

## Екатерина ДУБРАВСКАЯ

# ЛУИДЖИ ДАЛЛАПИККОЛА: ТРИ ЛАУДЫ (1936–37)

Луиджи Даллапиккола (1904–1975) — одна из самых значительных фигур в итальянской музыке XX века. Именно ему принадлежит заслуга обращения итальянских композиторов к принципам новейшего искусства. Даллапиккола — первый итальянский музыкант, освоивший метод додекафонии. Существенно, что это произошло в неразрывной связи с национальными традициями, благодаря чему новаторство Даллапикколы не вызвало отторжения у его соотечественников, в том числе принадлежавших к старшему поколению.

Мысль о необходимости выбора собственного пути в искусстве волновала Даллапикколу многие годы. Его творческое становление происходило в так называемое «черное двадцатилетие» — эпоху утверждения фашистского режима Муссолини (правил с 1922 по 1943 год). Как отмечает Л. В. Кириллина, «фашистское правительство взяло под свое попечение все музыкальные институты и учреждения, диктуя совершенно определенную репертуарную и стилевую политику. <...> поощрения удостоивалось преимущественно <... > рутинное, эпигонское, эклектическое...» [6, 10–11]. Искусство творцов первого авангарда было чуть ли не под запретом. Впрочем, в Италии культурное пространство не подверглось столь тотальному контролю, как в Германии, и какие-то крупницы сведений о новой музыке туда все-таки проникали.

В архиве Даллапикколы сохранились его воспоминания об отношении к новой музыке в то время: «Тогда были слышны лишь враждебные голоса в адрес нововенской школы; не было никого, к кому я мог бы обратиться за советами или рекомендациями; ничего не было написано о системе, которая меня интересовала и привлекала; во всей Европе только “неоклассическое” течение, казалось, имело шансы на успех. К тому же диктатура (а диктаторы, как известно, во все исторические эпохи были сведущи в деле искусства!) требовала *здоровой*

и оптимистичной музыки. С приходом Гитлера и позднее даже в центральной Европе было невозможно найти произведения Шёнберга, Веберна, Берга...» [цит. по: 20, 119].

По словам Даллапикколы, его первый шаг на пути к додекафонии, каковым явилось создание «Трех лауд» в 1936–1937 г., «был самым трудным из всего, что можно себе вообразить» [там же]. Насколько можно судить по сохранившимся материалам, к свершению его он готовился более 10 лет! В одной из статей Даллапикколы находим примечательное свидетельство:

«Известно, что одна встреча может оказать решающее влияние на всю жизнь, или, по крайней мере, на ее направление. Мое направление определилось вечером 1 апреля 1924 года, когда я увидел, как на сцене Белого зала Палаццо Питти [во Флоренции – Е. Д.] Арнольд Шёнберг дирижировал своим “Лунным Пьеро”. В тот вечер перед началом исполнения студенты консерватории свистели с истинно латинской веселостью; публика, со своей стороны, топала, шумела, смеялась. Но Джакомо Пуччини в тот вечер не смеялся. Он слушал исполнение чрезвычайно внимательно, следя по партитуре, и по окончании концерта попросил у Казеллы чести быть представленным Шёнбергу.

Два композитора беседовали около десяти минут в уголке артистической; никто никогда не узнал, о чем они говорили; но у всех, кто их видел, осталось впечатление откровенной беседы. Было еще то время, когда две личности противоположных направлений и идеалов находили точки соприкосновения в общей любви к своему искусству <...>

В тот вечер, когда я увидел Шёнберга, я почувствовал, что *должен решиться...* (выделено мной – Е. Д.)» [17, 448–450; пер. на русский язык: 2].

Прошло, однако, еще много лет, прежде чем это решение осуществилось. На пути к нему были и некоторые другие знаменательные события такого же рода. Так, в 1934 году в Венеции Даллапиккола услышал музыку Берга в исполнении Г. Шерхена: «Для меня, уже тридцатилетнего, оркестр Берга стал почти открытием; но незаменимым посредником для осуществления такого открытия был Герман Шерхен. Так, когда в последнем эпизоде арии “Вино” (“Le vin du solitaire”) Ханна Шварц готовилась петь

“Du gibst ihm Hoffnung, Liebe, Jugendkraft  
und Stolz...”<sup>1</sup>,

в моей памяти во множестве всплыли художественные ассоциации, особенно “Абсент” Дега, с его безымянной меланхолией. Мне показалось, что я впервые услышал звук валторн, смешанный с пиццикато струнных: до такой степени гонг все преображал. Это был один из тех удивительных и редчайших моментов, которые запечатлеваются в памяти на всю жизнь... » [16, 174–175]<sup>2</sup>.

