

# Джузеппе Верди и итальянская музыка XX века (на примере творчества Луиджи Даллапикколы)<sup>1</sup>

*Статья посвящена рецепции творчества Верди итальянскими композиторами и музыковедами XX века. Дается обзор полемики в музыкальной прессе начала XX века о роли оперного жанра в итальянской музыкальной культуре. Автор анализирует значение наследия Верди для творчества Луиджи Даллапикколы. Изучая стиль и драматургию Верди, Даллапиккола выработал оригинальный аналитический метод, в котором особое внимание уделялось тесной взаимосвязи поэтического и музыкального текстов. В заключение, автор прослеживает параллели между драматургическими приемами в операх Даллапикколы и Верди.*

Ключевые слова: Даллапиккола, Верди, Казелла, Малипьеро, Пиццетти, Бузони, Торрефранка.

Итальянские композиторы, родившиеся в первое десятилетие XX века (Луиджи Даллапиккола, Гоффредо Петрасси и другие) продолжали творчество композиторов, родившихся в 1880-х годах, — Альфредо Казеллы, Джан Франческо Малипьеро и Ильдебрандо Пиццетти. Именно они в поисках вдохновения обратились к итальянской музыке прошлого, в особенности к инструментальной и вокально-полифонической, что способствовало восстановлению музыкальных традиций, которые в Италии XIX века отошли на второй план в связи с господством оперного жанра.

---

<sup>1</sup> В основу данной публикации легла лекция, прочитанная в 2013 году в Санкт-Петербургской консерватории. Благодарю ректора Консерватории Михаила Гантварга и заведующую кафедрой истории зарубежной музыки Наталию Брагинскую за приглашение и Ольгу Максименко за перевод текста на русский язык.

Это, естественно, не означает, что инструментальная и вокально-полифоническая традиции итальянской музыки были совершенно забыты в XIX веке, или что они не оказали влияния на оперу. Чтобы выявить связи между творчеством Верди и итальянских композиторов начала XX века, необходимо проанализировать ситуацию, сложившуюся в оперном театре Италии в 1910-х годах. Обратимся к дискуссии, которая развернулась в 1913 году, в преддверии первого столетия со дня рождения Верди.

В это время Западная Европа и, в частности, Италия переживали подъем национализма. После объединения в период Рисорджименто в Италии были популярны либеральные идеи Джованни Джолитти; в стране происходил сложный процесс художественно-культурного самоопределения нации. Начинаются жаркие споры о том, какие жанры способны наиболее полно выразить в музыке итальянское начало. Для одних это начало заключалось в оперной традиции, в частности в опере XIX века, для других — в возрождении инструментальной музыки XVII–XVIII веков (Скарлатти, Корелли, Вивальди) и старинной вокально-полифонической традиции XVI века (Маренцио, Джезуальдо, Монтеверди).

В полемике между традицией и современностью мишенью стали Джакомо Пуччини, а также веристы — Умберто Джордано, Руджеро Леонкавалло и Пьетро Масканьи. Споры о самом «итальянском» жанре стали одним из примеров того, что оперный жанр в Италии постепенно утрачивал первостепенное значение. В 1920-е годы кинематограф сменил оперу в качестве массового театрального зрелища. В этом смысле смерть Пуччини в 1924 году ознаменовала конец целой эпохи.

Антиоперная направленность нашла яркое отражение в памфлете музыковеда Фаусто Торрефранки «Джакомо Пуччини и международная опера» (1912), направленном против Пуччини и веристов<sup>2</sup>. Торрефранка полагал, что развитие итальянской оперной традиции от Монтеверди до Верди и Пуччини, затмило инструментально-симфонические жанры, которые автор памфлета ставил выше оперы в силу их чисто инструментальной природы. Напомнив об идеалистически-романтической эстетике оперного жанра, находящейся под воздействием философии Бенедетто Кроче, Торрефранка обвинил Пуччини и его последователей в том, что они забыли национальную традицию инструментальной музыки и в угоду презренной коммерции создали международный оперный стиль (*stile melodrammatico internazionale*). Альфредо Казелла, в то время живший и творивший во Франции, опубликовал 8 сентября 1913 года в парижской газете *L'Homme libre* статью под названием «Музыкальное буду-

---

<sup>2</sup> *Torre Franca F. Giacomo Puccini e l'opera internazionale. Torino, 1912.*

щее Италии». Оценив итальянскую оперу на удивление нелестно, автор назвал Доницетти и Верди «коммерсантами», а Жюль Массне обвинил в негативном влиянии на итальянских композиторов. «Результаты заальпийского влияния, — пишет Казелла, — зовутся „Тоска“, „Сельская честь“, „Паяцы“. Бедная Италия!»<sup>3</sup> В статье Казеллы очевиден французский шовинизм. В годы перед Первой мировой войной подобного рода критики не избежал даже Дебюсси. Идея модернистского обновления итальянской музыки, проповедуемая Казеллой, была пронизана антиоперным и антиромантическим духом.

