

ИГУМНОВА АЛЕКСАНДРА ЛЕОНИДОВНА

alex91.mus@gmail.com

Аспирантка Государственного института
искусствознания

125009 Москва,
Козицкий пер., д. 5

ALEKSANDRA L. IGUMNOVA

alex91.mus@gmail.com

Postgraduate Student of the State Institute of Art
Studies (Moscow)

5, Kositskiy Ln.
125009 Moscow
Russia

АННОТАЦИЯ

Серийный материал и его преобразование в опере Луиджи Даллапикколы «Улисс»

Опера «Улисс» Луиджи Даллапикколы — выдающееся явление музыкального театра XX века и наиболее значительное произведение первого итальянского композитора, освоившего и последовательно применявшего серийную технику. Опера содержит 10 двенадцатизвучных серий, которые в той или иной степени оказываются производными от главного ряда. В данной статье приводится подробный анализ серийного материала оперы и способы его мотивного преобразования.

Ключевые слова: Даллапиккола, «Улисс», додекафония, опера, серийный материал, сегментация серии, миф об Одиссее, поток сознания

ABSTRACT

Series and It's Permutations in the Opera *Ulisse* by Luigi Dallapiccola

Dallapiccola's *Ulisse* is outstanding phenomenon in music theatre of the twentieth-century and the most important work of the first Italian composer who successively used twelve-tone technique. The opera contains 10 twelve-tone rows, derivative of the principal row. This article has detailed analysis of opera series and methods of motive's permutations.

Keywords: Dallapiccola, *Ulisse*, twelve-tone technique, opera, series, segmentation of series, the myth of Odysseus, stream of consciousness

Александра Игумнова

СЕРИЙНЫЙ МАТЕРИАЛ И ЕГО ПРЕОБРАЗОВАНИЕ В ОПЕРЕ ЛУИДЖИ ДАЛЛАПИККОЛЫ «УЛИСС»

Итальянский композитор Луиджи Даллапиккола (1904–1975) стоял у истоков национальной додекафонной школы. Он стал первым музыкантом в Италии, освоившим и последовательно применявшим в своем творчестве серийный метод. Обращение композитора к додекафонии пришлось на сложные тридцатые годы, ознаменованные правлением Бенито Муссолини. Несмотря на ограничения тоталитарного режима, итальянский фашизм все же был чуть мягче, чем нацизм в Германии, и деятели искусств не подвергались столь жестоким репрессиям. Как вспоминает сам Даллапиккола в статье «О путях додекафонии» [4], в Италии атональность не запрещалась, самое большее — один композитор мог публично обвинить другого в интернационализме (коммунизме). Однако Даллапиккола отмечает, что, по сути, серийная музыка в стране звучала крайне редко.

Не имея соратника, в котором он так нуждался, Даллапиккола шел к новой технике против всеобщей волны неоклассицизма и государственного официоза практически в одиночестве. Впоследствии композитор был доволен тем, что имел возможность самостоятельно провести колоссальную работу, выработав собственный стиль путем проб и ошибок.

После падения в Италии фашистского режима насущными проблемами в композиторской среде стали модернизация музыкального языка и поиск себя в новой европейской культуре. В 1949 году в Милане состоялся Конгресс по додекафонии, где присутствовали и итальянские композиторы (среди которых были Даллапиккола, Роман Влад, Бруно Мадерна), и последователи Шёнберга и Веберна (Рене Лейбовиц, Йозеф Руфер и другие). Спустя девять лет, в 1958 году вышел труд Р. Влада «История додекафонии». Новые возможности, открытые зарубежные поездки и обмен опытом на Дармштадтских курсах привели к бурному расцвету авангардных течений в Италии.

В становлении итальянского музыкального авангарда Даллапиккола, как отмечает Е. Дубравская, оказался необходимым «связующим звеном между композиторами нововенской школы, итальянскими музыкантами 1950-х годов и интернациональным авангардом Дармштадта» [9, 3]. Для последующих поколений его творчество стало примером использования додекафонной техники в неразрывной связи с национальными итальянскими традициями. Своёобразно переосмыслив методы Шёнберга и Берга, Даллапиккола кристаллизовал своё видение серийной музыки в камерных сочинениях и выразил его с наибольшей полнотой в опере «Улисс».

По словам Е. Дубравской, благодаря связи его техники с национальными традициями, «новаторство не вызывало отторжения у соотечественников» [там же]. Для композитора-итальянца важную роль играла вокальная лирика, и именно с нее он начал опыты в новой технике. Как Бетховен начинал свои эксперименты с гармонией и формой в сонатах, а затем распространял их на симфонии, так и Даллапиккола в камерных вокальных сочинениях разрабатывал приемы, которые впоследствии в том или ином виде входили в материал опер.

Как известно, Даллапиккола постигал тайны серийной техники самостоятельно, тщательно анализируя сочинения Шёнберга, Веберна и Берга. По собственному признанию композитора, его усилия при этом всегда были направлены на то, чтобы «досконально изучить все возможности системы, через кропотливое ее прояснение, через *чувственное ее восприятие, не через теорию*» [3] (курсив мой. — А. И.). Интуиция подсказывала ему также, что в литературе «потока сознания»¹ есть множество параллелей с додекафонным творчеством — от затрагиваемой проблематики до трансформации слов и подвижности букв².

Несмотря на все более последовательное использование двенадцатитоновости, Даллапикколу никогда не привлекали идеи тотального сериализма, культивируемые композиторами Дармштадтской школы. Он считал более важными другие гибко трактованные элементы и параметры серийной музыки — интонационную, тембровую и ритмическую организации, а также лейтсистемы. Последние объединяют в себе все характерные лейтинтонации, лейтмотивы, лейтритмы в рамках одного сочинения. В «Улиссе»,

¹ Понятие «поток сознания» возникло в русле модернистской литературы и философии. Так, проблемами длительности психологического времени и непрерывности сознания занимался французский философ Анри Бергсон (1859–1941), а вопросами «текучести» сознания и бесконечной трансформации мыслей — американский психолог и философ Уильям Джеймс (1842–1910). Он же считается создателем термина «поток сознания».