В 1935 году наконец происходит знакомство с музыкой Веберна. Даллапиккола в составе итальянской делегации присутствует на XIII фестивале Международного общества современной музыки (S.I.M.C.) в Праге. Он записывает в дневнике: «Сегодня вечером Генрих Яловец дал мировую премьеру Концерта

<sup>1</sup> «Ты даешь ему надежду, любовь, юношескую силу и гордость...»

<sup>2</sup> На фестивале в Венеции в 1934 году исполнялась и «Рапсодия» Даллапикколы. Композитор участвовал в конкурсе памяти Эмиля Херцки (директора издательства Universal Edition), и жюри, в состав которого входили А. Берг, А. Веберн, Э. Кшенек, Э. Штайн, Э. Веллес, рекомендовало его «Рапсодию» к исполнению.

ор. 24 Антона Веберна. <...> Мне не удалось составить четкого представления о произведении, слишком сложном для меня; тем не менее то, что оно являет собой целый мир, мне кажется несомненным. Перед нами человек, выражающий максимум идей с помощью минимума слов, какой только можно себе представить. Даже не поняв хорошо произведение, мне показалось, что я нашел там самое большое эстетическое и стилистическое единство, которое мог только желать.

В зале во время исполнения некоторые улыбались. Очень веселой казалась и наша делегация (О, латинская веселость, ты еще не умерла!)<sup>3</sup>.

Я не стал слушать всю программу того вечера. *Веберн заставил меня задуматься (выделено мной – Е. Д.)* [13, 231].

В 1936 году Даллапиккола принимает окончательное решение. Он выступает во Флоренции с докладом «Об одном аспекте современной музыки» (это было его первое публичное выступление), где делится своими размышлениями. Упомянув Брамса, Малера, Бузони, он останавливается на трех вопросах: Шёнберг и атональность, его отношения с публикой и критикой, Берг и театр.

В это время работа над «Тремя лаудами» была уже в разгаре.

«Я очень хорошо помню, как на одной из улочек Флоренции набросал однажды вечером в декабре 1935 года свою первую додекафонную мелодию. И эта мелодия, вернее, тема, заложенная в самой кульминации, пронизала все произведение, определила его ритм» [5, 130]. Речь здесь идет именно о «Трех лаудах» — упомянутом выше вокальном цикле, завершенном в 1937 году.

«Три лауды» написаны для высокого голоса и камерного оркестра. «Камерный оркестр» (по авторскому обозначению состава) предполагает тринадцать инструментов (флейта, гобой, кларнет in B, фагот, валторна in F, труба in C, саксофон контральто in Es, арфа, фортепиано, скрипка, альт, виолончель, контрабас) — явная дань моделям Шёнберга и Веберна.

Тексты взяты из средневекового собрания лауд под названием *Laudario dei Battuti* (Модена, 1266 год) [изд.: 10]. Все части цикла, ярко контрастные друг другу, звучат без перерыва.

I. «Высочайший свет» (*Altissima luce*) — мольба, обращенная к Деве Марии.

[Авторские указания к исполнению: *Molto tranquillo, serenamente; pianissimo e semplice, ma con profonda espressione*]

II. «Да возвеселится каждый» (*Ciascun s'allegri*) — гимн ликования на рождество Спасителя.

[Авт. указ.: *Giubiloso, ma non troppo mosso; sempre forte, marcattissimo*]

III. «Мадонна Святая Мария» (*Madonna sancta Maria*) — скорбный призыв к покаянию.

[Авт. указ.: *Lentamente, trascinato; pesante, sostenutissimo, drammatico; molto espressivo*]

<sup>3</sup> В выпуске миланского журнала «Ежемесячный бюллетень музыкальной жизни и культуры» («Bollettino mensile di vita e cultura musicale») от 9 сентября 1935 г. было опубликовано «Письмо из Праги» Л. Даллапикколы, где есть такие слова: «Сочинение, которое кто-то, может быть, назовет “спорным”, “Концерт для девяти инструментов” А. Веберна, слушали по крайней мере с почтительностью. (Наши его слушали даже с радостью, настолько оно показалось живым, разумным, интересным)» [цит. по: 13, 236].