В защиту Верди высказался Ильдебрандо Пиццетти в статье под названием «Итальянский музыкант — заальпийским собратьям», опубликованной 26 октября 1913 года во флорентийской газете *Il Marzocco*<sup>4</sup>. Критикуя Казеллу с позиций итальянского национализма, Пиццетти отводит Верди роль выразителя чаяний народа, связанных с движением Рисорджименто. Именно народная основа и связи с драматическим периодом истории Италии оправдывают, согласно Пиццетти, характер музыки Верди, временами «грубоватой» и «неотесанной».

Альфредо Казелла, вернувшийся в Италию в годы Первой мировой войны, впоследствии признал, что ошибался, критикуя творчество Верди и итальянскую оперу XIX века, хотя исповедуемый им модернизм парижского образца был очень далек от мира национального оперного романтизма автора «Риголетто».

В целом ситуация в итальянском оперном театре в период между смертью Верди в 1901 году и празднованием столетия со дня его рождения в 1913 году была довольно запутанной. На оперной арене соседствуют творчески разнонаправленные и порой прямо противоположные тенденции; яркие краски и сентиментализм веристской оперы конца XIX века сменяются декадентством нового века, причем именно вокальное и оркестровое письмо и гармонический язык Пуччини в его «Девушке с Запада» (1910) демонстрируют свойственную XX веку тревожность.

В 1913 году в Ла Скала была поставлена опера Пьетро Масканьи «Паризина». Это произведение поствердиевского периода поразительным образом демонстрирует дух времени и кризис оперной модели XIX века. Прежде всего, Масканьи взял за основу лирическую трагедию Габриеле Д'Аннунцио — писателя и поэта, в полной мере воплотившего декаданс на итальянской почве. «Паризина» — это «литературная опера» (*litera-*

<sup>3</sup> Casella A. L'Avenir musical de l'Italie // L'Homme libre. 1913. 8 settembre.

<sup>4</sup> Pizzetti I. Un musicista italiano ai "confrères" d'oltrale // Il Marzocco. 1913. 26 ottobre.



*turoper*), хотя сам Д'Аннунцио считал, что его трагедия рано или поздно должна быть положена на музыку. Первоначально он предложил сюжет «Паризины» Франкетти и Пуччини, однако те отказались. «Паризина» — вторая часть трилогии Д'Аннунцио «Малатеста», и в ее сюжете много общего с сюжетом первого эпизода трилогии — трагедии «Франческа да Римини». История, взятая из хроники XV века, рассказывает о любви между Паризиной Малатеста и Уго, внебрачным сыном ее супруга, Николо III д'Эсте. Любовники, застигнутые мужем, в конечном итоге погибают: взбешенный граф приговаривает обоих к усекновению главы одним и тем же топором.

В поисках новых творческих решений, в «Паризине» Масканьи пробует объединить декадентскую драматургию Д'Аннунцио с чувствительностью, свойственной веризму. Необходимость положить на музыку объемный литературный текст привела к созданию оперы огромных размеров (с антрактами первое исполнение длилось более пяти часов). Стремление же к новизне определило сложный, в некотором смысле эклектичный характер сочинения, снизивший драматическое напряжение. Хроматические гармонии, лейтмотивы и оркестровые приемы указывают на влияние Вагнера (Паризина читает в опере роман «Тристан и Изольда») и Рихарда Штрауса: исполнение «Саломеи» в 1906 году в Ла Скала произвело на Масканьи большое впечатление. Кроме того, ощущается влияние Пуччини и Дебюсси, а также, в связи с особенностями сюжета, в хоровых фрагментах оперы заметны отсылки к фольклору, старинной музыке, григорианскому хоралу и вокальной полифонии Возрождения.

В опере использован типично декадентский сюжет: пересечение мистико-религиозной и эротической линий, а также мотив дьявольского заклипания. По возвращении с войны Уго видит Паризину в городе Лорето в храме Святой Марии. Паризина пытается противостоять страстному порыву Уго, но в конце концов сдается. Плотная хроматическая музыкальная ткань «тристановского» дуэта Паризины и Уго из II акта в сочетании с чувственными мелодическими волнами, призванными обрисовать сладостные мучения их греховной любви, — лишь одно из многих проявлений вагнеризма, который в полемике 1913 года составлял самую серьезную конкуренцию творчеству Верди в Италии конца XIX века.

В год столетия со дня рождения Верди новая итальянская опера, впитывающая влияния декадентства, окончательно отделилась от вердиевской эстетики. В этом смысле пример «Паризины» Масканьи можно считать показательным. В статье «Характерные особенности итальянской оперы в сочинениях Верди и его предшественников» музыковед Гвидо Гасперини назвал музыку Верди неактуальной: «Большая часть тех опер

явно уступала по качеству современным, или, лучше сказать, в их создании использовались иные формулы и иная техника развития музыкальных идей»<sup>5</sup>.

