

УДК 7.036

А. С. Рыжинский

РЕКВИЕМ БРУНО МАДЕРНЫ: НА ПЕРЕСЕЧЕНИИ ЭПОХ¹

На творческом пути больших мастеров неизменный интерес исследователей вызывает этап, связанный с переходом от ученичества к обретению своего неповторимого почерка. Изучение многообразных влияний, взаимодействующих с формирующимся индивидуальным стилем, позволяет в некоторых случаях не только обозначить «корни» эстетики и поэтики композитора, но и выявить тот культурный контекст, в котором происходило рождение целого композиторского поколения.

Музыкальная Италия 1940-х гг. — страна, находящаяся в преддверии великих свершений второй половины XX века. После первых десятилетий XX в., которые в советском музыкознании обозначались не иначе как период «мелководья, застоя или упадка» [1, с. 107], на авансцене итальянской музыки появляются сразу несколько крупных фигур, творчество которых заявило о новом ренессансе итальянской композиторской школы. Среди них Луиджи Даллапиккола, Лючано Берио, Луиджи Ноно, Бруно Мадерна. Несмотря на то, что в нашей стране изучение творчества последнего заметно уступает исследованию и исполнению сочинений его современников, именно он, благодаря своей активной деятельности в качестве дирижера и педагога летних курсов новой музыки в Дармштадте, оказался одной из наиболее влиятельных фигур итальянского послевоенного авангарда.

Высокая исполнительская активность Б. Мадерны не способствовала его интенсивным занятиям композицией. К тому же, по словам Л. О. Акопяна, итальянский мастер «... не слишком заботился о популяризации своего творчества и более охотно исполнял произведения коллег» [2, с. 322]. В результате, масштаб Бруно Мадерны — композитора был недооценен в должной мере как при жизни, так и после смерти мастера. Сочинения композитора стали активно публиковаться лишь в первое десятилетие XXI в., то есть спустя более 25 лет после его кончины. Основные сборники статей, посвященных его творчеству [3, 4], развернутая монография Н. Верзины [5], существенно дополнившая биографический очерк М. Милы [6], появились также в последние десять лет.

Названный Ноно одним из четырех представителей дармштадтской школы², он до последнего дня оставался предан идеям послевоенного авангарда.

Отсутствие изданий сочинений Мадерны привело к выключению его наследия из внимания исследователей, занятых проблемами авангардной музыки. Однако знакомство не только с вышедшими из печати, но и с рукописными партитурами вокальных сочинений композитора из собрания Архива Бруно Мадерны в Болонском университете, позволяет выдвинуть гипотезу о влиянии идей композитора

¹ Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта № 16-04-50011.

² Напомним, в статье «Die Entwicklung der Reihentechnik» («Развитие серийной техники») Л. Ноно назвал в качестве основных представителей дармштадтской школы четырех композиторов: К. Штокхаузена, П. Булеза, Б. Мадерну и самого себя [7].

на творчество его современников Л. Ноно и Л. Берно, близко общавшихся с Мадерной и знакомых с эстетической концепцией и нюансами творческого метода своего старшего друга. Не останавливаясь здесь подробно на представлении данного вопроса, укажем на тот факт, что особое внимание Мадерны к творчеству Гёльдерлина в 1960-е гг., а также высокая роль тембра флейты в поздних сочинениях мастера во многом предвосхищает аналогичные тенденции в творчестве Ноно 1970-х. Возможно, вывод Ю. Штенцля о роли М. Каччари в формировании эстетики «нового» Ноно [8, р. 86] должен быть дополнен указанием и на влияние его близкого друга и соотечественника, которого автор «Прометея» считал одним из своих учителей.

Развиваясь чрезвычайно интенсивно, Мадерна уже во второй половине 1940-х гг. выступил автором сочинений, отразивших тенденции развития итальянской музыки того времени, среди которых определяющая — тенденция перехода от неоклассицизма в духе И. Ф. Стравинского к серийному письму. В рамках настоящей статьи мы остановим внимание на Реквиеме Бруно Мадерны — опусе, который являясь одним из первых в наследии композитора, в то же время стал сочинением, фактически завершившим неоклассицистскую эпоху в итальянской музыке. Таким образом, мы ставим перед собой двойную задачу: с одной стороны показать на основе анализа Реквиема как начинался путь одного из самых известных представителей итальянской авангардной музыки. С другой — посредством выявления основных стилевых влияний, продемонстрировать то, что находилось в центре внимания Мадерны и его современников. Знакомство с этим сочинением тем более интересно, что во многом ставит под сомнение высказывание современного музыковеда Р. Фирна [Fearn] о том, что «интенсивно лирический и выразительный язык Мадерны родился в большей степени из инструментального, а не вокального искусства» [9, р. 243]. Сам Мадерна, вдохновленный работой над своим сочинением, писал в августе 1945 г.: «Эта работа будет действительно важной вехой для меня» [10, р. V–VI].