На первый взгляд, обращение композитора XX столетия к поэзии дуэченто может показаться неожиданным. Но при ближайшем рассмотрении оно вполне объяснимо.

Лауда (итал. *Lauda* — хвала) — жанр духовной поэзии в Италии XIII–XVI в., также духовная песня на итальянском языке (реже на латыни). Написанная обычно в строфической форме, прославляет Иисуса Христа, Деву Марию, святых, мир как Божье творение, христианские добродетели.

Расцвет лауды был связан с народным религиозным движением, зародившимся в Умбрии в середине XIII в. и охватившим многие области Италии: стихийно возникавшие братства мирян, охваченные настроением покаяния, экстатической любви к Христу и Богородице, использовали лауды на своих собраниях вместо канонических гимнов. Самые выдающиеся образцы лауды были созданы монахом-францисканцем Якопоне да Тоди (ок. 1230–1306), написавшим около 100 лауд [7, Стб. 431–432].

О том, сколь любимы и распространены были в Италии лауды, свидетельствует само число дошедших до нас письменных памятников — около 200 собраний! Причем большинство из них не нотировано. Именно из такого — ненотированного — собрания и взял композитор стихотворения, составившие цикл «Три лауды».

Многие средневековые лауды сохраняли важное значение в религиозной жизни Италии вплоть до XIX века. В XX веке возникает новая волна интереса к старинному жанру. В 1930 году в Тоди проходит выставка, посвященная предполагаемому 700-летию со дня рождения Якопоне да Тоди. В 1935 году появилось фундаментальное исследование Ф. Льюцци (1884–1940) «Лауда и возникновение итальянской мелодии»<sup>4</sup>. Известно, что этот ученый преподавал музыкальную эстетику во Флорентийском университете, а также музыкальную теорию и композицию во Флорентийской консерватории, где сначала учился, а затем и работал Л. Даллапиккола, так что не исключено, что он был знаком с трудами Льюцци.

Интерес Даллапикколы к духовной литературе вполне понятен: ведь итальянский композитор был глубоко верующим католиком. Он не раз обращался в своем творчестве к духовным текстам, где находил близкие себе нравственные идеи и поэтические образы<sup>5</sup>. При этом он неоднократно повторял: «Художник не может творить, не будучи в постоянном контакте с людьми... Музыкант не может убежать от своего времени...» [цит. по: 5, 131]. Таким образом, сочинения на духовные тексты, создававшиеся в тяжелые годы итальянской истории, трактовались современниками Даллапикколы как протест против фашизма в «форме религиозной веры»<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> *Liuzzi F. La lauda e i primordi della melodia italiana. 2 Vol. Roma, 1935.* Этот вопрос подробно освещен в дипломной работе О. В. Зубовой «Итальянская монодическая лауда». М.: МГК, 2004 (рук.).

<sup>5</sup> Насколько актуальными были для него прозрения духовных мыслителей давно ушедших времен, свидетельствует запись в дневнике, сделанная в начале шестидесятых годов после отчетов о полетах советских и американских космонавтов: «Мне кажется, что Якопоне да Тоди в “космической сфере” интуитивно, по простому вдохновению, понял больше, чем астронавты, когда выразил чувство “потерянности” в таких стихах: <...> *li cieli son stainati, / lo loro silere me faccion gridare*» («небеса неподвижны / их тишина заставляет меня кричать») [15, 204].

<sup>6</sup> Эта мысль, высказанная в 1976 году немецким музыковедом Э. Хельмом [18, 471], получила большое распространение в европейском музыковедении. См., например: [20, 121; 21, 78].

К духовному жанру лауды Даллапиккола возвращался достаточно часто. В 1929 году им уже были созданы «Две лауды на тексты фра Якопоне да Тоди» (для сопрано, баритона, смешанного хора и большого оркестра)<sup>7</sup>. Тогда впервые в его музыке и проявилась та особая мистическая духовность, которая станет характерной для его дальнейшего творческого пути. Тексты фра Якопоне да Тоди позже были использованы также в двух вокальных частях «Концерта для новогодней ночи 1956» (1957–58). А в своем последнем законченном сочинении, «Commiato» для сопрано и камерного оркестра (1972), Даллапиккола снова обратился к лауде.

Рассматриваемый нами вокальный цикл занимает в данном ряду особое место. Он концентрирует в себе образы и эмоциональные состояния, издавна присущие итальянским лаудам. Именно этот источник помог композитору найти выразительные средства, которые будут присутствовать далее во всех его «кульминационных» сочинениях — операх «Ночной полет», «Узник», «Улисс» и др.