В эпоху Джолитти за Верди признавалась роль Отца Нации, носителя национальной славы, однако социально-исторические реалии, вкусы публики и творческие приоритеты итальянских композиторов значительно изменились. Казалось бы, Вагнер уже мог праздновать победу над Верди. Анализируя историко-музыкальный контекст, мы наблюдаем постверистский эклектизм и эпигонство, развивающееся под влиянием декадентских и символистских идей. Однако в плане музыкального языка и драматургических концепций итальянская оперная традиция эволюционирует в направлении вагнерианства (ощутимо также влияние Штрауса.) Культ оперы XIX века был в принципе отвергнут — во имя возрождения старинной итальянской инструментальной и вокальной музыки (вспомним о статье Казеллы 1913 года), а также в связи с необходимостью обновления оперного жанра в целом.

Молодое итальянское музыковедение также отчасти поддерживало эту позицию — неприятие традиционной оперы и возрождение инструментальной музыки. Помимо уже цитированных авторов, Гасперини и Торрефранка, необходимо упомянуть такие фигуры, как Луиджи Торки и Джаннотто Бастианелли.

Несмотря на кризис итальянской оперной модели XIX века, интерес к музыкальному театру как таковому не исчез. Именно закат традиционной оперы способствовал возникновению в Италии нового типа музыкального театра: не являясь оперой в традиционном понимании, эти театральные произведения впитали в себя революционные изменения в искусстве XX века, как в области музыкального языка, так и в сфере музыкальных форм.

Ярким примером тому является творчество итальянского композитора Ферруччо Бузони, жившего и работавшего в Германии. Его опера «Выбор невесты» по рассказу Гофмана была завершена в 1911 году, то есть сразу после написания трактата «Эскиз новой эстетики музыкального искусства»<sup>6</sup>, в котором композитор дистанцируется от веристской эстетики и разрабатывает проект нового волшебного-фантастического театра, где «персонажи с самого начала действуют, распевая, в сфере невероятного, нереального, неправдоподобного, причем одна неестественность служит опорой для другой, и таким образом обе становятся естественными и при-

<sup>5</sup> *Gasparini G.* I caratteri peculiari del melodramma italiano nell'opera dei predecessori ed in quella di Verdi. Parma, 1913. P. 36.

<sup>6</sup> *Busoni F.* Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst. Trieste, 1907.

емлемыми»<sup>7</sup>. Бузони, поклонник «Фальстафа» Верди, следует в драматургии принципам антинатурализма и высказывает парадоксально-ироническое отношение к традициям «номерной оперы». Новое обращение к оперной условности было не бездумным возвратом к старому, а взвешенным синтезом традиции и новаций, характерным для идеала новой классичности (*Junge Klassizität*), к которому стремился Бузони и который предвещал развитие новой концепции музыкального театра в целом.

В период между 1910 и 1920 годами важную роль в поиске новых путей развития музыкального театра, возникших в связи кризисом оперного жанра в Италии, играло творчество Джан Франческо Малипьеро. Два его театральные сочинения стоят в стороне от развития веристской оперной традиции. О первом сочинении, «Пантеа» (1917), сам композитор говорил: «Я написал эту симфоническую драму из любви к музыкальному театру, и чтобы не писать оперу»<sup>8</sup>. О втором же — «Семь канцон» (1919), «семь драматических экспрессий»<sup>9</sup>, которые представляют собой серию идущих *attaca* и не связанных между собой единой драматургической линией эпизодов, своего рода «мозаику», — Малипьеро писал: «„Семь канцон“ появились на свет как результат борьбы между двумя началами: очарование театром и пресыщение оперой»<sup>10</sup>. Луиджи Даллапиккола не случайно подчеркивал важность и новаторское значение творчества Бузони и Малипьеро. Как и его современник Гоффредо Петрасси, Даллапиккола был полностью согласен с Бузони в том, что необходимо обновление. Вместе с тем он позиционировал себя как наследника той линии новаторства в итальянской музыке, которую начали Казелла, Малипьеро и Пиццетти. В отличие от Петрасси, чья поэтика ориентирована в большей степени на инструментальную музыку, в творчестве Даллапикколы музыкальный театр занимает важное место. Он не только написал три оперных произведения, но и выступил внимательным исследователем итальянской оперы, в особенности творчества Верди.

Даллапиккола внес весомый вклад в возрождение интереса к творчеству Верди, подхватив почин музыковеда Массимо Мила, который после дол-

---

<sup>7</sup> Ibid. P. 17–18.