² Некоторые музыкально-литературные параллели между творчеством Джойса и Даллапикколы обнаруживает М. Кигель в своей статье [12]. Здесь речь идет о языковых экспериментах Джойса: вычленение в слове мельчайших частичек (букв, слогов, звукосочетаний) и оперирование ими. Так, например, при добавлении одной буквы слово «keys» (ключи) превращается в фамилию Keyes, то же происходит при повторении слов с одной измененной буквой: «Tipping her tepping he tapping he topping her. Тур».

ставшем вершиной мастерства композитора, воплотились все самые интересные и выразительные находки даллапикколовской додекафонии.

Опера «Улисс» (1968) по праву считается выдающимся явлением музыкального театра XX века. Будучи последним сценическим произведением композитора³, она стала вершиной его оперного творчества. Именно здесь в наибольшей степени проявился его разносторонний талант театрального композитора и драматурга. Благодаря новизне композиционных и драматургических принципов, актуальности и современности поставленной проблематики сочинение обозначило новый этап в развитии итальянской оперы.

«Улисс» был написан по заказу западноберлинской Немецкой оперы. Либретто по «Одиссее» Гомера создал сам композитор. Процесс сочинения оперы занял около десяти лет, но в действительности первоначальные идеи и образы возникли у Даллапикколы гораздо раньше. Ни над одним своим произведением он не работал так долго. В «Улиссе» нашли отражение главные философско-художественные искания композитора, а также синтезировались принципы и приемы додекафонной техники, выработанные в предшествующие годы, поэтому его с полным правом можно считать квинтэссенцией творчества Даллапикколы, неким «opus sumptum» или «summa vitae». Премьера состоялась 29 сентября 1968 года под управлением Лорина Маазеля; спектакль шел на немецком языке. Постановки «Улисса» на Западе до сих пор весьма немногочисленны, однако произведение признано шедевром.

Мы рассмотрим ключевой аспект партитуры «Улисса», позволяющий понять его структуру на глубинном уровне: серийную технику, примененную здесь Даллапикколой.

В своей работе Даллапиккола, безусловно, учитывал опыт предшественников в данной области, в частности композиторов нововенской школы. Так, масштабная, но оставшаяся незаконченной опера Шёнберга «Моисей и Аарон» основывается лишь на одном двенадцатитоновом ряде, и этому факту композитор придавал огромное значение: серия выступает здесь как символ единого незримого Бога. Опера Берга «Лулу», напротив, является полисерийным сочинением. Она базируется на нескольких контрастных рядах, которые путем сложных преобразований и трансформаций были получены из основной серии сочинения. Даллапиккола своеобразно синтезировал методы обоих композиторов.

Конструктивному строению ряда композитор всегда уделял особое внимание. По многочисленным заметкам к собственным сочинениям можно судить о том, какое большое значение он придавал прекомпозиционному материалу. Однако серия для Даллапикколы, в отличие от многих других композиторов, была не только структурным инвариантом развития

³ Крупные театральные сочинения Даллапикколы: опера «Ночной полет» (1939), балет «Марсий» (1943), опера «Узник» (1948), мистерия «Иов» (1950), опера «Улисс» (1968).

музыкального целого, но и оформленной мелодией, интонацией⁴. Исследователи называют такую тесную взаимосвязь техники и итальянской вокальной природы «додекафонным бельканто». Это выражение очень точно характеризует присущее даллапикколовской додекафонии мелодическое начало, в то время как шёнберговские серии более инструментальны по природе. Итальянский музыковед Г. М. Гатти в связи с первым додекафонным сочинением Л. Даллапикколы «Три лауды» писал: «Даллапикколу отличает от нововенских композиторов то, что, если у них атональный язык дает ощущение обостренной болезненности или декадентского интеллектуализма, у Даллапикколы он способен вызвать ощущение покоя и свежести» (цит. по: [10, 176]).

Композитор предпочитает сначала услышать музыкальную тему или интонацию, а затем из нее вывести серию. Возможно именно это вокальное мелодическое начало делает музыкальный язык композитора таким демократичным и эмоционально открытым.

Большинство ключевых персонажей оперы «Улисс» имеет свою собственную звуковысотную серию: сам Улисс, Навсикая, Кирка, Калипсо и Демодок. Имеет свою серию и морская стихия. Среди коллективных персонажей ею обладают только Киммерийцы. Некоторые серии «Улисса» представлены в двух вариантах. Таковы серии Кирки, Киммерийцев и Моря⁵. Различия касаются, как правило, изменений второго гексахорда при неизменности первого.

Так, в основе оперы лежит 10 двенадцатизвучных серий. Все они оказываются в той или иной степени производными от главного ряда, обозначенного в эскизах Даллапикколы как *Море 1*. Как уже упоминалось, такой прием характерен для оперы Берга «Лулу». Но в отличие от метода Берга, их генетическая связь с главным рядом более очевидна. В этом отношении можно говорить, что исходный ряд выполняет функцию структурного инварианта, источника развития всего музыкального материала, что сближает метод Даллапикколы также с методом Шёнберга в «Моисее и Аароне».