Ассизи сегодня (фото автора)

Одна из важнейших тем лаудической поэзии, привлекавшая Даллапикколу, связана с мотивом покаяния. Она восходит к Франциску Ассизскому. Анри Оветт, крупнейший знаток истории итальянской литературы, пишет по этому поводу: «Ученики “Poverello”<sup>8</sup> не остались чуждыми движению “Флагеллантов” (“Бичующихся”), которые, начиная с 1260 года, ходили из города в город, призывая народ к покаянию; плача и бичуя себя, они пели свои мистические песни — “laudi”. <...> Они останавливались на площадях, совсем как светские жонглеры,

<sup>7</sup> Сочинение — как «предварительный опыт» — по воле автора осталось неопубликованным и потому неизвестно широкой аудитории.

<sup>8</sup> Poverello — букв.: бедняк. Имеется в виду св. Франциск, призывавший к бедности.

и заимствовали у них ритмы и мелодию своих песен; поэтому их и называли *Giulari di Dio* (“Божьи жонглеры”). Их число увеличивалось беспрестанно во вторую половину XIII века, не только в Умбрии, но и в Тоскане, в Марках, Абруццах и во всей северной Италии. Собрания *laudi*, восходящие к этой эпохе, показывают, с какой любовью везде встречали эти стихотворения, обыкновенно анонимные, в которых изливался безыскусственно восторженный мистицизм» [8, 29–30].



Шествие «Божьих жонглеров»  
во время фольклорного праздника (фото автора)

Музыкально-образная интерпретация текстов «Трех лауд» также свидетельствует, что жанр лауды в представлении Даллапикколы был одухотворен поэзией святого Франциска Ассизского (ок. 1181–1226), чей знаменитый «Гимн Солнцу»<sup>9</sup> считается первым образцом лауды на итальянском языке (точнее — на умбрийском диалекте). Для характеристики его приведем слова А. Овета, важные, как нам кажется, для понимания трактовки Даллапикколы: «И не только к “нашему брату солнцу, которое нам светит и радует нас, *лучистому и блестящему образу Всевышнего*” обращается св. Франциск; также еще “*наших сестер луну и звезд*”, “нашего брата ветра”, воздух, воду, огонь, землю и растения, и даже “*нашу сестру телесную смерть*” призывает чистая и пламенная душа его величать вместе с ним благодать Всемогущего в песне, которая является самым почтенным памятником религиозной поэзии на итальянском языке, — поэзии вполне народной, как это признает всякий на основании свежести чувства, равно как и простоты формы» (выделено мной — Е. Д.; [там же]).

<sup>9</sup> «*Laudes creaturarum o Cantico del Sole*» («Хвалы Божьим тварям, или Песнь о Солнце», ок. 1225).

Мистические образы света, сияния, светящихся звезд, характерные для лаудической поэзии, становятся, начиная 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...»). Э. В. Денисов в этой связи особенно выделяет последнюю сцену «Улисса», приводя в качестве комментария также слова самого Даллапикколы: «Опера заканчивается эпилогом: Открытое море. Звездная ночь. Улисс один в небольшой лодке. Проходит тема странствований Улисса и он вспоминает свои слова: “Наблюдать, удивляться и снова наблюдать”. Как пишет композитор [далее идут слова Даллапикколы — *Е. Д.*], “один в океане, седой, как волны, он придет к заключению, что его длительная, жестокая, непрекращающаяся борьба, имевшая целью раскрыть смысл жизни, ни к чему не привела. Он смотрит на звезды, — сколько раз смотрел на них в своих странствиях! — и спрашивает себя, почему они кажутся ему новыми и ранее невиданными. И тут, в тишине и одиночестве, он больше похож не на гомеровского героя, а на раненого Андрея Болконского, когда тот лежит и смотрит на облака под Аустерлицем, замечая, что всегда смотрел на них по-новому» [4, 101].

Обратим внимание, что в этом звуко-образном ряду находится также *символ смерти* (гибель Фабьена в «Ночном полете») — вполне в духе св. Франциска, призывавшего и «*нашу сестру телесную смерть*» величать благодать Всемогущего<sup>10</sup>. Данный момент был специально подчеркнут Э. В. Денисовым: «Отметим <...> появление в прологе “Улисса” своеобразной “лейтгармонии смерти” — трезвучия Н-диг, звучащего у засурдиненных труб и челести на слове *la morte* (смерть). Эта же гармония возникает и в финале оперы. В первой своей опере “Ночной полет” Даллапиккола также использовал трезвучие Н-диг как символ смерти, введя его в момент смерти Фабьена и в заключительных тактах оперы» [4, 97].

