

А. С. РЫЖИНСКИЙ

Российская академия музыки им. Гнесиных

УДК 784.3

**«ТРИ ГРЕЧЕСКИХ СТИХОТВОРЕНИЯ» БРУНО МАДЕРНЫ:
К ВОПРОСУ О РАЗВИТИИ СЕРИЙНО-ДОДЕКАФОННОГО МЕТОДА
В ИТАЛЬЯНСКОЙ МУЗЫКЕ КОНЦА 1940-х ГОДОВ**

Конец 1940-х годов в итальянской музыке – время глубоких перемен, во многом способствовавших её скорому выходу из растянувшегося на несколько десятилетий кризиса, обусловленного не только сменой поколений, но и политическими обстоятельствами (поражение в Первой мировой войне, установление фашистского режима и его крушение во Второй мировой войне). Одним из немаловажных факторов возрождения «итальянского присутствия» в европейской академической музыке явилось овладение инновационными методами композиции, среди которых в 1940-е годы приоритетное значение имела серийная техника.

Вплоть до 1946 года распространению додекафонного метода препятствовала культурная изоляция фашистских государств в совокупности с типичным для тоталитарных режимов желанием законсервировать некий универсальный музыкальный язык, ориентированный на наследие классико-романтической эпохи. Падение режимов Муссолини и Гитлера открыло широкие возможности для распространения авангардных методов композиции. 1946 год стал началом возрождения авторов композиторов к новейшим композиторским техникам: начинают функционировать Летние курсы новой музыки в Дармштадте, Э. Кшенек, Р. Лейбовиц, Й. Руфер читают лекции, привлекающие внимание молодых музыкантов к современным творческим проблемам. Приезд Германа Шерхена в Венецию (1948) во многом способствовал тому, что в течение ближайших трёх лет начинают появляться серийные сочинения молодых итальянских композиторов Луиджи Ноно (1924–1990) и Бруно Мадерны (1920–1973), отнюдь не копирующих технические приёмы нововенцев, но открывающих новые возможности серийного метода.

Конечно, не стоит забывать и о Луиджи Даллапикколе (1904–1975). За десять лет до создания первого серийного опуса Бруно Мадерны он обнаружил в додекафонных опытах удивительное явление: несмотря на свою кажущуюся универсальность, метод оказался способным отразить специфику индивидуального стиля композитора и даже шире – специфику национального мелоса. В очерке, посвящённом творчеству Л. Даллапикколы, Л. В. Кириллина назвала эту отличительную трактовку метода, которую можно отнести и к опытам Бруно Мадерны, «додекафонным бельканто» [4]¹.

Сегодня имеется значительное число музыковедческих работ, посвящённых изучению додекафонных сочинений Даллапикколы², среди которых выделяются и исследования отечественных учёных³. Его младшему современнику уделено значительно меньше внимания⁴, несмотря на то, что именно Мадерна, а не Даллапиккола явился одной из ключевых фигур Дармштадта и был объявлен Ноно наследником Новой венской школы вместе с К. Штокхаузеном, П. Булезом и самим Л. Ноно. Настоящая статья преследует цель в некоторой степени восполнить этот пробел и на основании изучения первого серийного опуса композитора – цикла «Три греческих стихотворения» («Tre liriche greche») для сопрано, смешанного хора и инструментального ансамбля (1948) – обозначить индивидуальные особенности преломления метода в раннем творчестве Мадерны.

