

Екатерина ДУБРАВСКАЯ

МАЛИПЬЕРО И ДАЛЛАПИККОЛА: К ИСТОРИИ НОВОЙ МУЗЫКИ В ИТАЛИИ XX ВЕКА

В формировании новой музыки в Италии большую роль сыграли два выдающихся композитора — Джан Франческо Малипьеро (Венеция, 1882 — Тревизо, 1973) и его младший современник Луиджи Даллапиккола (Пизино, Истрия, 1904 — Флоренция, 1975).

Примечательно, что их новаторская деятельность сочеталась с глубоким интересом к историческому прошлому. Работа со старинным материалом становится важным источником современных творческих идей. Данное явление, как показано в специальных исследованиях, было весьма типично для искусства XX века, — «возникло некое особое сопряжение “нового” и “старого”, своего рода амбивалентность художественного прогресса, в таком масштабе и таком качестве не свойственная искусству предшествующего века» [8, 112]. Этому аспекту рождения новых концепций в сочинениях итальянских композиторов XX века и посвящена наша статья.

I

Знаменательное для судеб итальянской музыки событие произошло в 1902 году. Двадцатилетний Джан Франческо Малипьеро, происходивший из древнего венецианского рода и живший тогда в Венеции, оказался однажды в прославленной библиотеке собора Святого Марка. Молодому музыканту попали в руки манускрипты старинных итальянских мастеров XVI–XVIII веков. Как замечает С. С. Богоявленский, «Малипьеро совершил именно открытие, так как с XVIII века этими сочинениями никто не интересовался. Он был вторым по порядку читателем, о чем свидетельствуют архивные записи, и испытал буквально потрясение, ознакомившись с сочинениями Кавалли, Монтеверди, Скар-

латти» [2, 241–242]. Это открытие оказало огромное влияние на всю его долгую творческую жизнь (продолжавшуюся до 90 лет!), в которой всегда присутствовал интерес к старинной музыке. Много лет спустя Даллапиккола говорил о Малипьеро: «<...> человек, который верил — настолько он этого хотел — будто бы он жил во времена Венецианской Республики <...> Маэстро пребывал далеко от нашего времени во всем, что не касалось искусства и особенно музыки» [19, 370]¹.

Малипьеро начал изучать, расшифровывать, копировать, переводить в современную нотацию сочинения Монтеверди, Фрескобальди, Меруло, причем никакое внешнее обстоятельство не толкало его заниматься *совсем забытой тогда* музыкой. С годами к нему пришло решение опубликовать собрание сочинений Монтеверди, осуществление которого (в 1926–42) явилось величайшей его заслугой. Малипьеро предпринял также публикацию произведений Дж. Габриели и Тартини, работал над собранием сочинений Вивальди (с 1947-го до конца жизни). Активная просветительская деятельность Малипьеро в большой мере способствовала знакомству современников с любимыми им композиторами прошлого². Хотя в тот период старинным искусством в Италии стали заниматься и другие музыканты, Малипьеро выделялся особым размахом публикаторской и пропагандистской деятельности (об этом см. [9]).

Интерес Малипьеро к музыке XVI и XVII веков позже распространился и на старинные итальянские трактаты. Приведем забавный рассказ композитора, который, однако, содержит совершенно исключительные сведения: ни один другой музыкант в то время не мог даже вообразить себе подобную трату времени на изучение старинных теоретических трактатов, тем более — взять их за основу собственной педагогической деятельности. Малипьеро пишет³:

«Я недавно обосновался в доме в Азоло и целый год был вынужден оставаться в нем узником, потому что потратил все свои деньги на покупку четырех изданий, ценных не только из-за их коммерческой стоимости; действительно, я не поставил их на полку в библиотеке, а прочитал, и они помогли мне открыть то, что, как полагаю, я открыл. Гармонические предчувствия Николы Вичентино, теории “очень устаревшего” Царлино, не только музыканта, но и поэта, ясновидение Джан Баттиста Дони, — все это показалось мне весьма убедительным и подтвердило, что я не сошел с пути» (цит. по: [27, 44]).

¹ Даллапиккола вспоминал об одном эпизоде: «Как можно забыть тот день, когда мы с женой были приглашены на завтрак в его знаменитый дом в Азоло [недалеко от Венеции — Е. Д.], и разговор коснулся, не помню как, Джакомо Казановы? Малипьеро развеселился при этом имени и, явно вдохновленный, стал описывать связанные с ним события и анекдоты с такой увлеченностью и достоверностью, что создавалось впечатление, будто кавалер Казанова, вдруг оживший, находился среди нас» [19, 370].

² В работе Богоявленского называются в этой связи его транскрипции для органа и струнного оркестра сочинений Корелли, А. Скарлатти, Верачини и Тартини, оркестровые транскрипции произведений Монтеверди, Бассани, Фрескобальди и Вивальди, которые «не только обогатили современный камерный и концертный симфонический репертуар, но и способствовали привлечению внимания к шедеврам старинной итальянской музыки» [2, 240–241]. Кроме того, у него есть композиции на темы мастеров XVII–XVIII веков (оркестровая сюита «Чимарозиана», 1921). В подобном же русле, заметим, разворачивалась и деятельность А. Казеллы, работавшего над расшифровками и редакциями произведений Монтеверди, А. и Д. Скарлатти и др., создававшего композиции на старинные темы (в частности, инструментальные дивертисменты «Скарлаттиана», 1926; «Паганиниана», 1942).

³ Как полагают, рассказ относится к 1922 году (см. [27, 44]).

В своей более поздней статье Малипьеро развивал эту мысль:

«Если, например, мы откроем наугад три трактата Джозеффо Царлино из Кьоджи: «Установления гармонии», «Доказательства гармонии» и «Музыкальные добавления» <...>, то увидим, что этот кьоджинский монах прежде всего испытывал желание изучать Аристотеля, Птолея, Пифагора, Плутарха и многих других греческих авторов и углублять их музыкальные теории с точки зрения исключительно математической, но для того, чтобы осознать и установить правила контрапункта, или, лучше сказать, чтобы постичь тайну контрапункта. Тогда упорно и страстно занимались контрапунктом, не заботясь о гармонии, которая как бы подразумевалась, что должно было бы быть и сейчас...» (Малипьеро Дж. Ф. «О контрапункте и о композиции», 1942; цит. по: [27, 45-46]).

Подобно тому как Монтеверди в свое время изучал Платона, а Царлино — Аристотеля, чтобы найти решения актуальных для них музыкальных задач, так в XX веке композиторы — такие как Малипьеро, Даллапиккола, Стравинский и др. — обратились уже к творчеству самого Монтеверди и его современников для решения *своих* задач. Малипьеро именно в названных трактатах нашел подтверждение собственным идеям о музыке⁴.