Все названные Денисовым фрагменты основываются на музыкальном материале именно «Трех лауд»!<sup>11</sup> Найденный здесь особый — как бы *светящийся* — звуко-образ («*лучистый и блестящий образ Всевышнего*», по Оветту), был, очевидно, очень дорог композитору. Возможно, как раз его он и имел в виду, когда спустя много лет сравнивал цикл «Три лауды» с «картиной на золотом фоне» [14, 445].

Специального рассмотрения в «Трех лаудах» заслуживают методы работы композитора с поэтическим текстом.

<sup>10</sup> То же — в соответствующем фрагменте романа А. Сент-Экзюпери: перед свершением катастрофы (гибели Фабьена) пилоту «мнится, что он достиг *преддверия рая*: все вокруг *засверкало* — руки, одежда, крылья. *Свет* идет не от звезд: он бьет снизу, он вокруг, он *струится* из этих белых масс» (*выделено мной* — *Е. Д.*) [9, 134].

<sup>11</sup> Об использовании материала «Трех лауд» в операх Даллапикколы см. Приложение. Итальянский исследователь Р. Влад отмечает, что в наследии Даллапикколы каждое следующее сочинение как будто расцветает из предыдущего, договаривая еще недосказанное [22, 14]. И «Три лауды» в свою очередь имеют интонационные связи с предшествующей работой Даллапикколы: тема Сицилианы из вокального цикла «Дивертисмент в четырех упражнениях» (1934) — Лауда № 3. Заметим также, что это тематическое ядро затем ляжет в основу серии признанного шедевра Даллапикколы «Песни узников» [см.: 19, 52; 20, 121].

Даллапиккола как-то раз заметил: «Взяв произведение, написанное поэтом, я вынужден <...> бережно отнестись не только к самим словам, но и к *внутреннему их ритму*, обуславливающему именно этим словам присущую музыку...» [5, 129]. Действительно, и в данном произведении композитор, хотя бы и в обобщенном виде, определенно стремится к воссозданию стиховой структуры при музыкально-интонационном воплощении текста. Все музыкальные средства направлены на максимально ясное слышание слов: сохраняется деление на строки, строфы, остаются неизменными их внутренние цезуры; в музыкальной форме отражается рефренность, присущая средневековым лаудам (очевидно, поэтому I и II части имеют репризное закругление); произнесение текста в «Лаудах» Даллапикколы — в основном силлабическое, соответствующее принятой в итальянском стихосложении акцентной системе.

1

Canto

Lu - ce di - vi - na ver - tù gra - zi - o - sa, Bel - lez - za for - mo - sa de

И здесь мы должны признать, что озвучивая старинную поэзию, Даллапиккола фактически следует приемам «Божьих жонглеров», использовавших в своих силлабических напевах традиционные для того времени ритмические модели. Вследствие этого в музыке композитора XX столетия всплывают характерные по своей структуре мелодико-ритмические ряды (фразы), отражающие особенности средневекового силлабического стихосложения. Характеризуя эти особенности, М. Л. Гаспаров пишет, что раннему этапу развития итальянского стихосложения (XII–XIII вв.) свойственны «колебания между силлабикой и тоникой <...> В результате среди древних памятников встречаются произведения “приблизительно-силлабические” — с колеблющимся слоговым объемом полустихий и стихов» [1, 101–102]. Именно это мы и находим в избранных композитором образцах. Приводим схему рифмовки текстов в «Трех лаудах» с указанием числа слогов в строках; возвращающаяся рифма (b) и репризная рифма (a) в схеме выделены жирным шрифтом (см. след. стр.).

Как видно из схемы, во всех частях имеются стихи с разным количеством слогов. В I части, например, вслед за преобладающим одиннадцатисложником (звучит девять раз), дается двенадцатисложный стих; во II и III частях сменяются девяти- и восьмисложные строки, что создает предпосылки и для возникновения музыкальных фраз с разным количеством звуков. Именно это мы обнаруживаем в музыке Даллапикколы. Наряду со строго силлабическим интонированием (что дает одиннадцати-, девяти- и восьмизвучные фразы, в соответствии с текстовой основой), композитор нередко вводит также небольшие распевы, изменяя количество звуков во фразе. Среди всех этих разновеликих фраз естественно возникают и двенадцатизвучные фразы. Подобная с л о г о ч и с л и т е л ь н о с т ь, проистекающая из средневековой итальянской силлабикой, — один из путей, приведших Даллапикколу к двенадцатитоновости (в синтаксическом плане), то, что сделало для него достаточно естественным обращение к д о д е к а ф о н и и.

