордов. Среди такого рода кантиленных мелодий встречаются и более архаичные, и более поздние, испытавшие влияние профессионального *bel canto*. Тем не менее, и последние представляют интерес для желающих реконструировать звуковой мир Италии времен юности Даллапикколы.

Характерная вокальная манера звукоизвлечения, интонации плача, инструментальные составы, принципы формообразования, ладовые формулы — лишь некоторые из специфически фольклорных компонентов, которые обнаруживаются в вокальной музыке Даллапикколы, особенно в ранней.

Периоду формирования молодого композитора посвящена **вторая глава** («Gradus ad Parnassum: музыкальное становление Даллапикколы»).

Путь композитора к большому искусству не был простым. В Италии не существовало какой-либо подготовительной системы доконсерваторского образования, и в каждом отдельном случае оно оказывалось абсолютно случайным. Так было и с Даллапикколой. Начав заниматься музыкой, он, насколько позволяли обстоятельства, совершенствовался в сфере исполнительского искусства, вовсе не помышляя о профессиональной, и тем более — композиторской карьере.

Своего рода поворотным пунктом в жизни стала встреча с Антонио Иллерсбергом, обучавшим его гармонии и контрапункту (Триест). У Иллерсберга Даллапиккола, по его позднейшим воспоминаниям, осознал важность и своеобразие техники, основанной на великой традиции итальянской вокальной и инструментальной полифонии XVI-XVII веков, с которой его детально знакомил учитель, сам тогда с увлечением изучавший ее. По словам Даллапикколы, на первые же скопленные деньги он купил себе издание мадригалов Монтеверди и Джезуальдо. Искусное владение полифоническим письмом, ставшее позже одним из отличительных качеств его композиторского стиля, получило свой фундамент именно на этих уроках, на которых после рассмотрения гармонии и контрапункта эпохи Ренессанса учитель и ученик обращались к полифоническим тенденциям современной музыки, искали точки соприкосновения между ними.

«*How life begins*» — этой цитатой из Джойса Даллапиккола позднее вспомнит свое первое чтение книги Шёнберга «Учение о гармонии», которая стала для него настоящим откровением. До конца своей жизни композитор

хранил купленный в Триесте экземпляр трактата Шёнберга как особо ценное свое сокровище.

К двадцати годам Даллапиккола получил официальное признание как талантливый пианист и посвятил себя концертной деятельности. «Обращение в композиторство» было делом случая.

В Италии в силу исторических причин «тема национальной самобытности культуры» оказалась очень острой в начале XX века. Период профессионального формирования Л. Даллапикколы пришелся на годы, когда самой актуальной проблемой итальянской музыки был вопрос национального самоопределения. Об этом идет речь в **третьей главе** («Итальянская музыка 1920-х–30-х годов: проблема обретения национального духа»).

На формирование Даллапикколы значительное влияние оказали эстетические воззрения Ф. Бузони, в частности, основополагающие, на его взгляд, установки современного музыкального искусства, определенные им как “Junge Klassizität” («Новый классицизм»). Для Даллапикколы важны идеи Бузони о том, что в истории музыки есть меняющиеся и вечные категории, к последним он относил мелодию и полифонию, два главных, по его мнению, начала.

Решающим оказалось творческое общение с Дж. Ф. Малипьеро, которого Даллапиккола считал самым крупным итальянским композитором после Верди. Малипьеро, как и Бузони, придавал полифонии фундаментальное значение. Идеи, высказывавшиеся Бузони и Малипьеро, в то время были отнюдь не тривиальными. Их смелость и оригинальность можно понять, лишь представив себе царившую тогда общую профессиональную атмосферу.

Поиск ренессансных корней итальянской музыки, предпринятый Малипьеро, привел его к изучению великих трактатов XVI-XVII веков, и именно через их изучение Малипьеро убедился, что путь обновления итальянской музыки — это контрапункт. В данном положении и заключается

принципиальное отличие Малипьеро от многих других его современников: он видел в контрапункте не абстрактно-схоластическую дисциплину — умозрительную игру интеллекта, а выдающееся **художественно-историческое** явление, великое достижение итальянской музыкальной культуры. Подобная позиция определила характер всей деятельности Малипьеро, которая представала в двух основных направлениях: активном композиторском творчестве и серьезной исследовательской работе. В лице Малипьеро Италия имела тот особый тип музыканта начала XX века, который появился в разных странах Европы в рубежный момент ее музыкальной истории: С. И. Танеев — в России, А. Веберн — в Австрии. Все они были крупными композиторами и одновременно выдающимися исследователями, которые обратились к искусству прошлых веков, претворяя *глубинные* его качества в своей музыке. Их интересовали в первую очередь свойства мышления, композиционные принципы, а также общие и частные законы развития музыкальной материи у великих музыкантов предшествующих эпох, в то время как их собственный язык должен был оставаться современным.