Малипьеро писал также книги и статьи о своих любимых «стариках»: «Клаудио Монтеверди» (1930), «Гармонический лабиринт (от Царлино до падре Мартини)» (1946), «Антонио Вивальди, рыжий поп» (1958) и др. «Стиль этих книг, — замечает Л. В. Кириллина, — скорее занимательный, чем научный, но Малипьеро нарочно обращался к самой широкой аудитории, стараясь внушить ей такую же горячую любовь к старинным мастерам, какую питал сам» [9, 130–131]. Это несомненно удалось ему и в отношении коллег-композиторов. Среди приверженцев и последователей Малипьеро особое место принадлежит Луиджи Даллапикколе.

II

Даллапиккола продолжил работы Малипьеро по возрождению наследия Монтеверди — подготовил для постановки в современном театре исполнительскую редакцию «Возвращения Улисса» (1941–42), выполнил расшифровку генерал-баса шести сонат для виолончели с клавиром А. Вивальди (1955), арий для голоса с фортепиано итальянских композиторов XVII–XVIII веков (Монтеверди, Пери, Каччини, Кавалли, Скарлатти, Фрескобальди и др.; 1961) и т. д. Как и Малипьеро, он создавал разного рода обработки сочинений итальянских мастеров («Тартиниана» — дивертисмент для скрипки и камерного оркестра на темы Джузеппе Тартини, 1951–52; «Тартиниана-2» — дивертисмент в двух версиях: для скрипки и фортепиано, для скрипки и оркестра, 1955–56).

Произведения Тартини Даллапиккола многократно исполнял в своем концертном дуэте с Сандро Матерасси. Отсюда и возникла мысль сделать их обработки. Кроме того, к Тартини у Даллапикколы было особое, «личное» от-

⁴ Более того, как полагает Дж. Сангвинетти, крупный итальянский специалист по искусству XX века, «кажется вероятным, — хотя это и не абсолютно точно — что и ученики Малипьеро (самые знаменитые из них, напомним, Б. Мадерна и Л. Ноно) использовали труды Царлино в занятиях по композиции» [27, 45]. Высказывания самого Ноно подтверждают предположение Сангвинетти (см.: [24, 3, 4, 258]).

ношение. Оба они были родом из Истрии. Тартини родился в городе Пирано, принадлежавшем долгое время (1283–1797) Венецианской Республике; однако в знаменитом Музыкальном словаре Римана местом его рождения ошибочно назван Пизано (возможно, вследствие опечатки). Даллапиккола, по его словам, часто задавался вопросом, не был ли на самом деле Тартини родом из того же города, что и он сам — из Пизино. В любом случае, они были фактически земляками: Пирано находится совсем недалеко от Пизино. Примечательно также, что Даллапиккола показывал «Тартиниану» в своем курсе композиции в Америке (1951), демонстрируя возможности контрапунктической техники и плодотворность эксперимента по «искусному сотрудничеству» с мастерами прошлого [26, 213–215]⁵.

«Желание вернуться к старому стилю, — писал Даллапиккола, — всегда было очень сильным во мне, и время от времени я поддавался этому импульсу» (цит. по: [22, 296]). Невольно вспоминаются слова Стравинского: «Я ощущаю себя братом по духу <...> композитора [Перголези] и хочу его творческий дух сделать плодоносным» (цит. по: [8, 113]). Или: «Монтеверди представляется мне <...> личностью не только поразительно современной, но и, если можно так выразиться, близкой мне по духу» (цит. по: [10, 21]).

Очевидная аналогия в отношении к старинной музыке со стороны Даллапикколы и Стравинского, однако, в данном случае является лишь свидетельством «веяний времени», неких общих тенденций эпохи, без каких-либо *прямых* их творческих контактов по этому поводу или *влияний*. Даллапиккола подчеркивал: «Нет сомнения в том, что мастера вроде Хиндемита, Бартока, Стравинского не влияли на меня ни в малейшей степени» [12, 4]. Последнее замечание, впрочем, нельзя рассматривать слишком прямолинейно, так как Даллапиккола с юности прекрасно знал музыку названных авторов и высоко ценил ее, — вопрос этот требует специального углубления (что, к сожалению, невозможно в рамках настоящей статьи)⁶. Смысл замечания Даллапикколы, думается, в том, что сам композитор считал своими непосредственными музыкальными ориентирами других мастеров: «Я пережил влияния разных и противоречащих друг другу источников, — писал он там же, — от Клаудио Монтеверди до нововенской школы<...> Но разные влияния пришли ко мне и из других мест, особенно из литературы. И здесь, наряду с <...> Марселем Прустом и Джеймсом Джойсом, я должен в первую очередь назвать имя Томаса Манна. Некоторые подсказки пришли ко мне благодаря личному знакомству со скульптором Джейкобом Эпстайном⁷; в чем-то даже кинематограф способствовал прояснению моих идей<...> Я не был замкнут в моем кабинете, а смотрел вокруг и пробовал увидеть и, по возможности, понять» [Ibid.].

⁵ К такому же роду его сочинений относятся фортепианные Этюд на тему каприса № 14 Паганини (1942) и Каноническая сонатина по каприсам Н. Паганини (1942–43).

⁶ Имеется, например, следующее высказывание Даллапикколы: «Я очень поздно полюбил Хиндемита. Может быть, лет 10 назад: раньше я только восхищался им» («Письмо к Клаудио Сартори в память о Пауле Хиндемите», 1964) [15, 346]. Известно также, что Даллапиккола с юности играл много сочинений Бартока.

⁷ Джейкоб Эпстайн (1880–1959) — американский скульптор и график, один из основоположников скульптуры стиля модерн. Большую часть жизни работал в Англии. Автор многочисленных скульптурных портретов (У. Блейка, И. Менухина, Дж. Неру, Р. Тагора, О. Уайльда, У. Черчилля, Б. Шоу, А. Эйнштейна и др.), религиозных и символических композиций.

Один из важнейших музыкальных ориентиров Даллапикколы — композиторское творчество Малипьеро. Повествуя о музыкальных событиях своей юности, о «годах, когда он искал самого себя» (по его собственным словам), Даллапиккола подчеркивал: «Малипьеро тогда был для меня любимейшим автором» [19, 365]. Даллапикколе очень импонировала необычайная широта тематики сочинений Малипьеро. От старинной итальянской поэзии до Гольдони, от Эврипида до Шекспира, от Э. Т. А. Гофмана до Пиранделло, — то, к чему стремился и сам Даллапиккола, обращавшийся и к древнегреческой поэзии, и к библейским текстам, а также к старинной итальянской поэзии, к Гете, Гейне, поэтам XX века — А. и М. Мачадо, Х. Р. Хименесу, М. Мендесу, Дж. Джойсу и др.

Размышляя об истоках своего музыкального языка, Даллапиккола говорил: «Джан Франческо Малипьеро, на мой взгляд, самая большая личность в музыке Италии после смерти Верди (феномен Пуччини должен рассматриваться в социальном ключе, а не только музыкально). У него я научился, как и многие из моего поколения, духу итальянской музыки — через Монтеверди и Джезуальдо. Джан Франческо Малипьеро научил нас ясности, которая была забыта, он научил нас вводить в партитуры мелодийность, напевность» [12, 3].