<sup>8</sup> *Malipiero G.F. L'armonioso labirinto. Teatro da musica (1913–1970) / M. Pieri. Venezia, 1992. P. 67.*

<sup>9</sup> С. Н. Богоявленский характеризует «Семь канцон» как «короткие театрализованные мадригалы для голосов и оркестра..., цепь оперных миниатюр на старинные тексты XIV–XVI веков». См.: История зарубежной музыки. Вып. 6. Начало XX века — середина XX века. СПб.: Композитор, 2001. Глава 101 «Малипьеро. Музыкально-театральные и духовные произведения. Хоры». — *Прим. ред.*

<sup>10</sup> Ibid. P. 71.

гих лет критики автора «Риголетто» в 1933 году выпустил исследование под названием «Мелодрама Верди» (*Il melodramma di Verdi*), давшее новый импульс изучению наследия Верди<sup>11</sup>. «Вердиевский ренессанс» начался в Германии с выходом в свет в Берлине романа Франца Верфеля «Верди. Роман об опере». Он был опубликован в 1924 году, в крайне неблагоприятном климате растущего нацизма Веймарской республики с его вагнерианским культом. Чтобы творчество Верди снова было оценено по достоинству, необходима была смена историко-культурного контекста, в котором декадентский эстетизм даннунцианско-вагнерианского толка, помпезная риторика фашистского национализма и неоклассицистский модернизм уступили бы место новой политической и гражданской этике. Эти условия в Италии сложились благодаря тому, что интеллектуалы и художники постепенно осознали ту катастрофу, которой стало принятие фашистским режимом антиеврейских законов в 1940 году, ускорившее вовлечение Италии во Вторую мировую войну. Как рассказывает Даллапиккола в своих автобиографических заметках, эти события имели прямое отношение к его жизни: жена композитора Лаура была еврейкой. Опера «Узник», второе сочинение Даллапикколы для театра, поднимала злободневную проблему свободы личности. Композитор начал работу над ней в драматические военные годы и закончил в 1948 году. Не случайно рост исследовательского интереса к фигуре Верди и его творчеству начался именно в годы борьбы итальянского народа за освобождение от фашизма, и послевоенного восстановления страны — то есть в тот период, который получил название Второго Возрождения.

В 1951 году, по случаю пятидесятой годовщины со дня смерти Джузеппе Верди Гоффредо Петрасси в статье «Верди сегодня» обратил внимание на связь искусства и морали, которая характеризует музыку композитора: «Если какой-то критик задался бы целью пересмотреть отношения между искусством и моралью в свете изменившейся эстетики нашего времени <...>, путеводной звездой для него могло бы стать творчество Верди»<sup>12</sup>. Чтобы усвоить урок Верди, для будущих поколений необходимо «принять во внимание морально-этический ореол, окружающий его искусство»<sup>13</sup>. С 1950-х годов число музыковедческих исследований о Верди значительно выросло, появились новые подходы к жизни и творчеству композитора, возрос методологический уровень работ.

Начало интереса Даллапикколы к творчеству Верди восходит к 1930-м годам — композитор был восхищен исполнением оперы Верди «Симон

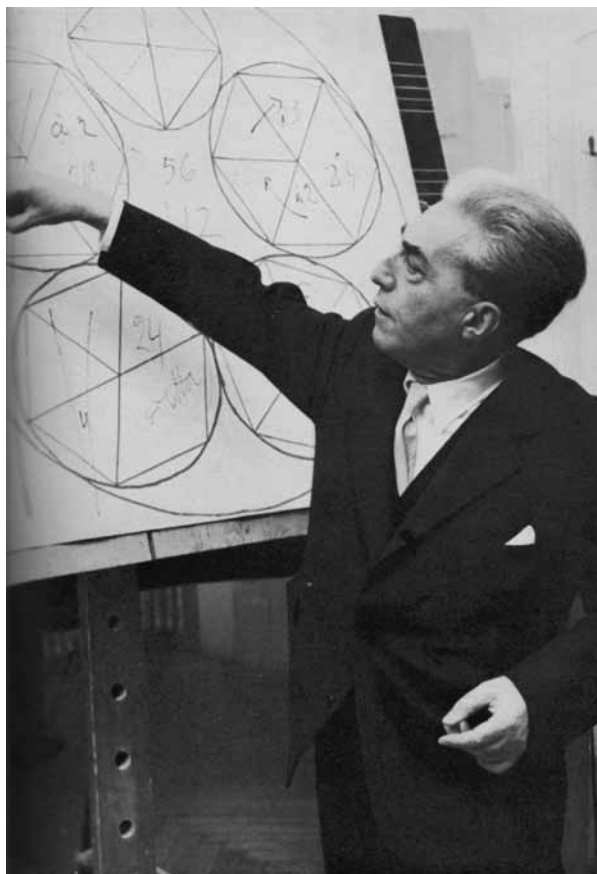
<sup>11</sup> *Mila M.* *Il melodramma di Verdi*. Bari, 1933.

<sup>12</sup> *Petrassi G.* *Scritti e interviste / R. Pozzi*, Milano, 2008. P. 184.

<sup>13</sup> *Ibid.* P. 185.