Композиторское творчество Малипьеро было одним из важнейших музыкальных ориентиров для Даллапикколы, о чем сам он писал неоднократно. Существенный момент в такого рода многочисленных высказываниях Даллапикколы — имя Малипьеро ставится им, как правило, в один ряд с именами Шёнберга и Веберна.

Малипьеро возродил к новой жизни огромный пласт старинной итальянской культуры, охватывающий несколько веков музыкальной истории — с XIII по XVIII века. Две главные его области — **средневековое музыкально-поэтическое искусство** и **позднеренессансный мадригал**. Как показывается в диссертации, для Даллапикколы, вслед за Малипьеро, фигура «умбрийского мистика» Якопоне да Тоди приобрела большую важность. С мадригалами рубежа XVI-XVII веков Даллапиккола был знаком уже в студенческие годы. Однако подлинное открытие исторических достижений

мадригала было связано для него с работами Малипьеро. Именно он обратил внимание Даллапикколы на перспективность мадригала с позиций новейшей музыки, что, впрочем, не лежало на поверхности, и, как подчеркивал Даллапиккола, многими не было замечено. Взятые в совокупности их характеристических свойств мадригалы Монтеверди и Джезуальдо стали своего рода ориентиром в творческих поисках Малипьеро. Вслед за ним пошел и Даллапиккола, что определенно сказывается в его камерной вокальной лирике. Но обращение композитора к этой сфере было отнюдь не прямолинейным, подтверждая известную мысль о причудливых путях творческой фантазии.

Вдохновленный созданиями Малипьеро, двадцативосьмилетний Даллапиккола принялся за сочинение собственной оперы под названием «Представление о Душе и Теле». Это явилось важной вехой на пути к камерной вокальной музыке, хотя сам он тогда вовсе и не помышлял о ней. В тот момент, по существу, родился главный творческий проект всей дальнейшей жизни Даллапикколы (об этом он писал позже в статье «Рождение оперного либретто», 1967). Но тогда молодому композитору не хватило опыта, чтобы осуществить подобный проект. Опера «Представление о Душе и Теле» так и не была написана. Однако на выбранные для нее тексты Даллапиккола потом в течение нескольких десятилетий писал камерные вокальные произведения. Во всех этих сочинениях, по сути, развивается тема, являвшаяся центральной для «Улисса» и других сценических опусов Даллапикколы: «Человек <...>, с его ошибками и падениями, в его битве с мирскими соблазнами, в поисках самого себя, находящий, в конце концов, успокоение в просветленном видении высшего мира»⁵.

Вокальная лирика Даллапикколы, таким образом, в контексте всего наследия композитора оказывается своего рода творческой лабораторией, где вырабатывались технические приемы, искались новые средства

⁵ Nicolodi F. Dallapiccola allo specchio dei suoi scritti // Dallapiccola. Letture e prospettive. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Empoli-Firenze, 16-19.2. 1995) / a cura di Mila De Sanctis. Ricordi: LIM, 1997. P. 49.

выразительности, оттачивались навыки письма, приобреталось мастерство, — все то, что и позволило автору, спустя 30 лет после рождения идеи, воплотить свой замысел в шедевре музыки XX века, каковым явилась его опера «Улисс». Подобная сопряженность камерной вокальной музыки с оперой — как некий особый аспект психологии композиторского творчества — в принципе хорошо известна.

В отношении Даллапикколы также весьма существенно, что жанры камерной вокальной музыки для него не оставались только в тени оперных произведений. В отличие от большинства его итальянских предшественников и современников камерная вокальная лирика приобрела у Даллапикколы значение, **равноценное** опере, чего непосредственно до него в итальянской музыке не было.

Часть II («Вокальные циклы Даллапикколы») посвящена анализу избранных образцов камерной вокальной лирики.