Возможность подобного исследования появилась сравнительно недавно. Партитура Реквиема Мадерны, долгое время считавшаяся утерянной, была обнаружена в 2006 г. и издана в 2009 г. В предварительной статье к партитуре представлена подробная история создания сочинения. Не пытаясь ее пересказать, суммируем несколько важных для нас фактов. Сочинение создавалось в течение двух лет — с 1944 по 1946 гг. Причиной столь продолжительной работы явилось участие композитора в Соппротивлении и последующий арест в феврале 1945 г. О возобновлении работы над сочинением мы узнаем из письма композитора Д. Малипьеро от 31 августа 1945 г.: «Я возобновил работу над Реквиемом, прерванную на несколько месяцев по известным причинам, и надеюсь привести ее к удовлетворительному завершению» [10, р. V–VI]. В марте 1947 г. Мадерна по рекомендации Малипьеро переслал копию партитуры американскому композитору и музыкальному критику Вирджили Томпсону, выступавшему в качестве посредника между итальянским композитором и американскими концертными коллективами. Однако исполнение Реквиема так и не состоялось (судя по переписке между Мадерной и Томпсоном, последнему не удалось договориться ни с одним из ведущих американских дирижеров о премьере сочинения Мадерны). Премьера Реквиема про-

шла лишь в 2009 г. в Милане силами солистов, хора и оркестра театра La Scala.

В своём первом вокально-симфоническом опусе Мадерна предстает композитором — полифонистом, продолжающим многовековые традиции итальянской духовной музыки, связанные с творчеством представителей двух ведущих полифонических школ: римской и венецианской. Глубокое уважение к сочинениям величайших венецианских музыкантов Андреа и Джованни Габриели, Клаудио Монтеверди заметно в самом выборе исполнительского состава: двухорная фактура, продолжающая традиции венецианской композиторской школы, поддерживается оркестром с высокой ролью медных духовых инструментов. Венецианский принцип *cori spezzati* (букв. «разорванные хоры») позволяет Мадерне работать и с традиционными антифонами (см. «*Dies irae*», «*Lux aeterna*»), и с любопытными примерами фактического четырехголосия, при котором каждая из женских партий дублируется в октаву мужской, что позволяет добиться более рельефного, объемного звучания хоровых горизонталей.

Неожиданной деталью оркестровки является включение в состав исполнителей трех фортепиано — явная (и не единственная, как будет показано далее) отсылка к «Симфонии псалмов» И. Ф. Стравинского — сочинения, повлиявшего на оркестровку не только Реквиема Мадерны, но и знаменитых «*Canti di prigione*» («Песен из тюрьмы») Л. Даллапикколы. Традиции римской школы, изучению которых много внимания уделял один из педагогов Мадерны — Алессандро Бустини, выдающийся ученый, знаток ренессансной полифонии, связаны с использованием в эпизодах хора *a cappella* строгих канонических структур, базирующихся на диатонике церковных ладов. Заметим, что влияние традиций римской полифонической школы можно проследить и в сочинениях Л. Даллапикколы. В частности, диатоника канонов в первых двух пьесах цикла «Шесть хоров на слова Микеланджело Буонаротти-младшего» (1933) явно перекликается с аналогичными эпизодами в первом и третьем номерах Реквиема Мадерны (*сравните примеры № 2а, б и № 3 а, б*). Вполне возможно, подобные пересечения обусловлены не столько знакомством Мадерны с указанным опусом Даллапикколы, сколько общими стилевыми истоками сочинений.

Уже сопоставление первого и второго номеров Реквиема позволяет обозначить два важнейших истока хорового письма композитора: в первом номере в рамках имитационно-полифонической фактуры хора *a cappella*, основанной на диатонике церковных ладов, заметен интерес композитора к контрапунктической технике школы Палестрины; вместе с тем противопоставление двух хоров, поддерживаемых блестящим струнным оркестром с выделением медных духовых инструментов выявляет связь стиля Мадерны с традициями школы Габриели и Монтеверди. По сути, первый и второй номер зримо отражают традиции идущие от *prima prattica* и *seconda prattica*. В то же время, интенсивная ладовая модуляция в первом номере, позволяющая в течение первых двадцати тактов ввести в обращение все тоны хроматической гаммы, равно как и введение в оркестр второго номера трех роялей вместе с обилием широких мелодических ходов в хоровых партиях, явно противопоставляемых традициям *santus planus* первого номера, позволяют воспринимать данное сочинение как типичное в контексте традиций европейского неоклассицизма, переживающего в этот период свой закат.