Обратимся к обзору серийного материала (в примере 1 показаны все десять серий оперы «Улисс»). Источником для формирования всех остальных серий является базовая серия *Море 1*. Она поддается различной сегментации: на шесть «двоек», четыре «тройки», три «четверки» или две «шестерки». Сегментация обуславливает частичную и скрытую симметрию. Например, при разделении на три тетра хорда крайние сегменты становятся частично подобными (различие в центральном интервале). Кроме того,

⁴ Не случайно композитор утверждал: «Лично для меня на сегодняшний день наиболее привлекательным из аспектов додекафонной системы являются ее мелодические возможности» [4].

⁵ У Моря есть и третья разновидность, она же является серией Улисса (в эскизах ряд имеет два названия: «Море 3» и «Улисс»). Э. Селлорс, кроме того, выделяет и четвертую серию Моря (суть — два проведения второго гексахорда Моря 1, в ракоходе и инверсии).

1

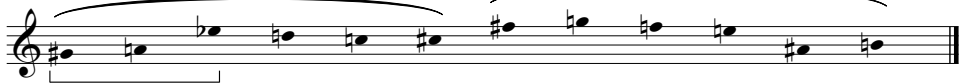
Серия *Море 1*



Серия *Море 2*



Серия *Улисс (Море 3)*



Серия *Калипсо* (=лейттема «Guardare»)



Серия *Кирка 1*



Серия *Кирка 2*



Серия *Навсикая*



Серия *Киммерийцы 1*



Серия *Киммерийцы 2*



Серия *Демодок*



центральный сегмент родственен крайним. При перестановке звуков он окажется идентичен с заключительной «четверкой».

Основными интервалами серии являются малые и большие секунды и терции, а также тритон, при этом в ней не содержатся чистые интервалы. При сегментации на «двойки» выявляется последование только малых секунд. Сегменты серии по три и четыре звука совпадают с так называемыми гемитонными группами (термин Ю. Холопова), составляющими специфическую особенность музыкального языка Веберна. Такое сходство неслучайно. У Веберна принцип симметрии групп воплощает свойственную ему натурфилософию, стремление к гармонии мира, близкие учению о развитии природных форм И. В. Гёте. В «Улиссе» море как природная стихия также показано как объективное явление, а его серия определенным образом симметрична.

Серия Моря 1 имеет свой производный симметричный ряд *Море 2*, который получен благодаря ракоходной инверсии первых шести звуков ряда.

Родство серии *Улисса (Море 3)* с серией Моря 1 на первый взгляд кажется более отдаленным, поскольку здесь наиболее выражен интервал тритона, расположенный в самом начале — между вторым и третьим звуками. При ближайшем рассмотрении обнаруживается, что серия Улисса складывается из двух гексахордов, представляющих ракоход и инверсию начального сегмента базового ряда. Как и *Море 2*, серия симметрична.

Тритон, столь характерный для серии Улисса, возникает и в сериях женских мифических персонажей — нимфы Калипсо и волшебницы Кирки. Интересно, что в характеристике Навсикаи Даллапиккола избежал этого интервала⁶.

Серия *Калипсо*, возникающая в Прологе оперы, — одна из трех, не имеющих «двойников» (таковы же серии Навсикаи и Демодока). Характерной интонацией становится начальный оборот из большой и малой терций, который отсутствует в таком виде в базовой серии. Однако его можно получить при пермутации 5–7 звуков базового ряда (6–7–5). Родство станет более очевидным, если обратить внимание на окончание серии, — последние 4 звука оказываются ракоходной инверсией начальных в серии Моря 1.

Серия Калипсо с интонационной точки зрения кажется неоднородной⁷ — если вначале преобладают скачки (терции, тритон), то вторая поло-

⁶ Здесь кажется уместным провести параллель с высказыванием композитора: «...лишь недавно я осознал, что если Калипсо, Кирка и Пенелопа произносят имя Улисса, то Навсикая и Антикля не произносят его никогда. Навсикая зовет его «чужестранец», даже после того, как узнает, кто он; Антикля называет его «сын». Интуиция мне подсказала это различие: не логика или расчет. Между женщинами, имевшими любовные отношения с Улиссом, и остальными это различие было сущностно необходимым» [5].

⁷ Неоднородность отмечает и О. Игнашѐва [11]. Рассматривая «Guardare...» (основанную на серии Калипсо), она видит ее составленной из трех мотивов: *guardare* (терцовый трихорд) и сходные в интервальном отношении *nessuno* («никто») и *mare* («море»; секундовое опевание).

вина сглажена поступенным движением, в ней выражены двузвучные мало-секундовые интонации из серии Моря 1. Тритон же между 3 и 4 звуками ряда и последующая секунда, словно бы отодвинутая опеванием, роднят серию с рядом Улисса.

В опере серия Калипсо возникает неоднократно, более того — она пронизывает все сочинение. Показательно при этом, что сам персонаж Калипсо появляется только в Прологе⁸. Композитор в дальнейшем связывает эту серию с фразой «Guardare, meravigliarsi, e tornar a guardare» (*ит.* «смотреть, удивляться, и снова смотреть»), которая является ключевой для всего сочинения. Она определяет жизненную философию Улисса, жаждущего изучать и познавать мир. Таким образом, рассматриваемая серия становится, по сути, символом поисков Улисса, а фраза «Guardare...» — лейттемой оперы⁹.

Серия волшебницы *Кирки* имеет два варианта — несимметричный и симметричный (образованный таким же способом, как Море 2). В обоих присутствует характерный для Кирки секвентный секундовый четырехзвучный оборот в начале, после чего звучит тритон и малая секунда. При сегментации ряда по трихордам становится очевидно тождество первого трихорда началу серии Моря (в ракоходной инверсии), а второго — инверсии начального сегмента серии Улисса, причем на той же высоте. Более того, если взглянуть на первый гексахорд в целом, можно обнаружить, что он, по сути, является частичной пермутацией начальной «шестерки» серии Моря 1, где переставлены местами первые 3 звука (3–1–2).