Одной из причин, обусловивших выбор древнегреческой лирики в переводе С. Квазимодо, стало знакомство с творчеством Даллапикколы – автора вокальных циклов «Пять фрагментов из Сафо» (1942), «Шесть песен Алкея» (1943), «Два стихотворения Анакреонта» (1945). По сведениям Л. Конти, общение между Даллапикколой, Мадерной и Ноно было весьма плодотворным уже во второй половине 1940-х годов: «Обмены письмами между Л. Даллапикколой, Л. Ноно и Б. Мадерной в течение 1947–1948 гг. подтверждают энтузиазм обоих молодых людей по отношению к произведениям композитора. Особое внимание Ноно и Мадерна фокусировали на циклах “Liriche greche”, и, главным образом, на “Sex Carmina Alcaei”, которые были глубоко проанализированы и интерпретированы как смелый поворот в итальянской музыке...» [8, р. 249]. Интересно, что возникший между композиторами диалог оказал влияние и на творчество Даллапикколы, спустя восемь лет избравшего в цикле «Пять песен» (1956)⁵ те же тексты, что и Мадерна. Немаловажно и то, что «греческая тема» в последующем станет одной из основополагающих в творчестве автора «Гипериона»: к древнегреческой лирике в переводе С. Квазимодо он обратится в «Gesti» («Жесты», 1969) и «Hyperion IV» («Гиперион IV», 1969), где фрагменты этого поэтического сборника станут одним из важнейших вербальных ресурсов для партии хора.

Если сравнить между собой цикл Мадерны и первые серийные сочинения Ноно («Три эпитафии Феде-



рико Гарсиа Лорке», 1951–1953; «Песнь любви», 1954), можно обнаружить существенное отличие в восприятии композиторами додекафонного метода. Для Ноно уже в первых сочинениях ведущую роль играет техника Klangfarbenmelodie в трактовке А. Веберна. Так, в «Эпитафиях» композитор прибегает к сочетанию монодического и пуантилистического изложений для достижения эффекта отражения экспонированных в горизонтали звуков – в другой части сцены и ином тембровом оформлении (примером могут служить т. 101–127 Эпитафии № 3). Но уже в следующем сочинении – «Песнь любви» («Liebeslied») – Ноно вовсе отказывается от протяжённых линий, создавая монодию нового типа из разнотембровых сегментов (пример № 1).

Для Мадерны более значимым оказывается сохранение традиционных вокальных и инструментальных линий, что обуславливает обращение к ресурсам горизонтальной додекафонии в том виде, как её используют А. Шёнберг и Л. Даллапиккола. С последним раннее творчество Мадерны объединяет такой нехарактерный для нововенцев приём, как серийное одноголосие: в окончании пьесы Мадерны «Данаиды», как и в начале первой пьесы цикла Даллапикколы «Шесть песен на слова Алкея», использована вокальная монодия, основанная на горизонтальном развёртывании звуков серии, подобная знаменитым сериям-темам хоровых канонов ор. 27 и 28 Шёнберга.

Пример № 1 Л. Ноно. «Liebeslied», т. 11–15

Пример № 2 Б. Мадерна. «Tre liriche greche», № 2, т. 87–95

С упомянутыми хоровыми опусами главы Новой венской школы первое додекафонное сочинение Мадерны роднит и интерес к канонической фактуре. Однако, в отличие от Шёнберга, итальянский композитор тяготеет к тематическому разнообразию, вследствие чего активно пользуется дериватами основного ряда. Так, в открывающей цикл пьесе «Canto mattutino» лишь первые восемь тактов демонстрируют использование исходной серии

– ткань строится на взаимодействии трёх серийных рядов (Pg, Ic1s и Ph). При этом композитор допускает в развёртывании повтор отдельных сегментов ряда, а в тактах 6–8 основывает мелодию флейты на сочетании звуков двух рядов (Ic1s и Ph), развёртываемых одновременно в партиях сопрано и второй флейты. Выбор тонов, возможно, обусловлен желанием создать мягко диссонирующую гармонию с угадываемым «тональным» подтекстом (пример № 3).

Пример № 3 Б. Мадерна. «Tre liriche greche», № 1, т. 3–8

Заметим, сама серия допускает «тональную трактовку»⁶ (схема 1), включая типичное для серий Даллапикколы движение по звукам мажорных и минорных трезвучий (схема 2).