Существенный момент в такого рода многочисленных высказываниях Даллапикколы — имя Малипьеро ставится им, как правило, в один ряд с именами Шёнберга и Веберна! Например: «У Шёнберга я научился мужеству иметь собственное мнение; у Веберна и Малипьеро — осознанию важности исконной, самой глубинной традиции, то есть традиции, очищенной от бесконечных и неизбежных надстроек» [Ibid.]. Или (после радиопремьеры оперы Малипьеро «Ночной поединок», которую представлял Казелла): «Этот вечер был для меня столь же знаменательным, как и вечер, когда в тринадцать лет мне случилось впервые услышать “Летучего Голландца”, или когда в шестнадцать я услышал “Иберию” Дебюсси, или же в двадцать — когда состоялось мое первое соприкосновение с “Лунным Пьеро”, или, наконец, вечер в 1935 году, когда я услышал “звук” Антона Веберна» [19, 366].

Приведенные в предыдущем абзаце два фрагмента из текстов Даллапикколы в весьма неожиданном контексте показывают переплетение в представлениях композитора двух аспектов — традиционного и новаторского. Очевидно, что для Даллапикколы была очень важна современная направленность творчества Малипьеро. В отличие от многих итальянских музыкантов, Малипьеро с огромным уважением относился к Шёнбергу и весьма высоко ценил «Лунного Пьеро»⁸. Естественно, что и эволюция собственного стиля Малипьеро в конце концов привела его к додекафонии.

Из воспоминаний Даллапикколы:

«В январе 1959 г. я имел случай провести несколько дней рядом с Малипьеро: мы вместе участвовали в рассмотрении партитур, присланных на Первый международный конкурс Итальянского общества современной музыки в Риме. Из семи членов жюри маэстро [ему шел тогда 78-й год — Е. Д.] был единственным, кто читал партитуры без очков (более того, он не раз упрекнул меня за то, что я, на его взгляд, читал работы слишком медленно!); он же работал шустро; на его голове не было ни малейших признаков облысения.

⁸ Заметим, что интерес к «Лунному Пьеро» проявлял и Джакомо Пуччини. См. об этом: [4, 169].

Помню, что в момент закрытия, Владимир Фогель — другой «старший» из жюри (однако на четырнадцать лет моложе Малипьери) — обратился к маэстро с просьбой сказать несколько слов в заключение. И вот, дословно, что он нам сказал:

“Я приехал в Рим в некоторой нерешительности: все идет так быстро сегодня <...> я боялся оказаться слишком уж закосневшим в менталитете своего поколения <...> я задавался вопросом, удастся ли мне быть достаточно спокойным и справедливым, оценивая то, что в настоящий момент сочиняется и пробуется. Могу сказать, что случилось прямо противоположное: слишком много тональных или преддодекафонных работ, что у меня прямо-таки вызвало отвращение; если и были некоторые моменты радости, то это случалось при чтении партитур более продвинутого направления...”

Вот, поистине, пример молодости духа! — восклицает Даллапиккола. — Ее невозможно переоценить. В то же время, почти помимо желания, — урок для того жюри и всех последующих...

Малипьери, в силу этой молодости духа, до преклонного возраста мог писать сочинения, отмеченные индивидуальностью, которую не спутаешь с другими (в этом случае и вправду можно говорить о “стиле”!): стиль, принадлежащий ему, и только ему, — он узнается уже в далеких “Паузах молчания” (1917) и раз за разом подтверждается во всех его сочинениях, вплоть до одноактных “Иуды Искарота” и “Одного из Десяти”, мировая премьера которых прошла в 1971 г. в рамках Музыкальной недели в Сиене; более того, вплоть до последнего взлета, каковым является “Приношение Прекрасной горе” (не в первый раз имя Шёнберга представлено в переведенном виде), прозвучавшее впервые 25 марта 1972 г., спустя неделю после того, как автору исполнилось 90 лет, — произведение значительнейшее, даже, пожалуй, одно из самых значительных во всем его безграничном наследии» [19, 369].



Джан Франческо Малипьери (слева) и Луиджи Даллапиккола (1953)
Из книги: *Ruffini M. L'opera di Luigi Dallapiccola.* [26, 253]

Большой интерес представляет приведенное выше замечание Даллапикколы о важности традиции. Напомним: «У Веберна и Малипьеро [я научился] осознанию важности исконной, самой глубинной традиции, то есть традиции, очищенной от бесконечных и неизбежных надстроек». В неопубликованных текстах Даллапикколы находим детальное разъяснение его понимания этого вопроса:

«Мне не посчастливилось узнать Шёнберга лично; с Альбаном Бергом мне удалось поговорить лишь несколько минут в Венеции в 1934 году на репетиции концертной арии “Der Weip”. Что касается Антона Веберна, судьба была ко мне намного благосклонней, так как я смог провести с ним целый вечер 9 марта 1942 г. в Вене, затемненной и полупустынной <...> я расскажу, чему я прежде всего научился у Веберна <...>

Итак, на вечере в доме Шлее⁹ в какой-то момент вскользь прозвучало имя Курта Вайля. Веберн, который до того момента говорил тихим голосом, неожиданно взорвался. Устремив указательный палец в моем направлении (но это не я произнес имя неприятного ему композитора!), он задал мне вопрос со всей своей прямоотой:

“Что Вы находите в этом музыканте от нашей великой центральноевропейской традиции — традиции, включающей имена (и здесь он начинает перечислять, загибая пальцы) Шуберта, Брамса, Вольфа, Малера, Шёнберга, Берга и *моё* [выделено автором — Е. Д.]?”

Я растерялся. Я не говорю, что ответ был совершенно невозможен; но меня смутило и заставило потерять дар речи то, что Веберн использовал термин “традиция”, слово, которое, зная Вариации ор. 27, кантату “Das Augenlicht” и, лишь по одному единственному прослушиванию, Концерт ор. 24, я предположил бы исключенным, вычеркнутым из словаря маэстро. И не только. Меня смутило также и то, что Веберн считал себя наследником традиции, то есть верил в преемственность языка и безоговорочно объявил себя согласным со старой *сентенцией* [выделено автором — Е. Д.] “Natura non facit saltus”, и что он снова продемонстрировал: от Курта Вайля его отталкивали не вопросы эстетики или вкуса, но лишь тот факт, что Вайль отказывался от центральноевропейской традиции.

Ведь традиция — это нечто, что сильнее нас, она зависит от места, где мы родились, от воздуха, которым дышали, от еды, которую мы ели, от пейзажа, который мы созерцали, от культуры и воспитания, которые мы получили. Веберн по справедливости презирал “традиционализм”, но, конечно, он имел самое глубокое уважение к “традиции”. И сейчас, по прошествии лет, мы можем слушать и понимать его музыку, которая при своем первом появлении показалась нам раздробленной, расщепившейся, дезинтегрированной [*независимой от какой-либо предшествующей модели* — карандашная приписка автора — Е. Д.]. И увидеть, таким образом, насколько он обязан *Ländleru*, то есть воздуху, которым он дышал, и пейзажу, который он созерцал. Что касается усвоенной им культуры, скажу только, что, если вслушаться в первую страницу Симфонии ор. 21, то мы найдем там — несмотря на все различия — последний отзвук Четвертой симфонии Брамса (ее начала) [12, 3–5; см. также 20, 234].