Вторая половина серии Кирки 1 сегментируется на два трихорда. Первый представляет собой терцовый оборот, близкий ракоходу первой «тройки» серии Калипсо (а также начальной «тройке» серии Киммерийцев, 4–6 звукам серии Навсикаи и 4–6 звукам серии Демодока). Секундовый оборот последнего трихорда аналогичен началу серии Моря и встречается в серии Калипсо, а также он является ракоходной инверсией начала самой серии Кирки 1, что обуславливает частичную симметрию.

Однако большее значение скрытой симметрии серии Кирки можно увидеть, если сегментировать ее на «четверки». Здесь обнаруживается прием внутренней производности серии: второй тетрахорд является ротацией первого (2–3–4–1), а третий — контрротацией второго (или возвратом первоначального) с заменой первого звука (*–2–3–4). Таким образом, можно говорить о симметричности серии Кирки 1, создающейся иным приемом, нежели в предыдущих сериях.

Третьим женским персонажем, у которого есть собственная серия, является *Навсикая*. Отсутствие тритона в серии компенсируется двукратным появлением чистых интервалов (что стоит отметить, учитывая нечастое их употребление в сериях оперы: они возникают лишь в 8–9 звуках серии

⁸ Даже единственное упоминание персонажа Калипсо во Втором акте (10 сцена, Итака II) происходит на материале серии Улисса (т. 367–369). Это момент, когда Улисс видит Пенелопу и понимает, что она похожа на Калипсо.

⁹ Э. Денисов называет ее лейтмотивом (см.: [6]).

Калипсо и дважды у Киммерийцев). Несмотря на это, сегментирование данной серии позволяет выявить ее родство с другими рядами. Так, начальная «тройка» равна обороту 4–6 звуков серии Улисса, и даже последующий восходящий чистый интервал — у Улисса кварта, а у Навсикаи квинта — создают дополнительное сходство. Вторая половина серии Навсикаи (звуки 7–12) совпадают с оборотом, образуемым 3–8 звуками серии Улисса.

Кроме того, вторая «тройка» серии Навсикаи родственна головному трихорду серии Калипсо в ракоходе (и, следовательно, обороту 7–9 звуков серии Кирки 1 в инверсии, 4–6 звукам серии Демодока и началу серии Киммерийцев). Вторая половина серии Навсикаи может сегментироваться по-разному. Очевидно тождество четверки из 7–10 звуков началу серии Моря 1 в ракоходе.

Серия *Киммерийцев*, как уже упоминалось, написана в двух вариантах — несимметричном и симметричном. Расположение интервалов в Киммерийцах 1 (как оно указано в эскизах Даллапикколы) подчиняется определенному принципу: первая шестерка опирается на постепенное интервальное развертывание: м. 3, б. 3, ч. 4, тритон, б. 7, после чего во второй половине ряда происходит неравномерное сужение: м. 6, ч. 5, м. 2, ч. 4, м. 3, м. 2. Однако, если рассматривать только первые две «четверки», то этот род симметрии прослеживается более четко: м. 3, б. 3, ч. 4 — б. 7, м. 6, ч. 5.

Иное сегментирование серии делает очевидным родство первого, терцового трихорда серии Киммерийцев 1 с начальным элементом серии Калипсо (в ракоходной инверсии) и с элементом серии Навсикаи (4–6 звуки, в инверсии), а если выделить первый тетрахорд, то — с «четверкой» внутри серии Кирки 1 (7–10 звуки, при замене чистого интервала тритоном).

Вторая «тройка» в серии Киммерийцев 1 представлена тритоном и малой секундой, что уже встречалось во многих сериях и так или иначе связывается с фигурой Улисса (1–3 звуки ряда). Последняя «тройка» — м. 3 и м. 2 в прямом движении — встречается в середине базовой серии Моря 1 (6–8 звуки) и в последней «тройке» серии Демодока (в ракоходе).

Обращает на себя внимание факт наличия и чистых интервалов у Киммерийцев. Но если у Навсикаи при этом отсутствуют тритоны, то в серии Киммерийцев, как и в сериях Улисса и Калипсо, они существуют по соседству.

Серия *Киммерийцев 2* — симметричный ряд, возникший в результате повторения первой «шестерки» в ракоходной инверсии. Здесь, при рассмотрении серии в соответствии с эскизами Даллапикколы, интервальное развертывание оказывается более последовательным, а центральный интервал — шире (м. 9).

Серия *Демодока* характеризуется начальным хроматическим нисходящим трихордом. Оборот 2–4 звуков близок ракоходу последней «тройки» базовой серии Моря 1 (также он встречается в 10–12 звуках серии Киммерийцев 1 и в 5–7 звуках серии Навсикаи). Иное сегментирование обнаруживает цепь терций, образуемой 3–7 звуками (3–5, 4–6, 5–7). Эти трихорды

родственны начальному обороту серии Калипсо. Такую же цепь мы встречаем и в серии Кирки 1 (6–9 звуки).

Следующая «тройка» серии Демодока (7–9 звуки) является ракоходной инверсией начального трихорда серии Улисса (1–3 звуки) и, соответственно, ракоходом 3–5 звуков серии Моря 1. Элемент также можно встретить и в других сериях (между 3–5 и 8–10 звуками серии Моря 2, 9–11 звуками серии Улисса, 4–6 и 7–9 звуками серии Кирки 2, 4–6 и 7–9 звуками серии Киммерийцев 2).

«Четверка» из 8–11 звуков Демодока тождественна начальному тетраходу серии Моря 1 в прямом его проведении. Поскольку начальные тетраходы Моря 1, Моря 2 и Улисса одинаковы, то этот элемент тождественен и им. Заключительная «тройка» рассматриваемой серии родственна ракоходу, образуемому 6–8 звуками серии Моря 1 и 10–12 звуками серии Киммерийцев 1.