Пример № 4 (И. Ф. Стравинский Месса Часть 1, тт.16–18):

The image displays a musical score for Example 4, featuring vocal and instrumental parts. The vocal parts are for Soprano (D.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), with lyrics "Chri ste, Chri". The instrumental parts include two Oboes (2 Ob.), Flute I (Fag. I), and Percussion (Rid. per il P-f.). The score includes performance markings such as "stacc.", "p", and "marc.".

Несмотря на то, что Мадерна, конечно, не был знаком с партитурой Стравинского, поразительно наличие общих тенденций в творчестве двух композиторов. Стравинский с присущим ему интересом к творчеству Г. Изаака и его итальянский коллега, ощущавший свою органическую связь с композиторами полифонических школ Высокого Ренессанса, находились на подступах к овладению к серийным методом, ставшим технической основой большинства композиций этих мастеров в 1950–1960-х гг. Законы строгой полифонии XV–XVI вв. органично преобразовались в правила серийного письма. Естественность подобного перехода заметна при сравнении диатонических канонов Реквиема Мадерны и серийных контрапунктов «Трех греческих стихотворений» — сочинения появившегося спустя два года после завершения первого вокально-симфонического опуса. Любопытно, что уже в Реквиеме мы можем обнаружить насыщенные хроматизмами интонационные линии, готовые спустя два года преобразоваться в серийные горизонталы. Одна из них — тема «Mors stupebit», являющая собой не что иное, как знаменитую фигуру *passus duriusculus*.

Подобное взаимодействие между искусством прошлого и настоящего, столь органичное для сочинений Стравинского, возможно, привлекло повышенное внимание Мадерны к сочинениям русского мастера. Не только указанная выше особенность оркестровки (включение трех роялей), но и явные аллюзии, позволяют предполагать «Симфонию псалмов» Стравинского в качестве одного из важнейших стилевых истоков композиции Реквиема. Гармонический профиль раздела «Christe eleison» эпизода воскрешает в памяти знаменитый хорал, завершающий композицию третьей части «Симфонии псалмов».

Пример № 6а (Б. Мадерна Реквием Часть 2, тт. 103–106):

103 104 105 106 107

C.1 C.2 C.3 C.4

Tr. 1 Tr. 2 Tr. 3 Tr. 4

Tr. 5 Tr. 6

chiuso *p* *f* *chiuso* *p* *f* *chiuso* *p* *f* *chiuso* *p* *f*

p legato *p legato*

Диалог этих сочинений выявляется и при анализе мелодической линии тенора, интонационно близкой основной теме финала «Симфонии псалмов» (см. примеры № 7а, б).

Образцы полиритмии, представляющие собой наложения дуольной и триольной пульсаций, возможно, связаны не столько с влиянием русского композитора, сколько с проецированием на уровень современной композиции типичного для сочинений XIV — XVI вв. взаимодействия *tempus*'ов. Начиная с первой части («*Requiem aeternam*») и заканчивая последней (*Libera me*), можно наблюдать противопоставление бинарного и тернарного принципов, проявляющее себя посредством:

- а) дифференциации деления основной метрической единицы, приводящей к сопоставлению дуольного и триольного ритма;
- б) дифференциации группировки метрических долей, обуславливающей в равнообъемных тактах противопоставление метрических акцентов (примером здесь может служить противопоставление метров $6/8$ и $3/4$ в тт.176–181);
- в) противопоставления основному метру ритмической формулы, артикулирующей иную метрическую организацию (см. пример № 1).

В рамках первых трех частей Реквиема обращает на себя внимание постепенный рост сложности метроритмической организации: от диалога дуольных и триольных четвертей в первом номере «*Requiem aeternam*» до организации многообразно пульсирующей вертикали в третьем номере «*Dies irae*», образованной соединением одновременно звучащих дуолей, триолей, квартолей, дополнительно осложненной сопоставлением различных метрических группировок равнообъемных тактов. При этом преобладание традиционных метров при редком употреблении несимметричных размеров, компенсирующее столь сложные наложения отличных друг от друга ритмических формул, убеждает в верности предположения о приоритетном влиянии старинной музыки на временную организацию сочинения.