⁹ Альфред Шлее — сотрудник венского Универсального издательства.

Хотя в данном фрагменте речь идет только о Веберне, из всего предшествующего ясно, что Даллапиккола свои суждения по такого рода вопросам возводит именно к взглядам Малипьери.

Их многое сближало и в чисто человеческом, личностном плане. Любовь к родной земле, к взрастившей их «морской культуре»¹⁰, чувство ностальгии: у Малипьери — по блестящему прошлому Венеции, у Даллапикколы — по потерянной Истрии. Наконец, гражданская позиция: неприятие фашистской идеологии и псевдо-патриотического пафоса, тяготение к «интернациональному».

Заметим, что Даллапиккола и сам связывал себя в этом отношении с Малипьери. «Ну да, — писал Даллапиккола, — музыка Малипьери считалась интернациональной. Может быть, потому что мировая премьера “Семи Канцон” состоялась в Париже, “Орфей, или Восьмая канцона” был поставлен в Дюссельдорфе, “Три комедии Гольдони” в Дармштадте, “Филомела и Одержимый” в Праге, трилогия “Мистерия Венеции” в Майнце, “Вороны Святого Марка” в Кобурге, “Ночной поединок” в Мюнхене, а “Легенда о подменном сыне” в Брауншвейге? Малипьери хорошо выбрал места своих первых исполнений. Уместно напомнить в связи с “Легендой о подменном сыне”, что на итальянской премьере в Риме был тогдашний глава правительства кавалер¹¹ Бенито Муссолини лично, что он снял оперу с афиши, запретив повторения спектакля, возмущенный, вероятно, тем, что в упомянутой опере не нашел лжепатриотических элементов с оптимистическим фоном, которые так нравятся диктаторам. Моя музыка — несколько лет спустя — была оценена по той же мерке, и на очень долгий период» [19, 367].

Воздействие собственно музыки Малипьери на творчество Даллапикколы было весьма многогранным. Наиболее существенное сформулировал сам Даллапиккола: «У Малипьери я научился итальянскому духу».

III

Малипьери возродил к новой жизни огромный пласт старинной итальянской культуры, охватывающий несколько веков музыкальной истории — с XIII по XVIII вв. Две главные его области — средневековое музыкально-поэтическое искусство и позднеренессансный мадригал.

Средневековая лирика, весьма колоритная по характеру и поэтическому языку, была очень многообразной в своих проявлениях, затрагивая области как светского, так и духовного. Обратившись к самым истокам музыкально-поэтического искусства в Италии¹², Малипьери, по существу, открыл его для музыкантов XX века.

¹⁰ Малипьери происходил из Венецианского региона, граничившего с Истрией, откуда был родом Даллапиккола.

¹¹ Кавалер Высшего ордена Святого Благовещения (1924–1943), Большого креста Савойского Военного ордена (7 мая 1936), Большого креста ордена Святых Маврикия и Лазаря (1924), Большого креста ордена Короны Италии (1924), Большого креста Колониального ордена Звезды Италии, Большого креста ордена Римского орла, Большого креста ордена Германского орла (1937, Третий рейх), Ордена Красного креста I класса (Третий рейх), Большого креста Мальтийского ордена, Ордена Белого орла (Польша).

¹² Самые ранние сохранившиеся памятники относятся к эпохе дуэченто (XIII в.).

*Страмботто, респетто, сторнелло, баллата*¹³ — эти и подобные им характерные названия средневековых поэтических форм начинают появляться в заглавиях инструментальных сочинений Малипьеро (см., например, струнные квартеты «Rispetti e strambotti», 1920; «Stornelli e ballate», 1923), поэтические тексты озвучиваются в операх и камерной вокальной музыке. По стопам Малипьеро пошел и Даллапиккола («Дивертисмент» для голоса и инструментального ансамбля, 1934 и др.).

Важное значение для творчества Малипьеро имели *лауды XIII века*.

В мистерии «Святой Франциск Ассизский» (1920–21) либретто содержит обработки нескольких средневековых текстов (среди них — «Цветочки» Св. Франциска Ассизского и лауды фра Якопоне да Тоди. Музыка этого сочинения также пропитана духом средневековых песнопений. Как писал итальянский критик Феделе д'Амиго, «больше и полнее, чем когда-либо раньше, Малипьеро смотрит здесь в далекое итальянское прошлое, как в потерянный Золотой век. “Вновь обретенный Рай”...» [21, 318]. Малипьеро хотел, чтобы музыкальный стиль «Святого Франциска» напоминал стиль фресок Джотто, причем вовсе не настаивал на исполнении в театре — «мистерия является более мистичной, если не ставить ее на сцене» (цит. по: [9, 141])¹⁴.



Фра Якопоне да Тоди, ксилография Пьетро Париджи (1937)
Из книги: *Ruffini M. L'opera di Luigi Dallapiccola*. [26, 75]

¹³ Средневековые стихотворные формы, различающиеся рифмовкой и строфикой. Страмботто и респетто, как пишет М. Л. Гаспаров, происходя из простейших народных рифмовок, стали основой для эпических строф, получивших в дальнейшем всевропейскую известность [3, 122–123].

¹⁴ Примечательно, что и Даллапиккола позже будет сравнивать свое произведение «Три лауды» со старинными картинами на золотом фоне (см.: [14, 445]).

В опере «Филомела и Одержимый» (1925) использована часть одной из лауд фра Якопоне да Тоди (№89)¹⁵. Обратим внимание, что очень похожий текст (из другой его лауды — №90) встречается и у Даллапикколы («Концерт для Рождественской ночи 1956 года» для камерного оркестра и сопрано, ч. IV; 1957–58). Приводим для сравнения эти фрагменты (сходные поэтические моменты выделены курсивом, совпадающие слова — жирным шрифтом):

Малипьеро	Даллапиккола
<i>Amore, amore</i> che si m'hai ferita, <i>altro che amore non posso gridare;</i> <i>amore, amore</i> teco so unita, altro non posso che te <i>abbracciare...</i>	<i>Amor, amore grida tutto 'l mondo,</i> <i>amor, amore, omne cosa clama;</i> amor, amore, tanto se' profondo, <i>chi più t'abbraccia</i> sempre più t'abrama. Amor, amor, tu se' cerchio rotondo: con tutto 'l cor che c'entra sempre t'ama, ché tu se' stame e trama — chi t'ama per vestire; cusi dolce sentire, — <i>che sempre grida amore.</i>

Малипьеро принадлежит также «Диалог с Якопоне да Тоди» для голоса и двух фортепиано (1956–57)¹⁶. «Диалог» был сочинен к памятным торжествам 1956 года (по случаю 650-летия со дня смерти поэта; к той же дате был приурочен и упомянутый выше «Концерт для Рождественской ночи» Даллапикколы)¹⁷.