Подробный анализ серийного материала позволяет прийти к выводу, что Даллапиккола не только все серии выводит из Моря 1, но и делает их родственными между собой благодаря использованию схожих сегментов. Иными словами, в каждой серии присутствуют элементы всех остальных. С одной стороны, это обстоятельство обеспечивает интонационное единство всего музыкального материала оперы (то, о чем так заботился Шёнберг в опере «Моисей и Аарон»), а с другой стороны, полисерийность гарантирует необходимый для столь масштабного сочинения контраст (что являлось в свою очередь предметом особого внимания Берга в «Лулу»). Таким образом, опираясь на достижения Шёнберга и Берга, Даллапиккола предложил свой вариант додекафонной оперы, в серийном материале которой в равной степени были учтены возможности тождества и различия.

Принципы работы с серийным материалом в общих чертах довольно традиционны. В подавляющем большинстве Даллапиккола применяет широко распространенные методы серийного преобразования материала: прямое, ракоходное, инверсионное и ракоходно-инверсионное последование тонов. Кроме того, он использует приемы пермутации и, в меньшей степени, ротации и трансформации серии.

Уникальность даллапикколовского метода серийной техники, как представляется, во многом обусловлена внемusicalными источниками. Путь композитора к пониманию додекафонии проходил сквозь модернистскую литературу, в частности через произведения М. Пруста и Дж. Джойса. Поэтому неудивительно, что способы работы с серийным материалом он словно бы черпает из самого текста, к смысловой стороне которого, к слову сказать, оказывается чрезвычайно чуток.

Продemonстрируем нашу мысль на примере начальной сцены оперы, монолога Калипсо.

Улисс покинул богиню, и, оставшись одна, она произносит:

Вновь остались одни сердце твое и море.
Безутешная плачет перед тобой Калипсо,

Богиня без любви.
 Ты мне открылся, прошептав в глубокой дремоте:
 «Смотреть, удивляться, и снова смотреть».
 Понятно. Была ложью та ностальгия по сыну,
 По родине, по старому отцу, по твоей супруге:
 Ложью была та слеза, что с твоей упала ресницы,
 оросив тебе щеку и одежды:
 Ты иного искал, и в это мне уж никогда не проникнуть.
 «Смотреть, удивляться, и снова смотреть».
 Обесмертить тебя я хотела, Улисс.
 Этой судьбы ты не принял.
 К чему твое сердце стремится?
 Чего страстно желать еще людям, если не избежать смерти?
 Сколько тайного в душе того, кто жаждет страстно
 Смотреть, удивляться, и снова смотреть.
 Вновь остались одни сердце твое и море¹⁰.

Звуковысотная ткань монолога основывается на серии Калипсо, головной мотив которой (группа из трех начальных звуков) связывается с ключевыми для оперы идеями одиночества и созерцания, поскольку именно на него приходится такие слова Калипсо, как «*вновь одни*», «*без любви*», «*смотреть*».

Показательно, что вокальная партия начинается не прямой формой серии, а инверсионной и ракоходной (Ias, RIf, Rfis, см. клавиш, т. 11–20). Основной (оригинальный) вид серии появляется лишь тогда, когда Калипсо цитирует слова Улисса «*смотреть, удивляться, и снова смотреть*» («*Guardare, meravigliarsi, e tornar a guardare*»); здесь же возникает лейттема «*Guardare*»). В дальнейшем головной трихорд в партии Калипсо либо трансформируется, либо исчезает. Так, на словах «*ты иного искал, и в это мне уж никогда не проникнуть*» мелодия вокальной партии опирается на ряд Pс. Композитор выпускает здесь второй тон, в результате чего вместо начальной большой терции звучит малая секунда. Оставшиеся звуки ряда идут с небольшой перестановкой. В итоге форма серии словно бы «запутывается», но благодаря этому в ее интервальной структуре становятся вполне отчетливыми начальные интонации серии Улисса:

2 Сцена 1, т. 44–47

Калипсо оркестр

Pс (e)

Al-tra co-sa cer-ca-vi e tal che ma-i mi riu-sci pe-ne-tra-re.

1 3 4 6 5 8 7 9 10, 11, 12

3 Сцена 1, схема к т. 44–47

Улисс

Калипсо

Pс Pс

¹⁰ Автором либретто является сам Даллапиккола, перевод с итальянского мой — А. И.

Подобная трансформация не кажется случайной. Вероятно, Улисс стремится к чему-то такому, что недоступно пониманию героини. Финальное обретение единого Бога не дано постичь языческой богине, что великолепно отражено в серийной структуре вокальной партии.

В связи с этим сделаем небольшое отступление. Стоит отметить, что присутствие Бога кажется весьма непривычным, учитывая, что речь идет об известном *античном* герое. Однако в действительности Улисс Даллапикколы весьма далек от своего прообраза. Это современный человек в поисках утраченной идентичности и, как следствие, — смысла жизни. Это не герой, благополучно избежавший всех опасностей и восстановивший законный порядок мироустройства, а обычный человек, переживающий множество неудач, терпящий одно за другим разочарования и поражения, чувствующий свою заброшенность и одиночество в этом мире.