Схема 1. Б. Мадерна. «Tre liriche greche», серия первой пьесы

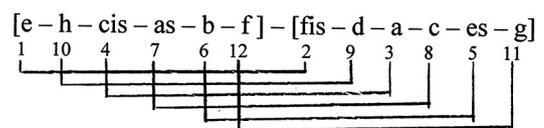
Pg: g – f – d – b – as – des – es – h – a – c – e – fis

Схема 2. Л. Даллапиккола. «Tre laudi», серия третьей пьесы

Pe: e – g – h – es – d – ais – b – a – fis – f – des – c

Начиная с восьмого такта, Мадерна активно пользуется дериватами исходной серии. Обратим внимание на способ получения первого деривата, используемого в т. 8–11 (схема 3):

Схема 3. Б. Мадерна. «Tre liriche greche», № 1, образование инварианта серии



Разделённые двойки ряда распределяются между двумя гексахордами, создавая в рамках однокорейной композиции намёки на тональность и даже политональность (пример № 4).



Пример № 4

Б. Мадерна. «Tre liriche greche»,
№ 1, т. 9–11

Окончание первого номера являет удивительный серийный канон. В отличие от многоколейных композиций Шёнберга, для создания линий фактуры Мадерна здесь, как и в предшествующих случаях, использует один ряд, воспринимаемый им скорее как модус, из которого возможно свободное извлечение необходимых тонов. Связь с принципами додекафонного метода обеспечивается стремлением к неповторяемости тонов (единственным исключением является повтор звуков *c* и *e* в первой и третьей партиях в рамках последней тройки) (схема 4).

Схема 4.

Б. Мадерна. «Tre liriche greche», № 1,
образование канона в окончании

cis – fis – es	e – gis – c
a – d – h	c – e – gis
f – b – g	gis – c – e

Приоритет традиционных аккордов терцовой структуры наблюдается и в завершающей пьесе цикла. Мадерна выстраивает всю композицию на проведении двух серийных рядов (Pes, Ph), из которых избираются звуки для константной вертикали хора, представляющей малый мажорный секундаккорд с хроматическим раздвоением терции и квинты.

Удивительно не только своеобразное сочетание горизонтальной додекафонии и частичной вертикализации тонов, но и ограничение серии лишь десятью тонами. Два недостающих тона (g-h) возникают лишь в такте 21 за семь тактов до окончания пьесы. Отметим, сходный приём спустя восемь лет будет использован в пьесе «Liedeslied» Нопо, где в рамках двухчастной структуры сочинения композитор, производя сегментацию по шестёркам, будет использовать как в первой, так и во второй частях лишь первые пять звуков гексахордов (1–5 в первой части; 7–11 во второй части), используя последние тоны сегментов в качестве завершающих музыкальное построение.

Изучение первого серийного сочинения Мадерны позволяет по-новому взглянуть на историю становления итальянской авангардной музыки. Разделённые двадцатилетием, во многом отличные друг от друга серийные сочинения Даллапикколы и Нопо оказываются этапами единого процесса эволюции серийной техники в Италии, пролегающего через сочинения Бруно Мадерны. Цикл «Три греческих стихотворения», демонстрируя близость методам Даллапикколы, в то же время обозначает новые

границы трактовки метода, которые получают развитие в творчестве Нопо. Особое внимание к отмеченному Л. В. Кириллиной феномену «додекафонного бельканто» Даллапикколы в сочинении Мадерны связано не только с тем впечатлением, которое произвели работы мастера на молодого композитора⁷, но и с уже явно обозначившейся позицией Мадерны, в своих вокальных сочинениях стремившегося к сохранению традиционных типов изложения музыкального материала. Более свободное в сравнении с нововенцами отношение к серии, обуславливающее повышенный интерес к деривации ряда, связано с отмеченным выше восприятием ряда в виде двенадцатитонового модуса, являющегося источником всего тематического разнообразия цикла. Таким образом, серийно-модальное письмо в совокупности с постоянно присутствующими в сочинении тональными ассоциациями позволяет рассматривать анализируемый цикл как логичное продолжение линии Реквиема (1946), музыкальный язык которого основан на гибком взаимодействии традиций римской и венецианской полифонических школ с ресурсами музыкального языка XX века.