Как видно из изложенного, для Даллапикколы, вслед за Малипьеро, фигура «умбрийского мистика» приобрела большую важность¹⁸. Упомянем в этой связи еще два проекта Даллапикколы (второй — хоть и не осуществленный — был, однако, весьма значим для композитора):

- «Две Лауды фра Якопоне да Тоди» для сопрано, баритона, смешанного хора и большого оркестра (1929): I. «Болезни и страхи, или Лауда болезней»¹⁹; II. «Баллата о Рае» (два стиха из нее — «O Gesù nostro amadore / tu ne prend' el nostro core» — находим и в упоминаемом ниже либретто);
- эскиз оперного либретто «Представление о Душе и Теле» (1932), содержащий несколько стихотворений фра Якопоне да Тоди²⁰ и более поздних

¹⁵ Нумерацию лауд Якопоне да Тоди принято давать по знаменитому Edizione Laterza (Bari, 1930; издано F. Mancini).

¹⁶ Включен в цикл «Диалоги» (1956–57): I. «С Мануэлем де Фалья “in memoria”». II. «Между двумя фортепиано». III. «С Якопоне да Тоди». IV. «Для пяти инструментов во всю силу». V. «Для альта и оркестра “quasi concerto”». VI. «Для клавесина и оркестра “quasi concerto”». VII. «Для двух фортепиано и оркестра “concerto”». VIII. «Смерть Сократа (из “Федона”)». Спустя два года Даллапиккола написал: «Мне нравится слово “Диалоги”, слово, которое Дж. Франческо Малипьеро выбрал для восьми своих сочинений в последние годы...» («Диалоги» (1960), неопубл. машинописный текст, цит. по: [13, 130]). Даллапиккола тоже создал «Диалоги» — для виолончели с оркестром (1959–60).

¹⁷ Относительно названия этого концерта сошлемся на замечание М. Руффини: «Согласно легенде, Якопоне да Тоди, долгие годы находившийся в тюрьме, куда его заточил Папа Бонифаций VIII, был освобожден и умер именно в рождественскую ночь 1306 года» [26, 265].

¹⁸ Не только в творчестве, но и в жизни. Цитаты из текстов Якопоне да Тоди нередко встречаются в дневниковых записях Даллапикколы.

¹⁹ В изданиях текстов Я. да Тоди встречается и другое название этой лауды: «О болезнях и бедах, которые Брат Якопоне просил даровать ему как высшую милость».

²⁰ «Udite nova pazzia», «Og udite mattaria», «O amor de povertate», «O novo canto — c'hai morto el pianto» и приписывавшаяся фра Якопоне лауда «Viemme voglia d'esser morto» [26, 92–93].

его подражателей (наряду с текстами других авторов). К нему мы еще вернемся.

Другой первостепенной фигурой из той же сферы стал *Брунетто Латини* (ок. 1220 — 1295), которому приписывалось авторство лауды «O fratel nostro» («Lauda per un morto»)²¹, оказавшейся знаковой для Даллапикколы. Текст этой лауды был озвучен Малипьеро в первой части его вокального цикла «Италийские времена года» (для сопрано и фортепиано, 1923), — сочинения, упоминавшегося Даллапикколой среди самых любимых им произведений Малипьеро [19, 365].

Название цикла — «Le stagioni italiane» (буквально: итальянские сезоны, или периоды) — по мнению итальянского музыковеда Феделе Д'Амико [21, 278], трактуется Малипьеро как аллегория разных состояний итальянского духа, итальянской культуры. Композитор выразил эту аллеорию через образы, взятые из итальянской поэзии разных исторических эпох: I. «Лауда для мертвого» — текст Б. Латини (ок. 1220 — 1295); II. «Песня снега» — из карнавальная песни неизвестного автора XV века; III. «Каприччио» — Ф. Де Лемене (1634–1704); IV. «Дифирамб» — из цикла лауд Г. Д'Аннунцио (1863–1938).

Первое исполнение «Италийских времен» состоялось в 1925 году. Видимо, уже тогда текст Латини из первой части произвел большое впечатление на молодого Даллапикколу — спустя сорок лет он обратился к нему в своем вокальном сочинении, оказавшемся для него последним («Commiato» для голоса с камерным оркестром, 1971). Более того: начальный возглас этой лауды — «O fratel nostro» («O брат наш») — неоднократно появлялся в разных произведениях композитора 1940-х — 50-х гг. (вспомним, например, лейтмотив «Брат мой» из оперы «Узник», 1944–48; первую часть кантаты «Песни освобождения», открывающуюся словами «O, брат, брат...», 1951–1955). О «лейтзначении» слова «брат» для разных своих сочинений (при варьировании его интонационного облика) говорил и сам автор: «Думаю, вы заметили, что в первой части [«Песен освобождения»] над всем господствует (преобладавая также и количественно) слово “frater”. В третьей части мы три раза слышим призыв “брат!”, который такую важную роль играет в “Узнике”. Но они различаются» [17, 482].

И еще одно значительное сочинение Даллапикколы должно быть названо в связи с обращением композитора к подобным старинным текстам — вокальный цикл «Три лауды» (1936–37), материал которого позже был использован им в опере «Ночной полет» (подробнее об этом см.: [4]). И в данном случае возникает определенная параллель с творчеством Малипьеро: последняя лауда в цикле Даллапикколы (призыв к покаянию) и завершающий номер из оперы Малипьеро «Ночной поединок» (1929; изображение процессии, поющей песнопение с призывом к покаянию).

С мадригалами рубежа XVI–XVII веков Даллапиккола был знаком уже в ученические годы. Однако, открытие подлинного исторического значения мадригала было связано для него именно с работами Малипьеро, посвятившего себя, как уже говорилось, возрождению наследия *Монтеверди*.

Малипьеро очень глубоко знал мадригалы Монтеверди, как никто другой в то время. В изданном им шестнадцатитомном собрании, напомним, примерно половину занимали мадригалы. Готовя старинные произведения к публика-

²¹ «O брат наш» («Лауда для мертвого»).

ции, Малипьери переписывал их от руки! Он вспоминал позже: «Когда в июне 1942 года я выпускал последний том сочинений Клаудио Монтеверди, то чувствовал не удовлетворение от выполненной работы, а грусть по поводу утраты товарища. Хотя я преодолел материальные трудности, должен признать, что это было чересчур смело с моей стороны — затеять публикацию всех сочинений божественного Клаудио. Я хотел бы, чтобы и сегодня мне была дана возможность продолжать до бесконечности реконструкцию сочинений Клаудио Монтеверди. Кто бы помог мне снова пережить те годы, когда под моим пером (а я переписывал тогда пятиголосные мадригалы), словно по волшебству, возрождались шедевры? Я не помню ни физических страданий, ни сомнений в расшифровке оригиналов, помню только свой энтузиазм...» [21].

Именно Малипьери обратил внимание Даллапикколы на перспективность мадригала с позиций новейшей музыки, что, впрочем, не лежало на поверхности, и, как подчеркивал Даллапиккола, многими не было замечено [19], так как сам Малипьери фактически не применял в своих сочинениях жанрового определения «мадригал»²². Тем не менее, очевидно, что понимание им художественных принципов ренессансной мадригальной традиции и развитие их в собственном творчестве было необычайно глубоким.