Бокканегра» в 1930 году в Берлине<sup>14</sup>. Методологические подходы и многочисленные конкретные примеры анализа вердиевских опер Даллапиккола обобщил в лекции «Слово и музыка в опере», опубликованной в журнале «Музыкальное обозрение» в 1965 году<sup>15</sup>.



Ил. 2. Луиджи Даллапиккола читает лекцию «Слово и музыка в опере». Дублин, Институт Итальянской культуры, апрель 1963 года

Важный принцип, принятый Даллапикколой за основу в его музыковедческом анализе, заключается в неразрывной связи политической истории Италии с идеалами движения Рисорджименто и музыкой Верди. «Эпо-

<sup>14</sup> Dallapiccola L. Parole e musica / F. Nicolodi. Milano, 1980. P. 103–109.

<sup>15</sup> Dallapiccola L. Parole e musica nel melodramma // Quaderni della Rassegna musicale. 1965. № 2. P. 117–139.

ха мелодрамы, — утверждает Даллапиккола, — была эпическим периодом в истории итальянской музыки»<sup>16</sup>. Даллапиккола развивает неувядающий миф о Верди-патриоте, но в последующем анализе и трактовке музыкальных и драматургических механизмов его сочинений он предлагает совершенно оригинальный герменевтический подход к предмету исследования. Его мысль заключается в том, что во взаимоотношениях между словом и музыкой «слова являются своего рода отправной точкой для развития драматической ситуации»<sup>17</sup>, и что внимание к «распевам слогов в словах»<sup>18</sup> должно лежать в основе выбора композитором тех или иных текстов.

По мнению Даллапикколы, мелодрама является «сюрреалистическим спектаклем» (*spettacolo surrealista*), либретто которого обладает высокой степенью стилизации. Смысл происходящему на сцене дает «формульный стиль»<sup>19</sup>, то есть использование условностей (по терминологии Гарольда Пауэрса) или топиков (по семиологической терминологии Фрица Носке). Понятие «формульного стиля» (например, обращение к уменьшенной септимере в сценах ужаса или к акцентированным и отрывистым музыкальным фигурам в сценах заговоров) Даллапиккола приравнял к понятию «постоянный эпитет», используемому в исследованиях творчества Гомера и эпоса в целом для описания риторических фигур типа «розовоперстая Аврора», «быстроногий Ахиллес» и т.д. Популярность Верди в данном контексте, по мнению Даллапикколы, приобретает особое значение: это не просто подтверждение того, что его творческий путь совпал с историческими событиями Рисорджименто и объединения Италии, но и начало формирования народного эпоса с присущими ему повторениями и характерными структурными формулами.

Кроме того, на основании некоторых структурных процессов Даллапиккола анализирует вердиевскую трактовку поэтического четверостишия. Например, драматический финал II акта «Травиаты».

Alfredo:

Ogni suo aver tal femmina  
Per amor mio sperdea  
Io cieco, vile, misero,  
Tutto accettar potea,

---

<sup>16</sup> Ibid. P. 67.

<sup>17</sup> Ibid. P. 68

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> То есть риторические фигуры. — Прим. ред.

Ma e' tempo ancora! tergermi  
Da tanta macchia bramo  
Qui testimoni vi chiamo  
Che qui pagata io l'ho

Дословный перевод:

Альфред:

Каждая встреча с этой женщиной  
Ради любви меня губит.  
Я слеп, я мерзок, жалок,  
Я мог бы все принять.

Еще не все потеряно! Чтобы  
Очиститься от страшной червоточины страстного желания,  
Зову свидетелей для подтверждения,  
Что я ей заплатил<sup>20</sup>.

Альфред поет два лирических четверостишия, написанных семисложником. Даллапиккола видит в этом проявление условности, которая постоянно присутствует в музыкально-драматургическом наполнении поэтических четверостиший вердиевских арий, ариозо и каватин в большинстве романтических итальянских мелодрам. Структура данного четверостишия основывается на «эмоциональном крещендо», которое достигает вершины в третьей строке с последующим разрешением напряжения в четвертой. Подобный принцип использован в обоих четверостишиях. В первом из них, в третьей строке — «Я слеп, я мерзок, жалок» — мелодический ритм ломается, чтобы восстановиться в четвертой. Во втором четверостишии продолжается ритмическая формула аккомпанемента из третьей строки первого четверостишия, чтобы, в свою очередь, достигнуть кульминации в третьей строке: «Зову свидетелей для подтверж-

---

<sup>20</sup> Перевод Владимира Алексеева:

Растратила, любя меня,  
Она все состоянье —  
И что же?.. Жалкий, низкий я,  
Я принял то даьянье.  
Но мне настал расплаты час,  
Я честь восстанавлию  
И плату ей вручаю  
За все теперь при всех при вас!

дения», — кульминации, подчеркнутой многочисленными мелодическими повторами и шестой неаполитанской ступенью.