Постоянное сообщение в музыкальной композиции между идеями классического и современного музыкального искусства, проявляющее себя во всех без исключения работах Мадерны⁸, во многом противоречило официальной идеологии Дармштадта, ряд положений которой кратко были сформулированы Штокхаузеном в одной из его статей: «Наш собственный мир – наш собственный язык – наша собственная грамматика: никаких НЕО...!» (цит. по: [6, с. 503]). Возможно, именно поэтому сочинения Мадерны редко исполнялись и практически не издавались. Однако для итальянского композитора, большого знатока и почитателя музыки Ландини, де Витри, Палестрины, Джованни Габриели, Монтеверди, начиная с его первых сочинений и заканчивая «Гиперионом» и «Сатириконом», было важно выявить глубинные связи, существующие между авангардом и традицией. Об этих связях, а также о причинах, побудивших его обратиться к использованию серийной техники, Мадерна, «не веривший в слова и предпочитавший им дела» [7, р. 380], всё же сказал однажды несколько слов, в которых, если присмотреться, заключено его собственное творческое кредо: «Утверждают, что серийная музыка – плод экспрессионизма. Это неверно. Если внимательно слушать музыку Ренессанса, обнаруживаешь то же мышление; аналогичные тенденции прослеживаются и в картинах маньеристов. В рамках этого периода истории подобные течения были весьма распространены, и Филипп де Витри сам пришёл к подобной идее. Мы можем обнаружить её и вне области искусства: в

сущности, сериализм только и делает, что следует за принципом развития, за принципом, который состоит в том, чтобы *не оставаться никогда неподвижным, не останавливаться никогда* [курсив мой. – А. Р.]» (цит. по: [9, р. 393]).

Являясь одним из революционеров музыки XX века, Бруно Мадерна не только не исключал возможность связи с традицией, но и усматривал плодотворность диалога современного и старинного искусства. Подобно отцу серийной додекафонии

Арнольду Шёнбергу, расширявшему возможности своего метода посредством обращения к контрапунктической технике франко-фламандской школы, Бруно Мадерна через возвращение к ещё более ранним пластам старинной полифонии существенно обогатил возможности серийного письма, тем самым предложив принцип, ставший для итальянской серийной композиции 1950-х годов основополагающим: движение к будущему активизируется постижением прошлого.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Специфический подход Л. Даллапикколы к серийному методу, проявивший себя в феномене «додекафонной мелодии», иллюстрирует одно воспоминание композитора: «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» [3, с. 130].

² Среди них монографии Р. Влада (Vlad R. Luigi Dallapiccola. Milan, 1957), Б. Цаноллини (Zanolini B. Luigi Dallapiccola: la conquista di un linguaggio (1928–41). Padua, 1974), Д. Кемпфера (Kämpfer D. Gefangenschaft und Freiheit: Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola. Cologne, 1984), П. Мишеля (Michel P. Luigi Dallapiccola. Geneva, 1996), статьи Й. Руфера (Rufer J. Luigi Dallapiccola. Il prigioniero. *Oper in XX Jahrhundert*. Ed. H. Lindlar. Bonn, 1954, s. 56–64), Дж. Ватерхауса (Waterhouse J. C. G. Dallapiccola, Luigi: Volo di note. *Music and Letters*. 1965, pp. 86–88) и др.

³ Наряду с уже упомянутым очерком Л. В. Кириллиной, работами О. Игнашевой (Игнашева О. Луиджи Даллапиккола // Советская музыка. 1983. № 6; Игнашева О. Луиджи Даллапиккола и его «музыка протеста» // Музыка в борьбе с фашизмом: сб. ст. М., 1985), Э. Денисова (Денисов Э. Оперы «Узник» и «Улисс» Луиджи Даллапикколы: Свет. Добро. Вечность // Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. В. Ценова. М., 1999) отметим кандидатскую диссертацию Е. С. Дубравской «Луиджи Даллапиккола и его вокальная лирика» (М., 2013).

⁴ Среди работ, анализирующих особенности серийной композиции Бруно Мадерны, отметим статьи в сборнике

«À Bruno Maderna: Textes réunis sous la direction de G. Mathon, L. Feneyrou, G. Ferrari» (Paris: Basalte Éditeur, 2007) Дж. Борио (Borio G. La technique sérielle dans les Studi per «Il processo» di Franz Kafka), Л. Конти (Conti L. Les Tre liriche greche et les débuts du dodécaphonisme italien), а также монографию Н. Верзины [10].