Спектр преломляемых им элементов старинной мадригальности поражает своей шириной. Это явилось, несомненно, результатом *уникального объема знаний* о мадригле, которым владел Малипьери, переписавший от руки — в буквальном смысле! — все мадригалы Монтеверди²³. Кроме того, будучи итальянцем, он смог воспринять мадригальное искусство во всей полноте его содержательных нюансов — как искусство музыкально-поэтическое в своей основе, что было, конечно, недоступно иностранцам, даже если они и владели итальянским языком.

²² Со словом «мадригал» лишь косвенно связано название его струнного квартета №3: «Cantari alla madrigalesca» — «Кантари в мадригальном духе» (1931). Вообще, итальянцы XX века, как ни странно, достаточно редко сочиняли «мадригалы». В статьях Даллапикколы упоминается «Мадригал» для фортепиано Вито Фрацци (1921), его учителя по композиции во флорентийской консерватории. Даллапиккола любил эту пьесу и часто играл ее; она входила в его концертный репертуар. Вместе с тем, как известно, интерес к мадригалу в XX веке проявляли и музыканты других национальных культур, среди них, в частности, — И. Стравинский, Б. Мартину, П. Хиндемит и др. (см. об этом: [7, 382–383]). Зарубежные композиторы иной раз сами создавали мадригалы, давая именно такое название некоторым своим произведениям. См., например, многочисленные Чешские мадригалы **Б. Мартину** (для хора а cappella, на моравские тексты — 1939, 1948; 1959), его же инструментальные мадригалы (для гобоя, кларнета и фагота, 1937; Мадригальную сонату для флейты, скрипки и фп., 1942; Пять мадригальных строф для скрипки и фп., 1943); Двенадцать мадригалов **П. Хиндемита** (для пятиголосного хора а cappella, на тексты современного немецкого поэта Й. Вайнхебера, 1958). Инструментальные мадригалы писал **А. Пуссёр** (для разных составов: кларнета соло, 1957–58; ансамбля в составе барочной флейты или скрипки, скрипки, виолы да гамба или виолончели, клавесина, 1961; а также «Мадригальные характеры» для гобоя соло, 1966). Известны также вокальные мадригалы **В. Риети** (1898–1994) — композитора итальянского происхождения, жившего сначала во Франции, а потом в США: №1 из цикла «Пять елизаветинских песен» для среднего голоса с фортепиано, на слова неизвестного английского автора; №3 из цикла «Две песни между двумя вальсами» для высокого голоса с фортепиано, на слова Уильяма Батлера Йейтса (1865–1939), ирландского поэта и драматурга, представителя символизма. Нельзя не упомянуть и «Три мадригала» **А. Шнитке** (1980) для сопрано и пяти инструментов.

²³ Заметим, что и Стравинский, изучавший в свое время мадригалы Джезуальдо, также, по его словам, переписывал их от руки [11, 212].

Многое в произведениях Монтеверди оказалось поистине современным!

- *Текстовая основа* старинного жанра: мадригальные *vers libres* и «прозаическая» трактовка классической итальянской поэзии²⁴ удивительно соответствовали тяготению к свободному стиху и «прозаическим» тенденциям в новейшей вокальной музыке XX века (см. об этом: [7]);
- *метод музыкального воплощения текста, предполагающий детальное претворение художественного образа*, тончайших поворотов поэтической мысли (вплоть до создания изобразительных штрихов — так называемых «мадригализмов»), и как следствие этого —
- *индивидуализация музыкальной формы*, свободное последование разделов²⁵,
- *тщательная разработанность контрапунктической ткани* (как особого средства выразительности), изысканность голосоведения и т. д.

Все это, представшее в столь совершенном виде, много веков пребывало в забвении и требовало теперь нового освоения!

Малипьеро был одним из первых, кто в полной мере осознал уникальность данного явления, завещанного старинными итальянскими мастерами. В творчестве Монтеверди, как принято считать, позднеренессансный мадригал достиг своей кульминационной стадии, что великолепно охарактеризовано В. Дж. Конен:

«Нет ни одного жанра, ни одного знакомого нам вида музыкального искусства, который был бы близок монтевердиевским мадригалам. В известном смысле их можно сравнить с романтической вокальной лирикой XIX века. Поэтические тексты, лежащие в их основе, напоминают положенные на музыку стихи поэтов-романтиков, а их лирическое настроение переключается с эмоциональным строем романсов XIX века. Но мадригалы Монтеверди неизмеримо более сложны, более масштабны, чем песенные жанры нашей современности, и, кроме того, они принципиально чужды одноголосному мелодическому складу. Некоторыми своими чертами они напоминают кантаты, но их драматизм далек от оперности, характерной для всех вокально-драматических жанров той эпохи, и по интонационному строю они в целом отличаются от арий XVII века. Многоплановая структура, опирающаяся на одновременное звучание хора, солирующих вокальных ансамблей и оркестровой партии, своеобразный мелодический склад, сложное гармоническое письмо — все это не имеет прототипов в вокальной литературе XVII, XVIII и XIX веков. В последних мадригалах Монтеверди становится особенно ясным, как расходится строй его творческой мысли с новыми путями европейской музыки, ведущими к классицизму. И только расширившийся художественный кругозор нашей современности привел к возрождению этого интересного синтетического жанра, оказавшегося безбудущности в новую, послеренессансную эпоху» [10, 168].

Под термином «мдригал» у Монтеверди фигурируют весьма разные явления, кажущиеся порой совсем непохожими: от многоголосных лирических пьес а

²⁴ О принципах мадригальной поэзии — близкого прозаической речи свободного стиха (*vers libre*, чередующий семи- и одиннадцатисложники) с применением характерного приема *enjambement* (перенос части фразы из одной стиховой строки в другую), см.: [3, 132], [5].

²⁵ «В этом отношении, — читаем в специальном исследовании, — мадригал можно рассматривать как исторический прототип гораздо более позднего (относящегося к эпохе романтизма) музыкального явления, описанного в теоретической литературе как *durchkomponiertes Lied*, или “сквозная вокальная форма”» [6, 12–13].

carrella до сольных драматических сцен с сопровождением инструментального ансамбля, от одночастных композиций до циклических (VII книга мадригалов: «Концерт», 1619; VIII книга: «Воинственные и любовные мадригалы», 1638)²⁶; драматические мадригалы Монтеверди соприкасаются с так называемыми мадригальными комедиями (О. Векки, А. Банкьери и др.), откуда в них проникают песенные жанры народного происхождения (см. об этом: [25, 147–172]), — словом, мадригальное искусство Монтеверди очень и очень многообразно. И именно в таком многообразии оно служило моделью для разработки нового национального стиля, предпринятой Малипьерио.