Схема рифмовки текстов в «Трех лаудах» (I, II, III) с указанием числа слогов в строках

I			II			III		
a	11	6+5	a	9		a	8	
b	11	6+5	a	9 (8)		b	8	
c	11	5+6	b	8		c	8	
c	11	5+6	b	8		b	9	
c	11	5+6	b	8		d	8	
b	11	6+5	c	8		d	8	
d	11	5+6				d	8	
d	11	5+6				b	9	
d	11	4+7				e	8	
b	12	6+6				e	8	
						e	8	
						b	9	
						f	8	
						f	9	
						f	9	
						a	9	

Вместе с тем расширение собственно звуковысотности имело у Даллапикколы другие основания. Прежде всего это, конечно, углубление экспрессии, как и у нововенцев. Но также, в некоторых моментах, — по-видимому, подражание народному (нетемперированному) интонированию. В III лауде, например, композитор применяет микрохроматику, указывая в партитуре: «quasi un 1/4 di tono» (т. 159, 164):

2

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

*molto p, espress. (doloroso)*

Canto Ma - don - na san - ta Ma - ri - a Re - ce -

*N. B. quasi un 1/4 di tono*

12

Canto vi chi vol tor - na - re — Fa - te pre - go a dol - ze

На этой базе родился весьма своеобразный додекафонный стиль Даллапикколы, оригинальность которого была вполне оценена современниками. В 1937 году итальянский музыкальный критик Г. М. Гатти пишет в связи с «Тремя лаудами»: «Даллапикколу отличает от нововенских композиторов то, что, если у них атональный язык дает только ощущение обостренной болезненности или декадентского интеллектуализма, у Даллапикколы он способен вызвать ощущение покоя и свежести. Даллапиккола находит интонации религиозного *пафоса* (может быть, самые горячие из тех, что мы встретили в “религиозной” музыке в последние годы), которые в состоянии передать три прочувствованные молитвы из Лаудария XIII века» [цит. по: 20, 120].

Отмечаемое здесь своеобразие додекафонного стиля Даллапикколы состоит в том, что, применяя двенадцатитоновые построения, композитор в то же время не отказывается и от «знаков» классической тональной традиции. Это ясно демонстрируют, например, первые страницы рассматриваемого цикла, где в «чудесном синтезе»<sup>12</sup> сосуществуют элементы диатоники и додекафонии. На фоне «протянутого» трезвучия H-dur, исполняемого группой инструментов, голос интонирует двенадцатизвучную мелодию (пример 3 на стр. 177-178)<sup>13</sup>:

3

(♩ = 44) *Molto tranquillo; serenamente* (♩ = 38 - 40) *senza troppo rigore (seguido il*

FLAUTO

OBOE *ppp*

CLARINETTO (Si b) *ppp*

FAGOTTO

CORNO (Fa)

TROMBA (Do) *con sordina ppp*

SAXOFONO CONTRALTO (Mi b)

ARPA

PIANOFORTE

CANTO *pp e semplice, ma con profonda espressione*  
Al - tis - si - ma lu - ce con

VIOLINO

VIOLA

VIOLONCELLO (arm.) *ppp*  
(suono reale) (arm.)

CONTRABASSO *ppp*

<sup>12</sup> Слова, часто встречающиеся в работах итальянских музыковедов (Р. Влад, М. Руффини).

<sup>13</sup> Подробный анализ этого фрагмента дан в статье Л. Данилюк [3, 172 и далее].

*Canto*

5 (♩ = 44) *a tempo* (♩ = 38-40) *senza troppo rigore (come prima)*

Fl. *ppp*

Ob. *sempre ppp*

Cl. (Sib) *sempre ppp*

Fag. *con sordina ppp*

Cor. (Fa) *ppp*

Tr. (Do) *sempre ppp*

Sax. (Mib)

Arpa *ppp armonioso* *lasc. vibr.*

Pf. *pp, ma evidente una corda* *con Ped.*

Canto *pp* gran splen - do - re, In voi, dolce amo-re, ag-gia con-so- con sordina *pp molto espr.*

Vl. *ppp* sulla tastiera

Vla *ppp* sulla tastiera

Vlc. *ppp*

Cb.