Четвертая глава называется «Ранние опыты (1924-1934)». В ней речь идет о неопубликованных сочинениях 1924-30 годов (в первую очередь, о вокальных произведениях на диалектные тексты, воспевающие Истрию) и об опусах 1930-34 годов, соприкасающихся с неоклассическими тенденциями.

Весьма своеобразна языковая «аура» избранных текстов, что примечательно в связи с дальнейшей эволюцией вокального творчества Даллапикколы. Уже здесь проявляется необыкновенное чутье композитора и тонкость понимания им нюансов разноязычного поэтического слова. Избранные Даллапикколой тексты поразительны своим лингвистическим многообразием: современный итальянский язык (Д'Аннунцио), истрийская народная речь, первые исторические образцы литературного национального языка (точнее, умбрийский диалект лауд XIII века), венецианский диалект, также восходящий к Средневековью и переосмысленный в творчестве современного поэта (Б. Марина), светская поэзия XIII века (песни из неиссякаемого народного источника — страмботти, канцонетты, популярные средневековые песни-танцы). Отличия всех этих разноязычных текстов

отнюдь не внешние. В каждом из них кроется своя глубокая культурная традиция, своеобразное мировидение. Даллапикколу необычайно привлекала художественная «игра» со звуками и поэтическими структурами. Он писал об этом и в статьях. На протяжении всего своего композиторского пути — уже начиная, как видим, с самых первых опытов — он чрезвычайно внимательно подходил к выбору стихов — не только со стороны образов и общей выразительности, но и с точки зрения собственно стиховой структуры, заложенных в ней ассонансов, аллитераций и т.п., искал в стихах разных поэтов привлекавшие его отмеченные в диссертации специфические особенности языка Бьяджо Марина (поэтому он особенно любил стихи Антонио и Мануэля Мачадо, Хуана Рамона Хименеса, Джеймса Джойса и др.). В дальнейшем Даллапиккола будет писать камерные вокальные циклы на старофранцузском, на немецком, испанском и других языках. И вопрос претворения слова во всех мельчайших его нюансах и деталях всегда будет оставаться очень важным для композитора.

С 1930-х годов в творчестве Даллапикколы начинают появляться произведения нового типа. Обнаруживается соприкосновение ранних сочинений Даллапикколы с неоклассическими тенденциями современной итальянской культуры. Но вместе с тем подчеркивается и их своеобразие. Обратившись вслед за другими композиторами к старинной музыке, он стал, однако, на первых порах в каждом своем произведении создавать по сути новое жанровое образование, будто пытаясь найти некий «свой жанр». Важнейшее отличие рассматриваемых сочинений Даллапикколы (с неоклассическими названиями) связано с введением в них вокальных партий, что влечет за собой и соответствующие отличия в тематизме, формообразовании, фактуре и др. Идея «вокализации» нового жанра прошла определенную эволюцию в ранних сочинениях Даллапикколы.

С точки зрения эволюции стиля Даллапикколы и его поисков в области камерной вокальной музыки большой интерес представляют *«Шесть хоров на слова Микеланджело Буонарроти Младшего»*, которые зарубежные

исследователи относят к итальянской «неомадригальной» традиции. Найденное в «Шести хорах» — камерный вокальный жанр с чертами мадригальности — композитор плодотворно использовал в своем следующем сочинении, *«Дивертисменте»*, который ознаменовал собой создание композиционного типа, ставшего затем одним из важнейших у Даллапикколы на протяжении всей его творческой жизни. Это — **вокальное произведение для одного голоса в сопровождении нескольких инструментов** (или камерного оркестра, реже — фортепиано). Такие произведения в дальнейшем могли иметь разные названия (они давались композитором, главным образом, по источнику текста), но в них всегда сохранялись описанные качества: характерная полифоничность фактуры, форма типа *durchkomponiertes Lied* с применением мадригализмов, черты декламационности.

В аналитическом очерке о Дивертисменте (на тексты с народными истоками) обращается внимание на определенную проблему, стоящую перед композитором — *адекватное воссоздание народного колорита*. Приводятся выдержки из текстов Даллапикколы, посвященные данному вопросу. В связи с этим показательной оказывается сфера *мелодики*, где встречаются характерные интонационные типы, свойственные именно народному пению; характерные черты народного многоголосия имеет и *фактура*. В сфере *формообразования* на разных уровнях формы тонко преломляются куплетно-вариационные принципы как одна из самых характерных черт народной песни. Во многих стилистических особенностях данного сольного вокально-инструментального опуса обнаруживается и преломление мадригальности.