Музыкально-драматургическая микроструктура поэтического четверостишия Верди, обозначенная Даллапикколой, встречается также и на макроструктурном уровне и организует более масштабные разделы оперы. Разберем с этой точки зрения фрагмент из «петербургской» оперы Верди «Сила судьбы»: первый дуэт Альваро и Леоноры из третьей сцены первого акта. История любви Альваро и Леоноры — один из главных драматических узлов оперы. В дуэте Верди использует четыре восьмисложных четверостишия, чтобы достичь подобной игры эмоционального напряжения. Выявленное Даллапикколой эмоциональное крещендо между строками четверостишия здесь перенесено на более высокий уровень. Первые два четверостишия идут в темпе *Allegro* (четверть = 138). В третьем четверостишии («Но любви чистой и святой») в момент драматического апогея, когда Альваро поет о неизбежности святой любви, соединяющей его с Леонорой, Верди меняет темп на *Cantabile* (четверть = 120) и тональность с *ми-бемоль мажора* на *соль-бемоль мажор*. Последнее четверостишие возвращает нас к первоначальному темпу.

Идея Даллапикколы о том, что структурная организация текста является отправной точкой для развития драматической ситуации, продолжает мысль самого Верди о так называемом «сценическом слове». Верди неоднократно повторял эту мысль и лучше всего сформулировал ее в письме к Гисланцони от 17 августа 1870 года: «Не знаю, понятно ли мое выражение „сценическое слово“: я имею в виду слово, которое обрисовывает и проясняет драматическую ситуацию»<sup>21</sup>. Несмотря на то, что мысль Верди допускает различные трактовки, суть ее ясна: слово в опере должно обладать концентрированной драматической энергией и быть пригодным для перевода в музыку. В этом смысле понятие «сценического слова» является прямым аналогом театрального слова в понимании Даллапикколы как отправной точки для развертывания драматической ситуации.

Исследования Луиджи Даллапиккола предвосхищают изучение условных структур в итальянской и, в частности, вердиевской опере, которые стали общепринятыми в музыковедении начала 1980-х годов (понятие Абрамо Базеви «обычная форма» (*solita forma*) приобрело особенную популярность).

Обратимся к Прологу оперы «Узник», второго из трех театральных сочинений Луиджи Даллапикколы, созданного в 1944–1948 годах и испол-

---

<sup>21</sup> I Copialettere di Giuseppe Verdi / G. Cesari e A. Luzio. Milano, 1913. P. 641.

ненного впервые на Фестивале «Флорентийский музыкальный май» в 1950 году.



*Ил. 3.* Луиджи Даллапиккола. «Узник». Первая сцена. Флоренция, Флорентийский музыкальный май, 1950 год. Первое исполнение

Во второй половине 1930-х годов Даллапиккола был одним из тех композиторов, кто, несмотря на враждебную атмосферу эпохи фашизма, увидел в додекафонном методе Шёнберга, Берга и Веберна наиболее адекватный для современного композитора музыкальный язык. Опера «Узник» — это додекафонное сочинение. Либретто написал сам композитор, используя различные литературные источники, в частности новеллу «Пытка надеждой» Огюста Вилье де Лиль-Адана и роман «Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке» Шарля де Костера.

Действие оперы происходит в Испании, в городе Сарагоса во второй половине XVI века и повествует о садистских пытках Узника, осужденного на смерть инквизицией. Вначале Узнику дается надежда на побег, а впоследствии, когда ему кажется, что он вырвался на свободу, его ведут на костер. Все иллюзии терпят крах. Связи этого сочинения с миром вердиевской оперы многочисленны и символичны, хотя и косвенны: они были творчески переработаны в новой концепции музыкального театра — современного театра XX века. Даллапиккола никогда не был эпигоном оперной традиции, в отличие от многочисленных менее значимых итальянских композиторов того времени, которые слепо следовали ей

до 1950-х годов, превращая оперные сезоны в академические упражнения, лишённые оригинальности.

Не случайно в военные и в первые послевоенные годы (в годы сопротивления фашизму и укрепления в Италии освободительного движения) Даллапиккола в опере «Узник» развивает типично вердиевскую тему свободы. Однако эта тема представлена здесь вне конкретного историко-политического контекста. С тревогой, характерной для XX века, музыкант ставит вопрос о философской сущности понятия «свобода». В этом отношении Даллапиккола, как и Петрасси, находился под влиянием французского экзистенциализма Сартра и Камю.

Действие «Узника» разворачивается в мрачный период тирании Филиппа II и фламандского восстания против испанского владычества — недвусмысленная параллель с исторической обстановкой «Дон Карлоса» Верди и «Эгмонта» Бетховена, также посвящённых освободительной борьбе в Нидерландах.