Трезвучие H-dur длится здесь целых восемь тактов (!), при достаточно медленном темпе, определенно создавая эффект тоникальности. Его инструментовка, однако, очень необычна: сочетание при трех *piano* тембров гобоя и засурдиненной трубы (квинта аккорда) — «металлическое и блестящее» (по словам Г. Гаваццени), в середине же этой квинты — кларнет, который смягчает и успокаивает звучание, создавая тончайшее равновесие; плюс флажолеты виолончели и контрабаса («высочайший свет»)¹⁴. В результате — совершенное преобразование, казалось бы, абсолютно традиционного элемента.

Появившаяся в начале двенадцатизвучная мелодия тут же дается в ракоходном виде. Но этим в I лауде, собственно, и исчерпывается применение «серийной техники».

В III лауде также есть двенадцатизвучная мелодия, с которой композитор работает, прибавляя или изымая некоторые звуки, несколько деформируя исходный рисунок. Примечательно использование в этой серии сегментов терцовой структуры (в духе А. Берга) — аллюзия на тональную музыку (пример 4; см. также выше пример 2).

4<sup>15</sup>

170

Fl. *molto dim.* *mp, molto espr.* *pp*

Ob. *molto dim.* *pp*

Cl. (Sib) *molto dim.* *p, molto espr.*

Fag. *molto dim.* *pp*

Cor. (Fa) *molto dim.* *sordina* *mp, molto espr.*

Tr. (Do) *molto dim.* *p, molto espr.* *p* *pp*

Sax. (Mib) *mf, molto espr.* *pp*

Arpa *Do* *mp* *p*

<sup>14</sup> Даллапиккола, услышав в Лондоне кантату Веберна *Das Augenlicht* («Свет глаз»), отметил для себя следующие слова композитора: «Аккорд, доверенный трем трубам или четырем валторнам, для меня теперь уже немислим». Эту кантату Даллапиккола считал «самым совершенным творением» среди всех известных ему работ Веберна [12, 225].

<sup>15</sup> Для наглядности в примере опущены партии струнных (у них в этот момент паузы).

В целом же двенадцатизвучные построения появляются эпизодически, элементы серийности не распространяются на все музыкальное пространство.

В приведенных примерах хорошо видна и другая важнейшая черта стиля композитора — в его музыке сохраняются типично итальянские качества: напевность (идущая несомненно от ритмики средневековых стихотворений), красота и изысканность мелодической линии, — качества, весьма существенные в условиях хроматизированной гармонической вертикали с принятой «эмансипацией диссонанса».

Значительно позже (в шестидесятые годы), став уже зрелым художником и признанным мэтром итальянской новейшей музыки, анализируя свой творческий путь, Даллапиккола вновь и вновь вспоминал об этом опыте: «<...> в 1937 году, во время сочинения “Трех лауд”, я начал интересоваться *мелодическими* возможностями, свойственными додекафонным сериям <...>» [11, 440]. «Конечно, это еще не было додекафонной музыкой. Тем не менее это произведение стало моим первым шагом на пути к додекафонии <...> В “Трех лаудах” я сделал шаг вперед в том смысле, что впервые я был хотя бы расположен думать о мелодических линиях, включающих все двенадцать звуков нашей темперированной системы» [14, 445].

### ПРИЛОЖЕНИЕ

#### ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МАТЕРИАЛА «ТРЕХ ЛАУД» В ОПЕРАХ Л. ДАЛЛАПИККОЛЫ

Материал «Трех лауд» полностью использован в опере «Ночной полет». Переносятся в неизменном виде целые фрагменты. Кроме того, музыкальный материал лауд используется в варьированном виде. Лейт-интонацией оперы является начальная фраза I лауды («*Altissima luce con gran splendore*»; см. пример 3), возвращающаяся трижды.

Напомним, что «Три лауды» идут без перерыва и поэтому в них соблюдается сквозная нумерация тактов (I лауда — т. 1–58, II — т. 59–148, III лауда т. 149–215).