Композитор органично сплавляет в неповторимое целое разнообразные многовековые традиции. И это стремление, проявившееся уже в раннем сочинении, будет развиваться на протяжении всей жизни, утвердившись со временем как один из фундаментальных принципов его творческой концепции.

Музыкальный язык Даллапикколы эволюционировал, как известно, в сторону додекафонии. Но его диатоническая подоснова никогда не исчезала. Значение ранних сочинений Даллапикколы выходит за рамки просто «юношеских опусов». Они имеют свои художественные достоинства, которые не были заслонены его более поздними созданиями. Изучение их помогает понять, почему додекафония Даллапикколы звучит так отлично от музыки композиторов нововенской школы, с которой она имеет много точек соприкосновения.

В пятой главе прослеживается эволюция музыкального стиля Даллапикколы: от «Трех лауд», где у композитора появляется первая додекафонная мелодия, через «Греческую лирику», ознаменовавшую «более радикальное решение», к «Ронсевалю», примечательному поиском «новой диалектики» и «новой логики» (по Шёнбергу), и к «Песням на стихи Гёте», представляющим пример мастерского владения серийным письмом.

Период творческой зрелости Даллапикколы (вторая половина 1940-х–1950-е годы) пришелся на тяжелое время европейской истории, трагические годы Второй мировой войны и первые послевоенные годы. Мысль о необходимости выбора собственного пути в искусстве волновала его уже многие годы. По словам композитора, его первый шаг на пути к додекафонии, каковым явилось создание «Трех лауд» в 1936-37 годах, «был самым трудным из всего, что можно себе вообразить». Насколько можно судить по сохранившимся материалам, к свершению его он готовился более 10 лет! Решающее значение оказал апрельский вечер 1924 года, когда он увидел Шёнберга, дирижировавшего своим «Лунным Пьеро» во Флоренции. Соприкосновение с музыкой Берга и Веберна также оказало значительное влияние на выбор собственного пути.

«Три лауды» (1936-37) для высокого голоса и камерного оркестра на тексты из средневекового лаудария концентрируют в себе образы и эмоциональные состояния, издавна присущие данному жанру — нелитургическому, однако проникнутому поэзией религиозного чувства.

Именно этот источник помог композитору найти выразительные средства, которые будут присутствовать далее во всех его «кульминационных» сочинениях — операх «Ночной полет», «Узник», «Улисс» и др.

Одна из важнейших тем лаудической поэзии, привлекавшая Даллапикколу, связана с мотивом покаяния в сочетании с мотивом хвалы. Эта поэтика восходит к святому Франциску Ассизскому, знаменитый «Гимн Солнцу» которого считается первым образцом лауды на итальянском языке. Мистические образы света, сияния, светящихся звезд, характерные для лаудической поэзии, становятся с «Трех лауд» неотъемлемой частью художественного мировидения Даллапикколы. Они будут сопровождать его творчество до конца пути, появляясь в ключевые моменты «действия» — гибель Фабьена («Ночной полет»), экстаз свободы, которая кажется достигнутой («Узник»), обретение Бога («Улисс»), «сверкающие звезды» («Пять песен» на слова древнегреческих поэтов; № 5, текст Ивика), «звезды, светящиеся неземным Светом» («Sicut umbra...»). Специального рассмотрения в «Трех лаудах» заслуживают методы работы композитора с поэтическим текстом. В музыке композитора XX столетия всплывают характерные по своей структуре мелодико-ритмические ряды (фразы), отражающие особенности средневекового силлабического стихосложения. **Слогочислительность**, проистекающая из средневековой итальянской силлабики, — один из путей, приведших Даллапикколу к двенадцатитоновости (в синтаксическом плане), то, что сделало для него достаточно естественным обращение к **додекафонии**.

Следующий этап в овладении додекафонной техникой знаменовала «Греческая лирика» (1942-45), состоящая из трех «малых» циклов: «Пять фрагментов из Сафо» (для сопрано и камерного оркестра), «Два стихотворения Анакреонта» (для сопрано и инструментального ансамбля), «Шесть песен Алкея» (для сопрано и одиннадцати инструментов). Сочинение этого знакового произведения совпало с расистской кампанией в Италии, которая напрямую затрагивала семью Даллапиккола. Разгулу ненависти и

нетерпимости композитор мог противопоставить только идею бессмертия любви и красоты. Даллапиккола был, конечно, знаком с платоновской интерпретацией Эроса, и, таким образом, данное его сочинение имело глубокий внутренний смысл.