Одна из основных проблем современного музыкального театра состоит в отсутствии традиционного тонального формообразования. Чтобы создать цельную форму, композиторы экспериментируют с другими элементами — например, лингвистическими или конструктивными, которые связывали бы элементы формы в единое целое. В «Узнике» эта проблема решается единством архитектурно-драматургической концепции оперы в целом.

Даллапиккола, несомненно, был знаком с «Воццеком» Альбана Берга, пятнадцать сцен которого основаны на логике инструментальных музыкальных форм. Написав третью сцену «Узника» в форме ричеркара, он следует традиции номерной оперы. В прологе, перед встречей с заключённым в тюрьму сыном, его мать вспоминает мучительный вещий сон, в котором Филипп II превращается в образ смерти. Написанный в додекафонной технике, с точки зрения структуры музыкального материала и типа вокализации, этот рассказ подан Даллапикколой в типичной для итальянской оперы форме повествовательной баллады, использованной в VI сцене пролога «Симона Бокканегры» Верди, в рассказе Бокканегры «От моря на побережье среди враждебных людей».

Творческое преломление традиций итальянской оперы еще более очевидно в «Арии в трех строфах», как определяет ее Даллапиккола в либретто «Узника», — арии из второй сцены оперы, где описывается победное восстание гёзов<sup>22</sup> за обретение Фландрией свободы. Не случайно компо-

---

<sup>22</sup> Гёзы (нидерл. Geuzen) — участники восстания против испанского владычества в Нидерландах в XVI веке. — *Прим. ред.*

зитор помещает эту арию в центр драматической конструкции, задуманной им в форме симметричной арки. Ось симметрии приходится точно на центральную точку оперы в целом. Ария строится на восьмисложных поэтических строках, с которых, как свидетельствуют наброски Даллапикколы, и началось написание всего сочинения. Именно с этой арией связана одна из главных додекафонных серий оперы, так называемая «серия Свободы». Именно в ней концентрируется главный драматический узел оперы: с одной стороны, здесь представлен живописный рассказ о победоносной освободительной борьбе гёзов, с другой — этот рассказ воплощает заблуждение, в котором находится главный герой.

**Allegro misurato; ma con fuoco** ( $\text{♩} = 80$ )  
*p; non stacc., ma con molto accento*  
*in tempo esatto!* (attacca) *cresc.*

Il Car.  
Der K.

Sul - l'O - ce - a - no, sul - la Schel - da, con il - so - le, con la  
 Auf dem O - ze - an, auf der Schel - de, in der - Son - ne, und im

Il Pr.  
Der G.

- zen - ti!  
 Geu - sen!

**Allegro misurato; ma con fuoco** ( $\text{♩} = 80$ )  
*in tempo esatto!*

860 [ARIA (in tre strofe)]

*ff* *p; ruidoso* *Piatti (a 2) ppp* *Gr. c.*

Ил. 4. Л. Даллапиккола. «Узник». Сцена II. Ария в трех строфах, «серия Свободы»<sup>23</sup> (начало)

<sup>23</sup> Текст Арии в трех строфах (начало):

Тюремщик

По Океану, по Шельде,  
 С солнцем, с дождем.  
 С градом и со снегом,  
 На судах — с радостными лицами —  
 проходят оборванцы.  
 С открытыми ветрам парусами,  
 белые лебеди свободы, которые парят на ветру,  
 лебеди свободы!

Узник

Лебеди свободы!

II Car.  
Der K.

*f* *(più sottovoce)* *dim.*

pioggia, con la gran-di-ne e la ne-ve, sui va-scel-li, lie-ti in vol-to, i Pez-  
Re-gen, in dem Ha-gel und in dem Schnee-sturm, auf den Schif-fen, auf den Boo-ten ziehn die

365

II Car.  
Der K.

*p* *f, arioso*

-zen-ti pas-sa-no. Con le ve-le a-per-te ai  
Geu-sen froh vor-bei. Ih-re Se-gel stehn im

370 *poco f, marc.*

Cor.

*f, artoso*

II Car.  
Der K.

*più f*

ven-ti, bian-chi ci-gni che svo-laz-za-no, ci-gni-  
Win-de, und wie weis-se Schwä-ne flat-tern sie, Schwä-né

375

*mp sub.* *dolce* *f* *Ob. Vle*

Ил. 4. Л. Даллапиккола. «Узник». Сцена II. Ария в трех строфах, «серия Свободы» (продолжение)



Il Castr.  
Der K.

del - la li - ber - tà!  
uns - rer Frei - ber - heit!

IL PRIGIONIERO DER GEFANGENE  
molto *f*

Ci - gni del - la li - ber - tà!  
Schwä - ne uns - rer Frei - ber - heit!