Опера «Ночной полет»		«Три лауды»	
<i>Интродукция</i>	тт.1–19	<i>I лауда</i>	т. 1–19
<i>1 сцена</i>	т. 21 и дал.	разв. материала <i>I лауды</i>	
	т. 39–56	разв. материала <i>I лауды</i>	
	т. 46–64	<i>I лауда</i>	т. 40–56 (с больш. изменен.)
<i>2 сцена</i>	т. 94–163	<i>II лауда</i>	т. 59–141
<i>4 сцена</i>	с т. 537	свободное развитие материала <i>III лауды</i>	
	т. 579–611	<i>III лауда</i>	т. 149–180
	с т. 622	разв. интонаций <i>III лауды</i>	
	т. 660–694	<i>III лауда</i>	т. 181–215
<i>5 сцена</i>	с т. 695	разв. материала <i>I лауды</i>	
	т. 805–812	<i>I лауда</i>	т. 1–8
	т. 813–822	<i>I лауда</i>	т. 30–39 <sup>16</sup>
	с т. 922	отдельн. интонации <i>I, II лауд</i>	т. 80 <i>II лауды</i> и далее
	т. 988–999	позже появляется мелодия <i>III лауды</i> <i>I лауда</i>	т. 1–8

В опере «Улисс» дважды появляется мелодия «*Altissima luce*» (I лауда) — в Прологе (Калипсо: «Что может желать человек?») и во втором акте (Улисс: «Звезды»).

#### Использованная литература

1. *Гаспаров М. Л.* Очерк истории европейского стиха. М.: Фортуна Лимитед, 2003. 272 с.
2. *Даллапиккола Л.* О путях додекафонии (пер. и коммент. Е. Дубравской) // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. С. 50–68.
3. *Данилюк Л.* Луиджи Даллапиккола и его опера «Ночной полет» // Музыка и современность. Вып. 10. М.: Музыка, 1976. С. 151–186.
4. *Денисов Э.* Оперы «Узник» и «Улисс» Луиджи Даллапикколы // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова: Статьи. Воспоминания. Материалы / Ред.-сост. В. Ценова. М.: Московская гос. консерватория, 1999. С. 84–101.
5. Интервью с Луиджи Даллапикколой // Советская музыка. 1967. №4. С. 129–131.
6. *Кириллина Л. В.* Итальянская опера первой половины XX века. М.: ВНИИ искусствоведе-ния, 1996. 231 с.
7. *Махов А. Е.* Лауда // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001.
8. *Оветт А.* Итальянская литература. М.: Гос. издательство, 1922. 356 с.
9. *Сент-Экзюпери А.* Избранное. Л., 1977.
10. *Bertoni G.* Beihefte für romanische Philologie, XX. Halle. 1909.
11. *Dallapiccola L.* A proposito delle «Due liriche di Anacreonte» // Dallapiccola L. Parole e musica / a cura di F. Nicolodi. Milano: Il Saggiatore, 1980. P. 440–442.
12. *Dallapiccola L.* Anton Webern «Das Augenlicht», «Variazioni» op. 27, «Quartetto» op. 28 // Dallapiccola L. Ibid. P. 225–229.
13. *Dallapiccola L.* Incontro con Anton Webern (Pagine di diario, 1935–1945) // Dallapiccola L. Ibid. P. 230–236.
14. *Dallapiccola L.* «Job» // Dallapiccola L. Ibid. P. 443–447.
15. *Dallapiccola L.* Pagine di diario // Dallapiccola L. Ibid. P. 194–206.
16. *Dallapiccola L.* Ricordo di Hermann Scherchen // Dallapiccola L. Ibid. P. 171–178.
17. *Dallapiccola L.* Sulla strada della dodecafonia // Dallapiccola L. Ibid. P. 448–463.
18. *Helm E.* Luigi Dallapiccola in einem unveröffentlichten Gespräch // Melos: Zeitschrift für neue Musik, II, N. 6, Nov.-Dec. 1976. S. 469-471.
19. *Kämper D.* Luigi Dallapiccola. La vita e l'opera. Sansoni Editore, 1985. 353 p.
20. *Ruffini M.* L'opera di Luigi Dallapiccola. Catalogo ragionato. Milano. Suvini Zerboni. 2002. 542 p.
21. *Sablich S.* Luigi Dallapiccola. Palermo. L'Epos. 2004. 241 p.
22. *Vlad R.* Luigi Dallapiccola. Milano. Suvini Zerboni. 1957. 62 p.

<sup>16</sup> Партия оркестра в т. 805–825 повторяет материал из интродукции и первой сцены оперы, а партия голоса за кулисами интонирует материал I лауды (т. 1–8, 30–39).