Гармонический профиль номеров Реквиема, определяемый повышенным вниманием композитора к пустым кварто-квинтовыми созвучиям, часто образующим цепи параллелизмов, кажется созвучным музыкальному языку хоровых опусов П. Хиндемита, созданных в 1930–1940-е гг. Связь ощущается не только при сопоставлении с написанным в 1939 году циклом «Шесть хоров на слова Р. — М. Рильке», но и с Реквиемом «Когда во дворе перед домом моим цвела этой весной сирень», появившимся в один год с сочинением Бруно Мадерны. Как и в случае с Мессой Стравинского, здесь можно говорить не о непосредственном диалоге двух сочинений, но об общих тенденциях, определяющих и сближающих творчество мастеров разных поколений: разрушение классико-романтической тональности, инициировавшее моделирование новых тональных систем обусловило и отказ от главных элементов традиционной тональности — терцовых аккордов — в пользу открытых Дебюсси и ранним Шёнбергом нейтрально-ладовых кварто-квинтовых структур.

Подобное сопоставление первого вокально-симфонического опуса Мадерны с современными ему сочинениями признанных мастеров, позволяет подтвердить вывод Р. Дальмонте об отсутствии непосредственного подражания композициям старших коллег при определенном интересе к самой поэтике неоклассицизма:

Пример № 66 (И. Ф. Стравинский «Симфония псалмов» Часть 3, тт. 169–173):

S. lau-da-te E-um in cym-ba-lis ju-bi-la-ti-o-ni-lau-da-te E-um in cym-ba-lis ju-bi-la-ti-o-ni-l

A. lau-da-te E-um in cym-ba-lis ju-bi-la-ti-o-ni-lau-da-te E-um in cym-ba-lis ju-bi-la-ti-o-ni-l

T. lau-da-te E-um in cym-ba-lis ju-bi-la-ti-o-ni-lau-da-te E-um in cym-ba-lis ju-bi-la-ti-o-ni-l

B. lau-da-te E-um in cym-ba-lis ju-bi-la-ti-o-ni-lau-da-te E-um in cym-ba-lis ju-bi-la-ti-o-ni-l

Пример № 7а (Б. Мадерна Реквием Часть 2, тт. 78–82):

The image displays a musical score for a vocal ensemble consisting of Soprano (S.), Contralto (C.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is written in a system with four staves for the voices and a grand staff (piano accompaniment) below. The vocal parts are in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are in Latin: "le - i - son", "Chri - ste", and "e - le - i - son". The piano accompaniment features a prominent melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Dynamics such as *mf* and *f* are indicated throughout the score. The score is divided into two systems, with the first system containing the vocal entries and the second system continuing the vocal lines and piano accompaniment.

Пример № 76 (И. Ф. Стравинский «Симфония псалмов» Часть 3, тт. 1-5):

Soprani
Alti
Tenore
Bassi

Al-le-lu-ia.
Al-le-lu-ia.
Al-le-lu-ia.
Al-le-lu-ia.

Lau-da-te, Lau-da-te, Lau-da-te, Lau-da-te.

«...несмотря на отсутствие подражания механистичному характеру ранних опусов Хиндемита и сочинений Стравинского, в этих работах очевидна дань неоклассицизму — модному течению в Италии того времени» [11, р. 454]. Сам композитор, несмотря на его нелюбовь к высказываниям, посвященным собственному творчеству³, в одном из интервью сообщил о приоритетных для него композиторах, интерес к которым во многом определил логику его творческой эволюции от неоклассицизма к серийному методу: «В моем случае — как для всех молодых итальянских композиторов — это была логичная эволюция; без этого невозможно стать композитором. Начинаешь изучать полифонию, затем полиритмию Стравинского и Бартока, затем, продолжая с любопытством искать, обнаруживаешь модель мышления венцев» [13, pp. 392–393].

Несмотря на внешнюю традиционность хорового письма Реквиема, его фактурный диапазон довольно широк — от сложной ренессансной полифонии («Requiem aeternam», отдельные разделы «Dies irae») до организованной фактическим четырехголосием (Kyrie eleison) или даже двухголосием («Agnus Dei») гармонической вертикали, осложненной полиритмическими или полиметрическими наложениями. При этом диапазоны партий, тесситурное напряжение хоровых голосов свидетельствуют о глубоких связях сочинения с традицией.

Несмотря на свою преданность Дармштадту, Мадерна, в отличие, например, от К. Штокхаузена, не заявлял о создании принципиально нового музыкального языка. Даже нотная запись его сочинений, резко выделяет этого мастера на фоне его современников. По словам Дж. Феррари: «...в эпоху, когда авангардисты ищут свой собственный язык, ссылка на традиционную запись воспринимается как призыв вернуться к прошлому» [14, р. 166]. Связь с историей музыкального искусства Бруно Мадерна ощущал на протяжении всего своего пути: специфика полифонической техники, метроритмические и фактурные эксперименты, даже словесные тексты в его вокальных сочинениях, говорят о преимущественном значении для композитора искусства XIV — XVII вв. Идея диалога музыкального искусства разных эпох была отчетливо артикулирована в третьей сценической постановке «Гипериона» («Hyperion — Orfeo dolente»), организованной соединением музыкального материала, написанного к прежним версиям «Гипериона», и интермеццо «Orfeo dolente» венецианского композитора XVII в. Доменико Белли.