Конкретным поводом для создания «Греческой лирики» послужило знакомство композитора с новым переводом давно известных ему стихотворений древнегреческих поэтов. Перевод, выполненный Сальваторе Квазимодо, продемонстрировал переосмысление традиционных представлений и воспроизведение древней поэзии средствами нового, современного языка, при этом — без утраты художественных достоинств. Это дало композитору идею переосмыслить стихотворения и в музыке, подтолкнуло его к радикальному обновлению собственного музыкального языка. «Греческая лирика», таким образом, стала первым сочинением Даллапикколы, в котором он решился, наконец, систематически применить додекафонный метод. В этом цикле Даллапиккола не пытается совсем удалить или даже избежать всех элементов, связанных с тонально-гармонической системой прошлого. Заново открытые и получившие свое органичное место в хроматическом пространстве, такие звуковые образования свободны от стереотипных ассоциаций и приобретают совершенно новое значение. Додекафонному стилю Даллапикколы не свойственны жесткие столкновения голосов и крайняя диссонантность при артикуляции разных партий. Интерес к новым инструментальным звучаниям, так ярко сказавшийся в «Трех лаудах», присущ и «Греческой лирике». Он направлен теперь на поиск всевозможных ревербераций и почти неуловимых резонансов в инструментальном звуке.

В истории новой итальянской музыки XX века «Греческая лирика» Даллапикколы занимает особое место. Многие исследователи, изучающие творчество композиторов второго авангарда, видят именно в данном сочинении исток многих открытий Беріо, Ноно, Мадерны. Молодые композиторы стремились познакомиться с авторитетным (хотя далеко не

старым) маэстро, пообщаться с ним. Между музыкантами начинается регулярная переписка, в которой обсуждаются самые важные и насущные проблемы. О том, какое значение имела «Греческая лирика» Даллапикколы и его творчество в целом для композиторов второго авангарда, можно судить по выпискам и заметкам Луиджи Ноно (в диссертации приводятся фрагменты ранее не публиковавшихся материалов из его ученических тетрадей).

Для Новой музыки характерна и еще одна черта, присутствующая у Даллапикколы: широта культурного кругозора и отказ от принципа национальной самодостаточности. После войны Италия понемногу возобновляет международные контакты, и в первую очередь — с Францией. **«Ронсеваль»** для голоса и фортепиано (авторский подзаголовок — «три фрагмента из “Песни о Роланде”») — следующая веха в эволюции музыкального языка Даллапикколы. Благодаря длительному (почти двадцатилетнему) погружению в образный и поэтический мир великой поэмы, в ритм ее стихов, со временем композитору стали открываться вещи, которые раньше он не осознавал или чувствовал лишь интуитивно... Со временем все более ясной стала представлять иная логика мышления, присущая древнему литературному источнику. И неожиданно в ней проявлялись черты, созвучные авангардным тенденциям. Внимательное и глубокое рассмотрение поэтического первоисточника позволяет многое понять в эволюции стиля и новаторстве Даллапикколы. **Средневековая поэтическая техника оказывается предпосылкой для музыкальной композиции!** В связи с **формульным стилем** эпической литературы встает проблема **константного и вариативного**. Принимая во внимание вариативную сущность формулы, исследователь эпоса предлагает считать формулой **«некое единство, реализующееся в вариантах»**⁶. Явные аналогии таким структурам возникают в музыкальной форме.

⁶ Волкова З. Н. Эпос Франции. История и язык французских эпических сказаний / З. Н. Волкова; отв. ред. Г. В. Степанов. М.: Наука, 1984. С. 264-265.

Также и другие особенности эпической литературы определенно обнаруживаются в музыкальной структуре «Ронсевалья»:

- длительность и тщательность рассмотрения одного образа,
- наличие большого количества повторений,
- вариантный характер образного развития от строфы к строфе,
- развитие за счет привнесения новых подробностей, а не за счет драматических сдвигов.