(col Sax. —————)

*f. vibrante*

380

Ил. 4. Л. Даллапиккола. «Узник». Сцена II. Ария в трех строфах, «серия Свободы» (окончание)

Вот как выглядит драматическая структура оперы, образующая симметрическую арку с Арией в трех строфах в центре:

- Пролог
- Первое хоровое интермеццо
- I Сцена
  - II Сцена а) Диалог между Тюремщиком и Узником
  - б) Ария в трех строфах
  - в) Намерение бежать из тюрьмы
- III Сцена
- Второе хоровое интермеццо
- IV Сцена (Эпилог)

Размещение основной драматической и музыкальной развязки в центральной точке сочинения, чтобы усилить ее драматическое и символическое значение, — прием, которым неоднократно пользовался и Верди. Терцет Риккардо, Амелии и Ренато из третьей сцены второго акта «Баламаскарада» Верди, которым восхищался Даллапиккола, является ярким примером номера, исполненного особого драматического и символического значения и смысла, суммирующего драматическое и эмоциональное напряжение оперы и размещенного на оси симметрии всей формы, что

подчеркивает стройность задуманной Верди драматургической конструкции. Неслучайно впоследствии Даллапиккола выполнил подробный анализ этой великой страницы в истории оперы.

Интерес Даллапикколы к творчеству Верди — один из самых ярких и значительных примеров творческой переработки оперного наследия Верди итальянскими музыкантами XX века. Он проявился, с одной стороны, в скрупулезном музыковедческом анализе его музыки, а с другой — в оригинальном переосмыслении структурных закономерностей оперы.

В первой половине XX века закат оперного жанра на его родине означал потери интереса к музыкальному театру в целом. Как и жанры симфонии, сонаты или квартета, опера, которая уже не властвовала над воображением массового потребителя культуры, находилась в социально-историческом, а также культурном и духовном кризисе. XX век — пожалуй, самый жестокий в истории человечества — посеял в душах людей неуверенность и боль. Искусство — летопись истории, память о «накопленной и немой боли»<sup>24</sup>, по выражению Теодора Адорно, — возвращает нам этот тревожный образ. В этом кроется смысл последнего слова, финального вопроса, которым завершается «Узник» Даллапикколы. «Свобода?» — произносит главный герой оперы с вопросительной интонацией прямо перед закрытием занавеса. Вопрос остается без ответа.

В статье 1960 года «Заметки о современной опере» Даллапиккола, комментируя оперу Бузони «Доктор Фауст», ясно выразил мысль, которая ранее привела его к завершению оперы «Узник» вопросом без ответа: «„Доктор Фауст“ не завершается. <...> Больше не существует никакой определенности. Сомнение вошло в оперный театр»<sup>25</sup>.

Перевод Ольги Максименко

## Литература

1. *Busoni F. Scritti e pensieri sulla musica / Luigi Dallapiccola e Guido M. Gatti, con una introduzione di Massimo Bontempelli. Milano: G. Ricordi e C., 1954. 176 p.*
2. *Dallapiccola L. Parole e musica. Milano: Il Saggiatore, 1980. 608 p.*
3. *Gasperini G. I caratteri peculiari del melodramma italiano nell'opera dei predecessori ed in quella di Verdi. Parma: Regia Deputazione di Storia Patria, 1913. 42 p.*
4. *I copialettere di Giuseppe Verdi / Pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio e con prefazione di Michele Scherillo. Milano: Stucchi Ceretti, 1913. XX. 759 p.*
5. *Kämpfer D. Luigi Dallapiccola. La vita e l'opera. Firenze: Sansoni Editore, 1985. 351 p.*

<sup>24</sup> Адорно Т. Эстетическая теория / Пер. с нем. А. В. Дранова. М., 2001. С. 62.

<sup>25</sup> Dallapiccola L. Parole e musica. P. 118.

6. *Malipiero G. F.* L'armonioso labirinto. Teatro da musica (1913–1970) / M. Pieri. Venezia: Marsilio, 1992. 611 p.
7. *Mila M.* Il melodramma di Verdi. Bari: Laterza, 1933. 154 p.
8. Musica italiana del primo Novecento: «La Generazione dell'Ottanta» / F. Nicolodi. L. S. Olschki. Firenze: Leo S. Olschki, 1981. XII. 448 p.
9. *Noske F.* The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi. Oxford: Oxford University Press, 1990. 430 p.
10. *Petrassi G.* Scritti e interviste / Raffaele Pozzi. Milano: Suvini Zerboni, 2008. XXIX, 417 p.
11. *Pozzi R.* «Jeunesse et indépendance». Alfredo Casella e la Société Musicale Indépendante // Musica e Storia. 1996. No IV. P.325–348.
12. *Pozzi R.* L'ideologia neoclassica // Enciclopedia della Musica, Il Novecento / J.-J. Nattiez (ed). Torino: Einaudi, 2001. P.444–470.
13. *Powers H. S.* «La Solita Forma» and «The Uses of Convention» // Acta Musicologica. 1987. No 54, P.65–90.
14. *Torre Franca F.* Giacomo Puccini e l'Opera internazionale. Torino: Fratelli Bocca, 1912. 136 p.