Как дирижер с равным успехом исполняющий современную и классическую музыку, как композитор реализующие интерстилевые проекты, Мадерна на протяжении всего своего пути оставался неоклассиком не столько по музыкальному языку, сколько по своим эстетическим воззрениям. В то время, как критики вслед за Т. Адорно противопоставляли неоклассицизм и авангард (нововенский, а позже дармштадтский), Мадерна заявлял об их идейном родстве: «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 течение этого периода истории,

³ Приведем слова известного специалиста по творчеству Б. Мадерна Марио Барони: «Мадерна был весьма скуп на принципиальные заявления и, казалось, не верил в слова, предпочитая им вещи...» [12, р.380].

подобные течения были весьма распространены и Филипп де Витри сам пришел в подобной идее. Мы можем обнаружить эту идею и вне области искусства: в сущности, даже сериализм только и делает, что следует за принципом развития, за принципом, который состоит в том, чтобы не оставаться никогда неподвижным, не останавливаться никогда» [13, р. 393].

Таким образом, Реквием Б. Мадерны — не только свидетельство овладения мастерством композиции в классах А. Бустини и Дж. Малипьеро, но и сочинение, обнаруживающее основную идею творчества композитора: постоянное движение вперед — к прогрессу музыкального языка — через возвращение к преданным забвению принципам искусства прошлых поколений. Отсюда и не случаен приход Мадерны к работе над главным своим сочинением — масштабным сценическим опусом «Гиперион», повествующим о герое, истово преданном античной культуре. Обретенный и исполненный спустя тридцать лет после кончины Бруно Мадерна, этот ранний опус позволяет сегодня по-новому взглянуть на этого интенсивно формировавшегося художника, цельность художественного облика которого сохранялась вне зависимости от изменений музыкального языка, благодаря единству идейной основы его творчества, отчетливо обозначившейся уже в *opus primus*.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Розеншильд К.* Культура Италии в начале XX века // Советская музыка. 1974. № 6. С. 107–118.
2. *Акопян Л. О.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
3. *À Bruno Maderna. Textes réunis sous la direction de G. Mathon, L. Feneyrou, G. Ferrari. Vol.1.* Paris: Basalte Éditeur, 2007. 560 p.
4. *À Bruno Maderna. Textes réunis sous la direction de G. Mathon, L. Feneyrou, G. Ferrari. Vol.2.* Paris: Basalte Éditeur, 2009. 626 p.
5. *Verzina N.* Bruno Maderna. Étude historique critique. Paris: L'Harmattan, 2003. 471 p.
6. *Mila M.* Maderna musicista europeo. Torino: G. Einaudi, 1976. 126 p.
7. *Nono L.* Die Entwicklung der Reihentechnik // Nono L. Texte, Studien zu seiner Musik / J. Stenzl, ed. Zürich: Atlantis Musikbuch — Verlag, 1975. Ss. 21–33
8. *Stenzl J.* Le nouveau Luigi Nono // Luigi Nono (Livret-programme) Ed. Festival d'Automne à Paris, Contrechamps, Paris, 1987. Pp. 86–97.
9. *Fearn R.* Quelques réflexions sur Maderna et la voix chantée // À Bruno Maderna. Textes réunis sous la direction de G. Mathon, L. Feneyrou, G. Ferrari. Paris: Basalte Éditeur, 2007. Pp. 241–248.
10. *Rizzardi V.* Introduction to Maderna's Requiem // Maderna B. Requiem per soli, cori e orchestra a cura V. Rizzardi / Riedizione critica delle opera di Bruno Maderna diretta da M. Baroni e R. Dalmonte. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 2006. Pp. V–XII.
11. *Dalmonte R.* Bruno Maderna // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. L.-NY, 1995. Vol.11. Pp.453–455.
12. *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.
13. *Dalmonte R.* Maderna et la musique: notes de poétique // À Bruno Maderna. Textes réunis sous la direction de G. Mathon, L. Feneyrou, G. Ferrari. Paris: Basalte Éditeur, 2007. Pp. 389–402.
14. *Ferrari G.* Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie. Berio, Evangelisti, Maderna. Paris: L'Harmattan, 2000. 313 p.