Таким образом, именно в Эпilogue оперы происходит самая значительная и оригинальная интерпретация мифа об Одиссее. Следуя трактовке Данте, Даллапиккола помещает одинокого Улисса на море, и его монолог является исповедью. Достижение Итаки не помогло герою усмирить свою тягу к знаниям. Сам поиск истины был смыслом его жизни. Обращаясь к небу, звездам и к потаенным уголкам своей души, Улисс осознает бессмысленность этих поисков и скитаний. В своем последнем путешествии (последнем в буквальном смысле, ибо он умирает) Улисс не только смиряется со своей судьбой, но и обретает Бога. Именно это обретение и оказывается конечной целью всех его поисков, озаряя смыслом всю его жизнь, принося успокоение и освобождая от одиночества:

Найти бы только имя, произнести бы слово,
 которое бы прояснило мне самому, что я так беспокойно ищю;
 которое бы оправдало мою жизнь, череду блужданий,
 которое бы успокоило быстро утекающее время.
 «Смотреть, удивляться, и снова смотреть».
 Опять: мучит жажда постигнуть истину.
 (долгая пауза)
 Если бы голос чей разорвал молчание, загадку...
 (снова долгая пауза: после, словно во внезапном озарении)
 Господь!
 (успокоившись)
 Не одиноки более мое сердце и море.

Характерно также, что в конце партитуры в качестве постскриптума Даллапиккола поместил цитату из «Исповеди Блаженного Августина»: «Ты создал нас для Себя, и не знает покоя сердце наше, пока не успокоится в Тебе» (цит. по: [5]).

В тишине и полнейшем одиночестве Улисс открывает для себя Бога, Бога в христианском смысле (что коррелирует с католической верой самого Даллапикколы). Отсюда проистекает и то самое непонимание Калипсо («Ты много искал, и в это мне уж никогда не проникнуть»), и ограниченность

предсказания Тиресия («Дальше не вижу...»). Христианское понимание Бога действительно находится за пределами мира греческих богов и прорицателей.

Вернемся к Прологу. В дальнейшем, всякий раз, когда Калипсо произносит слово «*смотреть*», композитор использует прием неточного интонирования, порой меняя даже направление движения мелодии, а в это время в оркестре звучит недостающий тематический фрагмент. Таким образом Даллапиккола указывает чисто музыкальными средствами на невозможность героини постичь суть поисков и томлений Улисса:

4 Сцена 1, т. 69–74

Калипсо

Quan-to mi - ste-ro nel-lo spi-ri-to che a-ne

la - va guar - da - re, me - ra - vi - gliar - si.

Последняя же фраза Калипсо, обрамляющая сцену, — «*Вновь остались одни сердце твое и море*» — проводится уже не в инверсии, как в начале, а в *Рges*, ритмически полностью совпадая с лейттемой «*Guardare*».

Обращает на себя внимание частое повторение звуков и даже отдельных сегментов в проведении рядов в вокальной партии. Благодаря этому достигается та особая мелодичность, которая отличает додекафонную музыку Даллапикколы от иных авторов, и в то же время обеспечивается установление смысловых и музыкальных связей. Например, в партии Калипсо нередко повторяются три последних звука ряда. Впервые это происходит на словах «*сердце твое и море*», что опять же неслучайно, поскольку данный сегмент связан с трехзвучным лейтмотивом поисков и сомнений Улисса¹¹.

¹¹ О. Игнашёва называет его «мотивом моря», отмечая его протяженность и разомкнутость, поскольку «из трех многократно повторяющихся звуков не выделен устой»

В ряде случаев композитор жертвует серийной последовательностью во имя звукового фонизма. Так, на словах Калипсо «*Сколько тайного в душе того, кто жаждет страстно / Смотреть, удивляться, и снова смотреть*» звуки ряда меняются местами так, что в оркестровом сопровождении возникает цепь тритонов, образующих уменьшенные септаккорды. Их звучание связывается с образами таинственности и неопределенности (см. пример 4).

Приведенных примеров вполне достаточно, чтобы обнаружить, насколько додекафонная техника помогает Даллапикколе в решении различных художественных задач.

Реализуются серии в музыкальной ткани оперы и в линейном разворачивании, и вертикально, в аккордовой форме. При вертикализации возникают различные типы созвучий, среди которых предпочтение отдается созвучиям кварто-тритонового строения.

Мотивное развитие для Даллапикколы является одним из важнейших способов работы с музыкальным материалом. Возможность разнообразно оперировать сегментами ряда заложена как в базовой серии Моря, так и во всех остальных. Даллапиккола «работает» с сегментами по отдельности, в виде интонационных ячеек, либо формирует из них производные серии. В последнем случае композитор использует своеобразный прием мультипликации (не в булезовском понимании), предполагающий отбор интонационно характерных сегментов и их последующее проецирование на новый высотный уровень. В результате такой работы образуется новый производный ряд. Такие ряды зачастую создают характерную для оперы Даллапикколы пронизанную имитациями фактуру.

Так, наиболее часто производные ряды складываются на основе начального сегмента (первой тройки) серии Моря 1, который транспонируется и проводится в различных формах (инверсии, ракоходе и т. п.). Впервые подобный ряд возникает в Прологе, после проведения темы «Guardare» (т. 30–31). В дальнейшем этот и аналогичные ряды периодически появляются на протяжении всей оперы. Например, они заполняют звуковое пространство хоровых реплик на слове «*Никто!*» в песне Демодока (т. 137–140), подобные ряды можно также обнаружить в киммерийской сцене (т. 794–795) или в сцене с Лотофагами, где цепочки трехзвучных секундных мотивов пронизывают оркестровую и хоровую ткань (см. пример 5), встречаются они и в оркестровой партии в Эпilogue (т. 940–942).

5

Сцена 5, Лотофаги, т. 377–382
Верхняя строка партии фортепиано (клавир)



[11, 98]. Символом моря элемент также называет и Э. Селлорс, ставя его на первое место среди прочих девяти (см.: [21]).

Мультипликация первой тройки серии Калипсо, связывающаяся с лейт-интонацией «Guardare», также формирует производные структуры. Их можно увидеть в сцене с Киркой (т. 545, 547 и др.) или, например, в Эпиллоге в оркестровой партии после фразы Улисса «...Слоги отдельные / достались вместо слов»:

6 Сцена 13 (Эпиллог), т. 949–951

Улисс

in - ve - ce di pa - ro - le.