Сценические произведения Малипьерио (в первую очередь, «Семь канцон» и «Ночной поединок»²⁷) были вдохновлены опытом позднеренессансных мадригалов — таких разновидностей, как мадригальная комедия, циклические мадригалы (сольные и ансамблевые, а carrella и «концертирующие») и др. Исследователь оперного творчества Малипьерио, С. С. Богоявленский, так и называет «Семь канцон»: «короткие театрализованные мадригалы» [2, 250].

«Для меня были очень важными уроки <...> “Семи канцон” и “Ночного поединка” (Comödie des Todes)», — писал Даллапиккола [12, 3]. Он считал их шедеврами оперного жанра, поясняя: «Речь не идет об опере в традиционном смысле слова: известно, что уже в “Семи канцонах” маэстро обнаружил стремление создать новую форму музыкального театра (“мой Театр”, как он его называл), который был бы бог весть как далек от театра и Верди, и Вагнера. Сам автор назвал “Ночной поединком” не “оперой”, а “Семью Ноктюрнами»» [19, 365–366]. И далее: «В “Ночном поединке” мне заново открылся древний подлинный дух итальянской музыки [выделено мной — Е. Д.] <...> Малипьерио вернул к жизни нить великой итальянской традиции — таким было мое впечатление в 1932 г., и оно остается неизменным сегодня [в 1974 г. — Е. Д.], — той традиции, которая сделала великой и общечеловеческой нашу музыку» [ibid, 367].

IV

Вдохновленный созданием Малипьерио, сразу же после прослушивания «Ночного поединка»²⁸ двадцативосьмилетний Даллапиккола принялся за сочинение собственной оперы под названием «Представление о Душе и Теле». Задумав оперу, композитор прежде всего набросал эскиз либретто (обозначив его, кстати, как *dramma per musica*). В тот момент, по существу, родился главный творческий проект всей его дальнейшей жизни. Об этом он писал позже (в статье «Рождение оперного либретто», 1967):

«В моем кабинете во Флоренции, в ящике стола, в самой его глубине, находится рукопись, о которой никто не знает и о которой никто не должен знать. Речь идет об оперном либретто, которое называлось “Представление о Душе и Теле” (1932). Дата ясно говорит сама за себя: это либретто на пять лет предшествует началу сочинения моей первой оперы, “Ночной полет”. И дата, и название ясно говорят также еще об одном: то был для нас период

²⁶ Подробнее об этом см.: [10].

²⁷ Об оперном театре Малипьерио см. специальные работы: [1]; [2]; [9].

²⁸ Даллапиккола, как уже отмечалось, относил его к самым памятным музыкальным событиям своей жизни. В статье о Малипьерио он специально останавливается на том своем впечатлении и подробно разбирает музыкальные идеи композитора [19].

открытия наших старых Мастеров, и к оратории Эмилио дель Кавальере [sic!], названной как раз “Представление о Душе и Теле”, я всегда чувствовал особую симпатию. Речь идет о либретто, сцены которого связаны между собой достаточно слабой нитью. Не забывайте, что в то время Малипьеро дал нам такие шедевры, как “Семь канцон” и “Ночной поединок”, чью конструкцию без сомнения можно определить как “несколько панно”. Не забывайте также о знаменитом письме Бузони, написанном им жене из Лондона в 1913 году, где он рассказывает о том, как, при виде объявления о показе одного фильма, “Ад Данте”, у него неожиданно возникла идея оперы, в которой некоторые эпизоды из “Божественной комедии”, независимые между собой, следовали бы один за другим. Проект Бузони, хотя он и остался только проектом, важен, так как является свидетельством безотлагательной потребности в обновлении мира оперы, которая чувствовалась уже тогда. Бузони, как и Малипьеро, думал об оперном театре, очень далеком как от вагнеровского, так и от итальянской веристской школы. В моем либретто, несомненно чудовищном с точки зрения стиля, друг за другом следовали тексты, принадлежащие очень разным эпохам: там был фрагмент из “Песни о Роланде”, и рядом с ним — сцена из “Дон Кихота”, монолог из “Пер Гюнта” возле умирающей матери, тексты маскарардов смерти [mascabre mascherate] эпохи Возрождения — рядом со сценой из “Больше чем любовь” Д’Аннунцио<...> и, в заключение, лауда фра Якопоне да Тоди. (Приведенный список далеко не полный). Я говорю сегодня о столь бесформенной и незрелой попытке только затем, чтобы подчеркнуть, что это либретто ставило нас перед жизнью человека (что означает — перед ошибками человека), перед вопросами, которые он себе задает, перед непрекращающейся борьбой. В общем, главная идея не была “астрономически” далека от идеи “Улисса” [выделено мной — Е. Д.].

<...> Следовательно, в музыкальной композиции не только первая идея, которая представилась моему уму, являет собой кульминационный момент целого²⁹, но также и в области оперного театра уже первая попытка намечала сумму тех идей, что позже определяли другие мои оперные опыты, от “Ночного полета” до духовного представления “Иов»» [16, 514–515].

Эскиз либретто, о котором идет речь, весьма примечателен. Он представлял собой выписки из разных поэтических и литературных источников. Выбор источников во многом осуществлялся в том же ключе, что и у Малипьеро. Фигурировали следующие тексты: народные болонские песни, фрагмент из «Песни о Роланде», лауды, приписывавшиеся Якопоне да Тоди и др., сочинения Микеланджело Буонарроти Младшего (фрагменты из интермедий, загадки), отрывки из «Грозы» А. Н. Островского, «Фауста» Й. В. Гёте, «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше и др.

Тогда молодому композитору не хватало опыта, чтобы осуществить подобный проект. Опера «Представление о Душе и Теле» так и не была написана. Но на выбранные для нее тексты Даллапиккола потом в течение нескольких десятилетий создавал камерные вокальные произведения. Представим это схемой.

²⁹ Композитор имеет здесь в виду (как это следует из других его текстов), что обычно первые пришедшие ему в голову музыкальные идеи помещаются им затем в главную кульминацию произведения.

<i>Текст из либретто</i>	<i>Камерные вокальные произведения</i>
Микеланджело Буонарроти Мл. Фрагменты из интермедии к комедии Н. Арригетти, загадки	Шесть хоров на тексты Микеланджело Буонарроти Младшего I серия — для смешанного хора a cappella; 1932–33 II серия — для 2-х сопрано и 2-х альтов соло (или для камерного хора из 6 сопрано и 6 альтов, желательно мальчишки) и 17 инструментов (духовых, струнных и фп.); 1934–35. Посв. Малипьери
Песнь о Роланде* (текст — СХСVIII–СССVI)	Рапсодия (этюд к «Смерти графа Орlando») для голоса мальчишки и камерного оркестра; 1932–33 (текст — CLXXII–CLXXV) Ронсеваль для мужского голоса и фортепиано; 1946 (текст — LVI, LXVI)
«Mamma, lo temp'è venuto» Из сборника народных болонских песен XIII в.	Дивертисмент в 4-х упражнениях. Ч. IV для сопрано, флейты, гобоя, кларнета, альты и виолончели; 1934
«Madonna Sancta Maria» Анонимная лауда XIII в.	Три лауды. Ч. III для высокого голоса и камерного оркестра (13 инструментов); 1936–37
Лауды фра Якопоне да Тоди*	Концерт для Рождественской ночи 1956 г. Ч. II и IV для камерного оркестра и сопрано; 1957–58
«Фауст» Гёте*	Семь песен на стихи Гёте для меццо-сопрано и трех кларнетов; 1953 текст из «Западно-восточного дивана»

* — замена исходных текстовых фрагментов на другие, но при сохранении того же автора (или источника), общей художественной атмосферы и образного строя.