⁵ Л. Даллапиккола использовал два стихотворения из трёх, выбранных Б. Мадерной. При этом для завершения цикла и в том, и в другом случае взято стихотворение Ивика.

⁶ Л. С. Дьячкова пишет о подобных случаях: «Если серии Веберна принципиально хроматичны и атональны, то серии таких композиторов, как Берг, Стравинский, Слонимский, Бабаджанян, выделяясь ясно выраженным диатонизмом, допускают тональную трактовку» [2, с. 99].

⁷ Влияние сочинений Л. Даллапикколы на серийные сочинения Мадерны, возможно, связано с общностью эстетических позиций двух мастеров. Итальянский музыковед Г. М. Гатти писал в связи с первым додекафонным сочинением Л. Даллапикколы «Три лауды»: «Даллапикколу отличает от нововенских композиторов то, что, если у них атональный язык даёт ощущение обострённой болезненности или декадентского интеллектуализма, у Даллапикколы он способен вызвать ощущение покоя и свежести» (цит. по: [1, с. 176]).

⁸ В монографии Николо Верзины находим следующее высказывание: «...его [Мадерны] музыкальная мысль и его концепция музыкального языка даже в период сериализма не исключали никогда сообщения с традицией, которую он всегда рассматривал в качестве чего-то, с чем современность связана постоянно» [10, р. 119].

ЛИТЕРАТУРА

1. Дубравская Е. С. Луиджи Даллапиккола: Три лауды (1936–37) // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 1. С. 168–181.

2. Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века: учебное пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. 296 с.

3. Интервью с Луиджи Даллапикколой // Советская музыка. 1967. № 4. С. 129–131.

4. Кириллина Л. В. Луиджи Даллапиккола // История зарубежной музыки. XX век: учебное пособие / сост. и общ. ред. Н. А. Гавриловой. М., 2007. С. 286–293.

5. Рыжковский А. С. Формирование основных принципов хорового письма Луиджи Ноно в сочинениях первой половины 1950-х годов // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 1 (14). С. 85–90.

6. Холопов Ю. Н., Кириллина Л. В., Кюрегян Т. С., Лыжов Г. И., Поспелова Р. Л., Ценова В. С. Музыкально-теоретические системы: учебник. М.: Композитор, 2006. 632 с.

7. Baroni M. Poétiques, comportements, styles de vie Est-il légitime de penser que nous ayons quelque chose en commun? // À Bruno Maderna. Textes réunis sous la direction de G. Mathon, L. Feneyrou, G. Ferrari. Paris: Basalte Éditeur, 2007, pp. 379–388.

8. Conti L. Les Tre liriche greche et les débuts du dodécaphonisme italien // Ibid., pp. 249–262.

9. Dalmonte R. Maderna et la musique: notes de poésie // Ibid., pp. 389–404.

10. Verzina N. Bruno Maderna. Étude historique critique. Paris: L'Harmattan, 2003. 471 p.

REFERENCES

1. Dubravskaya E. S. Luidzhi Dallapikkola: Tri laudy (1936–37) [Luigi Dallapiccola: Three Laudas (1936–37)]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii* [Scholarly Herald of the Moscow Conservatory]. 2010. № 1, pp. 168–181.
2. Dyachkova L. S. *Garmoniya v muzyke XX veka: uchebnoe posobie* [Harmony in 20th Century Music: Tutorial Manual]. Moscow: Gnesins' Russian Academy of Music, 2004. 296 p.
3. Intervyu s Luidzhi Dallapikkoloy [Interview with Luigi Dallapiccola]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1967, No. 4, pp. 129–31.
4. Kirillina L. V. Luidzhi Dallapikkola [Luigi Dallapiccola]. *Istoriya zarubezhnoy muzyki. XX vek* [History of Western Music. 20th Century]. Ed. N. Gavrilova. Moscow: Muzyka Press, 2007, pp. 286–293.
5. Ryzhinsky A. S. Formirovanie osnovnykh printsipov khorovogo pis'ma Luidzhi Nono v sochineniyakh pervoy poloviny 1950-kh godov [The Formation of the Basic Principles of Luigi Nono's Choral Writing in the Compositions of the Early 1950s]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2014, No. 1 (14), pp. 85–90.
6. Kholopov Yu. N., Kirillina L. V., Kyuregyan T. S., Lyzhov G. I., Pospelova R. L., Tsenova V. S. *Muzykalno-teoreticheskie sistemy: uchebnyy* [Music Theory Systems: a Textbook]. Moscow: Kompozitor, 2006. 632 p.
7. Baroni M. Poétiques, comportements, styles de vie. Est-il légitime de penser que nous ayons quelque chose en commun? *À Bruno Maderna. Textes réunis sous la direction de G. Mathon, L. Feneyrou, G. Ferrari*. Paris: Basalte Éditeur, 2007, pp. 379–388.
8. Conti L. Les Tre liriche greche et les débuts du dodécaphonisme italien. *Ibid.*, pp. 249–262.
9. Dalmonte R. Maderna et la musique: notes de poésie. *Ibid.*, pp. 389–404.
10. Verzina N. *Bruno Maderna. Étude historique critique*. Paris: L'Harmattan, 2003. 471 p.