Вследствие интонационного родства всего серийного материала оперы схожие деривативные ряды могут образовываться от сегментов *различных* серий. Например, близкая головному мотиву «Guardare» начальная тройка серии Киммерийцев стимулирует появление рядов, почти идентичных описанным выше. Собственно, отличить их позволяет контекст, поскольку сцена Царства Теней основывается на серии Киммерийцев (т. 702–706).

Помимо производности, Даллапиккола широко применяет такое преобразование, которое приводит к *полиморфности* серийных структур. Поясним сказанное на примере третьей сцены первого акта. Напомним, что она представляет собой диалог Улисса и Кирки, богини, наделившей героя даром самопознания и открывшей ему, что все чудовища гнездятся внутри него самого.

Вокальная партия каждого персонажа основывается на различных сериях, но метод работы оказывается общим. Даллапиккола сегментирует ряд на две «шестерки». Первая половина, как правило, проводится в неизменном виде, а вторая — в ракоходе. Например, высотную основу начальной реплики Кирки составляет ряд Ic Кирки 1. Его первые шесть звуков идут последовательно, тогда как следующие даются в обратном направлении,

то есть от 12-го к 7-му. Аналогичная ситуация наблюдается в этот момент в оркестровой фактуре, базисом которой выступает Pb :

7 Сцена 6, т. 496–499

Кирка

T'ho u - di-to u n'alt-ra vol-ta mor-mo
1 2 3 4 5

ra - re... que - ste stes-se pa - ro - le...
6 12 11 10 9 8 7

Ответная реплика Улисса (т. 500–502) основана на его собственной серии (ряд Pf), где точно так же изменен порядок следования тонов и, кроме того, недостающие звуки восполняются в оркестровой ткани.

Таким образом, наряду с исходным, основным видом, указанные серии содержат варианты. Серийный полиморфизм не является изобретением Даллапикколы. К нему прибегали разные композиторы, в том числе Шёнберг в своих поздних двенадцатитоновых композициях (см., например, Струнное трио ор. 45¹²). Серийный полиморфизм ведет к свободе от предзаданного следования тонов, обеспечивая большее интонационное разнообразие.

В рассматриваемой сцене вокальные партии персонажей очень тесно взаимодействуют. Интонационное родство серий позволяет использовать метод наложений, при котором отдельные сегменты оказываются общими в двухколейном проведении рядов. Например, в т. 509–515 реплика Улисса базируется на серии Моря 2. Ряд Ih представлен с ракоходной пермутацией

¹² Подробный анализ сочинения содержится в книге Н. Власовой «Творчество Арнольда Шёнберга» [2, 389–395].

6–12 звуков. В таком же варианте предлагается и появляющийся в партии волшебницы ряд *Pf*, основанный на ее серии. Обозначенные конфигурации являются близкородственными, поскольку все их трехзвучные сегменты высотно совпадают (правда, два из них различаются комбинацией тонов):

8 Сцена 6, схема к т. 509–515

Uлисс *Ih*

Кирка *Pf*

При наложении рядов в т. 509–515 трихорд *as-d-cis* оказывается общим. Благодаря этому музыкальный материал как бы переплетается, переходя из одной партии в другую. Интересно, что такой метод работы как бы «внушен» текстовыми переключками: Кирка в глубокой задумчивости эхом повторяет слова Улисса:

9 Сцена 6, т. 509–515

Uлисс *Ih* Моря-1

Кирка *Pf* Кирки-2

Tra - scor-so è più d'un an - no: il ma - re mi ri - chia - ma a
 Про - шло у - же боль-ше го - да: мо - ре зо - вет к се - бе;...

Il ma - re... Tra - scor-so è più d'un an - no...
 Мо - ре ... Про - шло у - же боль-ше го - да...

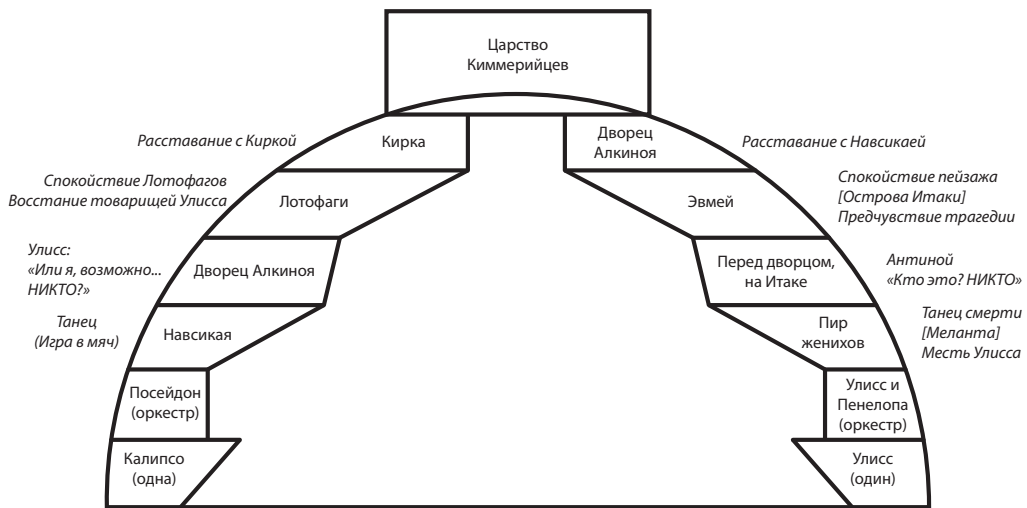
sè;
 10

mi vuo - le...
 меня жаж - дет...
 9 8 7

Таким образом, проанализировав музыкальную ткань оперы «Улисс», можно подчеркнуть следующее. Композитор широко использует как традиционные приемы додекафонной техники — мотивную сегментацию, линейно-пространственные положения серии, вертикализацию, ведущую к образованию тематической гармонии, так и более специфические,

к которым относятся серийный полиморфизм, образование деривативных рядов. Варьирование серийного порядка звуков обуславливает одновременно и многообразие, столь необходимое композитору для создания крупномасштабного сочинения, и общность, которая обеспечивает восприятие оперы как «единого звукового потока» (Э. Денисов). Уникальность даллапикколовской работы во многом связана с особой прочувзованностью всех элементов вербального текста. Нередко это приводит к нарушению строгих законов додекафонии (повторению звуков, сегментов, подчеркиванию фонизма отдельных интервалов, созвучий).