Любопытно сравнение такого метода построения художественного произведения с описанием поэтического языка автора XX столетия — М. Пруста. Кроме того, показывается, что в «Ронсевале» получает развитие отмеченная нами в ранних сочинениях **фольклорная** составляющая стиля Даллапикколы.

Поскольку «Ронсеваль» знаменовал новый этап в овладении додекафонией, здесь рассматривается, как композитор понимал в то время додекафонию, что знал о ней, как работал. Для тех, кто пытается постичь это, чрезвычайно важным свидетельством является большая автобиографическая статья Даллапикколы «О путях додекафонии» (1949), где он описывает свой путь к новому языку. На некоторых весьма значительных ее положениях мы останавливаемся подробнее, а именно:

- сложность понимания такой музыки заключалась прежде всего в новых средствах и законах построения произведения⁷, а не в обилии диссонансов;

⁷ Даллапиккола использует здесь словосочетание «новая диалектика». Как представляется, «новой диалектикой» называется система художественных средств и приемов, которые служат для создания произведений, чья форма строится уже не по законам устойчивой риторической диспозиции, а находится в стадии становления между «полярностями», образующими «интервал» между полюсами напряжения. То, что возникает как эффект становления, возникает спонтанно из «неявно» предположенного. Сходные явления (но на другом материале) исследуются в современной философии и философии науки, которые во многом ориентированы на рассмотрение сложных явлений до конца неопределенных, в чьем поведении преобладают нелинейность, непредсказуемость, спонтанность. См., например: Киященко Л. П. Синергия языков постнеклассических практик // Постнеклассические практики. Опыт концептуализации. СПб.: Изд-во «Мирь», 2009. С. 145-164; Киященко Л. П. Биологос: синергетика трансинтервала // В пространстве биологоса. СПб.: Изд-во «Мирь», 2011. С. 56-90.

- отличие серийной музыки от классической состоит, в частности, в том, что задача трансформации (развития) возлагается на диспозицию (пространственное расположение) звуков независимо от ритма.

Изучение Даллапикколой произведений Джойса и Пруста подтвердило и прояснило идеи, возникшие после прослушивания сочинений Шёнберга и Веберна. В работе раскрывается, как Даллапиккола понимал «новую логику» и что он подразумевал под «новой диалектикой».

Ряд камерных вокальных сочинений, появившихся в конце 1940-х – первой половине 1950-х годов, Даллапиккола представлял как своего рода приношение Шёнбергу, 75-летний юбилей которого в 1949 году широко отмечался музыкальной Европой. С немецкой культурой связано примечательное сочинение 1953 года, возникшее под влиянием общения с Томасом Манном (тогда в Америке состоялась и их личная встреча), — **«Песни на стихи Гёте»** для голоса и трех кларнетов. Поэтическим источником семи песен становятся тексты из «Западно-восточного дивана» Гёте, наиболее значительного после «Фауста» и столь же загадочного произведения великого писателя, созданного им уже в конце жизни. Не удивительно, что такие стихи пленяли многих композиторов. Отмечается большая роль этой поэзии в творчестве Шёнберга и Веберна, близких Даллапикколе. Обращается внимание на характерную ритмику, насыщенную канонами фактуру, особое тембровое решение. Продолжается поиск композитора в области слова, его воплощения в музыке. Мастерство в применении додекафонной техники у Даллапикколы сочетается с большой индивидуальностью и характерностью ее использования. В работе с серией проявляются изобразительные тенденции в духе ренессансных «мадригализмов».

Даллапиккола едва ли не первым из итальянских композиторов услышал музыку немецкой поэзии (кроме Бузони, который, правда, писал свою музыку в основном в Германии). Обращение к немецкой поэзии оказалось очень перспективным. Композиторы младшего поколения

продолжили поиски в этом направлении. Их излюбленным автором стал Гёльдерлин, младший современник Гёте, к стихам которого обращались и Мадерна, и Ноно. В конечном итоге этот путь привел к позднему сочинению Ноно «Прометей», где интегрируются тексты разных эпох и культур.

После «Песен на стихи Гёте», в поздние годы, Даллапиккола продолжал создавать камерные вокальные циклы, в которых его письмо стало еще более виртуозным, утонченным и изощренным. Показанные в диссертации особенности стиля Даллапикколы обнаруживаются и в произведениях, написанных после середины 1950-х годов. Однако их музыкальный язык значительно усложняется. Они связаны уже со следующим, итоговым периодом творчества композитора. Этот период в работе подробно не рассматривается, поскольку здесь встает особая проблематика «позднего стиля», что требует отдельного исследования.