**«Три греческих стихотворения» Бруно Мадерны:
к вопросу о развитии серийно-дodeкафонного метода
в итальянской музыке конца 1940-х годов**

Статья преследует цель частично восполнить пробел в изучении наследия одного из ярчайших композиторов середины XX века, представителя дармштадтской школы Бруно Мадерны (1920–1973). В центре внимания находится первый опыт Мадерны в серийной технике – цикл «Три греческих стихотворения», рассматриваемый в контексте основных тенденций развития итальянской академической музыки конца 1940-х годов. Этот период отмечен особым интересом молодых композиторов к наследию Нововенской школы, в том числе и серийно-дodeкафонному методу Арнольда Шёнберга. Именно

Бруно Мадерне вместе с Луиджи Даллапикколой принадлежит решающая роль в распространении дodeкафонной техники в Италии. Автор статьи на основе детального изучения партитуры делает вывод о своеобразии преломления метода Шёнберга в сочинении Мадерны, что во многом объясняет эволюцию серийного письма в творчестве ведущего сериалиста Италии второй половины XX века Луиджи Ноно.

Ключевые слова: дodeкафония, Нововенская школа, дармштадтская школа, Klangfarbenmelodie, Б. Мадерна, Л. Даллапиккола, Л. Ноно

**“Tre Liriche Greche” by Bruno Maderna:
Concerning the Issue of Development of the Serial-Dodecaphonic Method
in Italian Music in the late 1940s**

The article pursues the goal of partially filling up the blank spaces in the study of the legacy of one of the most outstanding composers from the mid-20th century, a representative of the Darmstadt School, Bruno Maderna (1920–1973). The focus of attention is geared on Maderna's first achievement in the sphere of serial technique – the cycle “Tre Liriche Greche” [“Three Greek Poems”], examined in the context of the main tendencies of development of Italian classical music of the late 1940s. This period is marked by a special interest on the part of young composers in the musical legacy of the Second Viennese School, most notably, the serial-dodecaphonic method of Arnold

Schoenberg. The decisive role of disseminating the dodecaphonic technique in Italy belongs to Bruno Maderna, along with Luigi Dallapiccola. The author of the article comes to the conclusion, based on his detailed study of the music score, of the original way of interpreting Schoenberg's method in Maderna's composition, which explains in many ways the evolution of serial writing in the music of the leading serialist composer of Italy in the second half of the 20th century, Luigi Nono.

Keywords: dodecaphony, Second Viennese School, Darmstadt School, Klangfarbenmelodie, Bruno Maderna, Luigi Dallapiccola, Luigi Nono

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.1.18.103-107

Рыжинский Александр Сергеевич

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры хорового дирижирования
E-mail: loring@list.ru
Российская академия музыки им. Гнесиных
Российская Федерация, 121069 Москва

Alexander S. Ryzhinsky

Candidate of Arts,
Associate Professor of the Choral Conducting Department
E-mail: loring@list.ru
Russian Gnesins' Academy of Music
Russian Federation, 121069 Moscow