Серийная организация подобного рода связывается композитором с ключевыми идеями оперы — поисками и сомнениями Улисса, его самоидентификацией. Симметричность многих серий оперы, включая производные ряды, созвучна с концентрическим строением оперы (см. ил 1). Таким образом, текст, серийный материал, архитектоника оказываются взаимообусловленными и вносят каждый свой вклад в драматургическую концепцию оперы.



Ил. 1

Серийная техника эффективно помогает Даллапикколе воплотить свои замыслы. В этом отношении весьма красноречивыми оказываются слова самого композитора: «Лично я принял этот метод потому, что он, единственный на данный момент, позволяет мне выразить то, что я, чувствую, должен выразить» [4, 66].

Использованная литература

1. Бергсон А. Творческая эволюция. М.: ТЕРРА-Кн. клуб. 2001. 381 с.
2. Власова Н. Творчество А. Шёнберга. М.: Издательство ЛКИ, 2007. 528 с.
3. Даллапиккола Л. О моем опыте работы с додекафонией [Электрон. ресурс] / пер. П. Ступина. URL: http://dallapiccola.ru/index.php/%D0%9E_%D0%BC%D0%BE%D0%B5%D0%BC_%D0%BE%D0%BF%D1%8B%D1%82%D0%B5_%D1%80%D0%B0%D0%B1%D0%BE%D1%82%D1%8B_%D1%81_%D0%B4%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D0%BA%D0%B0%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D0%B5%D0%B9 (дата обращения: 15.10.2016).
4. Даллапиккола Л. О путях додекафонии / пер. Е. Дубравской // Композиторы о современной композиции: хрестоматия. М., 2009. С. 50–69.
5. Даллапиккола Л. Рождение оперного либретто [Электрон. ресурс] / пер. П. Ступина. URL: http://dallapiccola.ru/index.php/%D0%A0%D0%BE%D0%B6%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5_%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%BB%D0%B8%D0%B1%D1%80%D0%B5%D1%82%D1%82%D0%BE (дата обращения: 15.10.2016).
6. Денисов Э. Оперы «Узник» и «Улисс» Даллапикколы // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова / ред.-сост. В. Ценова. М.: МГК, 1999. С. 84–101.
7. Джеймс У. Психология. М.: Гаудеамус, 2011. 316 с.
8. Джойс Д. Улисс. М.: Эксмо, 2008. 928 с.
9. Дубравская Е. Луиджи Даллапиккола и его вокальная лирика: автореферат дис. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2013. 25 с.
10. Дубравская Е. Луиджи Даллапиккола: Три лауды (1936–37) // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 1. С. 168–181.
11. Игнашьева О. Оперный театр Луиджи Даллапикколы (Идейно-образные и драматургические принципы): дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. Л., 1983. 252 с.
12. Кигель М. Джеймс Джойс и додекафонная техника Луиджи Даллапикколы (вокальные циклы 1940-х — начала 1950-х годов) // Северное сияние = AURORA BOREALIS: Альманах молодых ученых. Вып. 2. Петрозаводск, 2001. С. 84–94.
13. Кириллина Л. Луиджи Даллапиккола // История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие. М.: Музыка, 2007. С. 286–293.
14. Пруст М. В поисках утраченного времени: в 2 т. / пер. с фр. А. Франковского, А. Федорова, Н. Суриновой, Н. Любимова, А. Смирновой. М.: Альфа-книга, 2009. Т. I. 1246 с. Т. II. 1234 с.
15. Руднев В. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1999. 384 с.
16. Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. М.: Сов. композитор, 1976. 559 с.
17. Холопова В., Ю. Холопов. Музыка Веберна: Исследование. М.: Композитор, 1999. 368 с.
18. Alegant B. On the Twelve-Tone Road (1942–1950) // The Twelve-Tone Music of Luigi Dallapiccola. Rochester, N. Y.: University of Rochester Press, 2010. P. 9–28. (Eastman Studies in Music).

19. *Dallapiccola L.* Ulisse: opera in un prologo e due atti / Riduzione per canto e pianoforte di Franco Donatoni; deutsche Übersetzung von Carl-Heinrich Kreith. Milano: Suvini Serboni, 1968. 408 p.
20. *Earle B.* Dallapiccola and the Politics of Commitment: Re-reading “Il prigioniero” // *Radical Musicology*. 2007. Vol. II. 83 p.
21. *Eckert M.* Myth and Modernity in Dallapiccola’s “Ulisse” // *The European legacy*. 1996. Vol. I. №4. P. 1585–1590.
22. *Hees J.* Luigi Dallapiccolas Bühnewerk Ulisse: Untersuchungen zu Werk und Werkgenese. Kassel: Gustav Bosse, 1994. 317 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 185.)
23. *Sellors A.* Expressing a certainty: musical and poetic imagery in Dallapiccola’s Ulisse: A dissertation submitted ... for the degree of Doctor of Philosophy. University of London, King’s College, 2001. 672 p.