Заключение обобщает и суммирует проблематику диссертационного исследования.

Избранные нами вокальные циклы Луиджи Даллапикколы, знаменующие собой важные вехи в формировании индивидуального стиля композитора, дают, как нам кажется, достаточно ясное представление об истоках и эволюции нового музыкального языка в творчестве итальянского мастера.

Родившийся из глубин исконно итальянского мироощущения, новый музыкальный язык Даллапикколы получил свое первоначальное выражение в условиях именно вокального жанра, в неразрывной связи с типично итальянской фразировкой и ритмикой. Новый музыкальный язык потребовал взыскательнейшей работы. Постепенно крепла вера в структурные возможности додекафонии. В центре же творческого интереса всегда находилось мелодическое раскрытие додекафонной серии. Предложенные в диссертации материалы, обрисовывающие важные вехи в эволюции композиционного мышления, подтверждают высказывавшееся в трудах общее положение о специфической целостности мировидения этого мастера,

об органичном сочетании в нем черт авангардного и традиционного. В нашей работе выявлен механизм взаимодействия разных традиций и показано, что композитор сознательно стремился к синтезу разных методов художественного мышления, открывая в фольклорном и классическом искусстве авангардные потенции, а в искусстве авангарда усматривая возрождение старинных моделей творчества.

Интонационный анализ сочинений Даллапикколы выявляет своеобразие художественной позиции композитора в искусстве своего времени. Рассмотрение интонационных свойств музыкального материала (на основе методики, принадлежащей Т. Н. Дубравской) позволило определить интонационный спектр музыкального стиля Даллапикколы. Дифференциация интонационных констант мелодического стиля Даллапикколы позволила автору обнаружить ряд примечательных его черт, прежде ускользавших от внимания аналитиков, а также коснуться вопроса генезиса и ранних видов нового композиционного мышления, «уловить» характерные формы перехода старого композиционного вида в новый. В результате Даллапиккола предстает перед нами как истинно итальянский художник, мастер, чутко уловивший магистральные тенденции современной культуры. Серийная музыка, таким образом, своими интонационными свойствами предстает перед нами не как некая отвлеченная область интеллектуального творчества, а как явление искусства и духовной культуры XX века.

Разработанные в диссертации положения, оказавшиеся плодотворными при исследовании, могут, на взгляд автора, быть полезными и при обращении к творчеству других композиторов, применявших додекафонию в сочетании с другими методами сочинения.

В работе последовательно проводится мысль о том, что творчество Даллапикколы, и сфера его вокальной лирики в частности, должны рассматриваться не только на фоне контекста итальянской истории и итальянского искусства. Они уже стали явлением мировой культуры. По существу Даллапиккола создал свою собственную модель нового

музыкального стиля, модель весьма убедительную и художественно привлекательную для многих современников и композиторов следующих поколений.

**Публикации автора по теме диссертации в рецензируемых изданиях,
рекомендованных ВАК:**

1. Дубравская Е. С. Луиджи Даллапиккола: Дивертисмент в четырех упражнениях (1934) // Музыковедение. — 2011. — № 6. — С. 123-130 [0,25 п.л.].

2. Дубравская Е. Луиджи Даллапиккола: истоки // Музыка и время. — 2011. — № 8. — С. 21-25 [0,5 п.л.].

Другие публикации:

3. Даллапиккола Л. О путях додекафонии (пер. и коммент. Е. Дубравской) // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия / ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — С. 50-68 [1 п.л.].

4. Дубравская Е. Луиджи Даллапиккола: Три лауды (1936-1937) // Научный вестник Московской консерватории. — 2010. — № 1. — С. 168-181 [0,5 п.л.].

5. Дубравская Е. Малипьеро и Даллапиккола: К истории новой музыки в Италии XX века // Научный вестник Московской консерватории. — 2010. — № 2. — С. 212-229 [1,25 п.л.].

6. Дубравская Е. Малипьеро, Ноно, Даллапиккола: о поисках нового языка // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории и методологии: Материалы X Международной научной конференции / сост., отв. ред. Л. С. Дьячкова. — М.: РАМ имени Гнесиных, 2012. — С. 248-259 [0,24 п.л.].