Во всех этих произведениях, по сути, развивается тема, являвшаяся центральной для «Улисса» и других сценических сочинений 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» [23, 49].

В музыкальном языке, как и в поэтических текстах — особенно в ранних произведениях Даллапикколы — явна ориентация на звуковые идиомы Малипьери (в некоторых приемах фактуры, инструментовки, порой даже в совпадении отдельных мелодических оборотов).

И в драматургии своих вокальных циклов Даллапиккола использует упомянутый им выше «принцип панно» (в статье «Рождение оперного либретто»), который он связывает — через Бузони — с принципами кинематографического искусства³⁰.

Таким образом, вокальная лирика Даллапикколы в контексте всего наследия композитора оказалась своего рода творческой лабораторией, где вырабатывались технические приемы, искались новые средства выразительности, оттачивались навыки письма, приобреталось мастерство³¹ и т. п., — все то, что и позво-

³⁰ О воздействии на него принципов кинематографа Даллапиккола писал не раз. См., например, приведенный выше фрагмент из неопубликованного текста композитора.

³¹ Подобная сопряженность камерной вокальной музыкой с оперой — как некий особый аспект психологии композиторского творчества — в принципе хорошо известна: у многих

лило автору, спустя тридцать лет после рождения идеи, воплотить свой замысел в шедевре музыки XX века, каковым явилась его опера «Улисс».

В отношении Даллапикколы весьма существенно, что жанры камерной вокальной музыки для него не оставались 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.

Использованная литература

1. *Богоявленский С.* Итальянская музыка первой половины XX века. Л.: Музыка, 1986. 142 с.
2. *Богоявленский С.* Музыка Италии // История зарубежной музыки. Вып. 6 / ред. В. В. Смирнов. СПб.: Композитор, 1999. С. 209–279.
3. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. М.: Фортуна Лимитед, 2003. 272 с.
4. *Дубравская Е.* Луиджи Даллапиккола: Три лауды (1936–37) // Научный вестник Московской консерватории. 1, 2010. С. 168–181.
5. *Дубравская Т.* Мадригал (жанр и форма) // Теоретические наблюдения над историей музыки. М.: Музыка, 1978. С. 108–126.
6. *Дубравская Т.* Музыка эпохи Возрождения: XVI век // История полифонии. Выпуск 2Б. М.: Музыка, 1996. 413 с.
7. *Дубравская Т. Н.* Эпоха Возрождения и феномен цикличности в истории вокальной музыки // Циклические ритмы в истории, культуре, искусстве / Отв. ред. Н. А. Хренов. М.: Наука, 2004. С. 369–393.
8. *Дубравская Т. Н.* Стравинский — Джезуальдо: возвращение назад или открытие нового? // Стравинский в контексте времени и места. Научные труды МГК им. Чайковского. Сб. 57. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. С. 112–119.
9. *Кириллина Л. В.* Итальянская опера первой половины XX века. М.: ВНИИ искусствоведе-ния, 1996. 231 с.
10. *Конен В.* Клаудио Монтеверди. М.: Советский композитор, 1971. 323 с.
11. *Савенко С.* Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
12. *Dallapiccola L.* Неопубл. автобиографический доклад. Архив Л. Даллапикколы во Флоренции: Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti». Gabinetto G. P. Vieusseux, Firenze (ACGV), Fondo Dallapiccola. Шифр 433.LD.LV.5; 1960).
13. *Dallapiccola L.* Appunti Incontri Meditazioni. Milano: Suvini Zerboni, 1970.
14. *Dallapiccola L.* «Job» // Dallapiccola L. Parole e musica / a cura di F. Nicolodi. Milano: Il Saggiatore, 1980. P. 443–447.
15. *Dallapiccola L.* Lettera a Claudio Sartori in memoria di Paul Hindemith // L. Dallapiccola. Ibid. P. 346–348.
16. *Dallapiccola L.* Nascita di un libretto d'opera // L. Dallapiccola. Ibid. P. 511–531.

крупнейших оперных композиторов создание наиболее новаторских опер обычно предваряется работой над романсом (и т. п.) в качестве своего рода подготовительной стадии. Назовем, к примеру, Р. Вагнера («Пять стихотворений» как этюды к «Тристану», по словам автора), Н. А. Римского-Корсакова (романсы как этюды к «Царской невесте»), С. С. Прокофьева («длинные», по авторскому определению, романсы «Гадкий утенок» и «Под крышей» как сочинения с целью поиска нового музыкального языка для воплощения оперы «Игрок») и др. Любопытно, что такая же сопряженность названных областей наблюдалась уже и в творчестве Монтеверди — создателя первых собственно оперных произведений. Как пишет В. Дж. Конен, «нет никакого сомнения в том, что высокий интеллектуальный уровень <...> творчества Монтеверди, свойственная ему глубина чувства, его сложная и тонко разработанная система выразительных средств, были бы немислимы без опыта сочинения в рамках мадригала» [10, 168].

17. *Dallapiccola L.* Note per un'analisi dei «Canti di liberazione» // *L. Dallapiccola. Ibid.* P. 472–485.
18. *Dallapiccola L.* Prime composizioni corali // *Dallapiccola L. Ibid.* P. 372–384.
19. *Dallapiccola L.* Qualche nota in memoria di Gian Francesco Malipiero // *Dallapiccola L. Ibid.* P. 365–371.
20. *Dallapiccola L.* Incontro con Anton Webern (Pagine di diario, 1935-1945) // *L. Dallapiccola. Ibid.* P. 230–236.
21. L'Opera di Gian Francesco Malipiero (Saggi di scrittori italiani e stranieri con una introd. di Gatti G. M., seguiti dal catalogo delle opere con annotazioni dell'autore e da ricordi e pensieri dello stesso). Treviso, 1952. P. 415.
22. *Nathan H.* Luigi Dallapiccola: Fragments from Conversations // *The Music Review*, XXVII (1996), 4. 1966. P. 296.
23. *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. 35–66.*
24. Nono. Autori vari / a cura di E. Restagno. Torino: E.D.T., 1987. 318 p.
25. *Pirrotta N.* Commedia dell'arte e opera // *N. Pirrotta. Scelte poetiche di musicisti. Venezia: Marsilio, 1997. P. 147–171.*
26. *Ruffini M.* L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo ragionato. Milano: Suvini Zerboni, 2002. 542 p.
27. *Sanguinetti G.* La formazione dei musicisti italiani (1900–1950) // *La cultura dei musicisti italiani nel Novecento / a cura di G. Salvetti e M. G. Sità. Milano: Guerini Studio, 2003. P. 15–54.*