

О РОЛИ ХОРА В ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ «УЛИСС» Л. ДАЛЛАПИККОЛЫ

Опера Луиджи Даллапикколы «Улисс» (1968) по праву считается выдающимся явлением музыкального театра XX века. В этом последнем и наиболее объемном сценическом произведении композитора нашли отражение его главные философско-художественные искания, а также синтезировались принципы и приемы додекафонной техники, выработанные в предшествующие годы. «По “Улиссу”, — пишет Л. Кириллина, — можно <...> судить о том, насколько далеко итальянская опера XX века ушла от вердиевско-веристской драматургической модели, не поступившись ни сценичностью, ни эмоциональностью, ни мелодичностью» [12, 290].

В основу либретто¹, написанного композитором¹, был положен гомеровский эпос о возвращении Одиссея на Итаку. Этот миф на протяжении многих столетий получал различные воплощения в искусстве, в каждой эпохе возникала своя интерпретация. Особую актуальность миф приобрел в музыке XX века. У Даллапикколы трактовка этого сюжета во многом уникальна благодаря кропотливой работе над либретто: драма гомеровского героя войны превратилась в драму одинокого человека и его духовных поисков, составив центральную проблематику оперы.

На внешнем, событийном уровне сюжетная канва гомеровского эпоса, его логика и структура были сохранены Даллапикколой². Однако контаминация с другими литературными источниками способствовала смысловой переакцентировке известного сюжета³. Вечные поиски самого себя, жажда изучить и познать мир определяют жизненную философию опер-

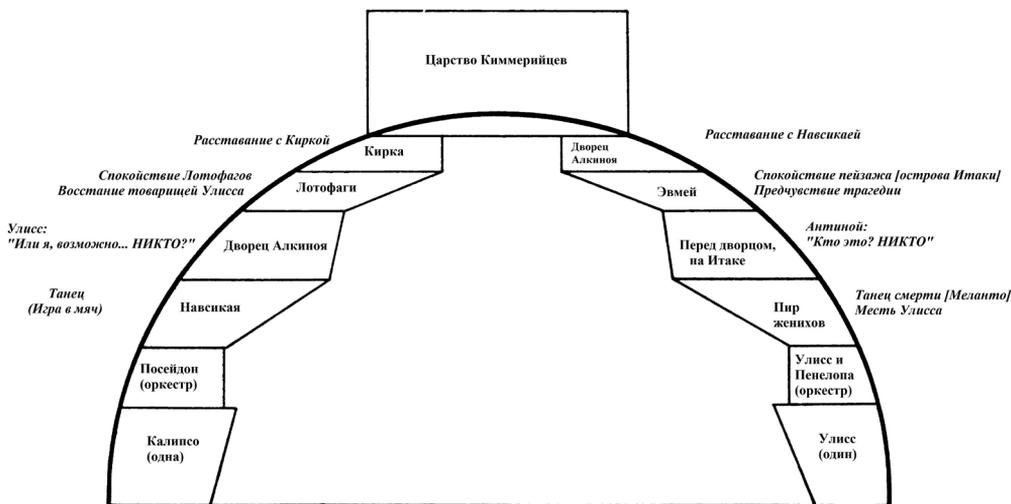
ного Улисса, стремящегося «смотреть, удивляться, и снова смотреть»⁴. Замысел оперы, связанный с переосмыслением античного мифа об Одиссее, потребовал от композитора нового подхода ко многим составляющим спектакля и в первую очередь к его композиционной структуре и драматургии.

На первый взгляд «Улисс» представляет собой традиционную оперу из двух актов с прологом и эпилогом. Но авторская схема сочинения⁵ свидетельствует о том, что для композитора членение на сцены оказывается более значимым. В опере их 13: три эпизода в Прологе, пять сцен в I акте и пять во II. На схеме все они расположены полукругом (пример 1). Седьмая сцена — в царстве Киммерийцев — является центральной:

Симметричная структура оперы обусловлена гомеровской поэмой, но Даллапиккола намеренно усиливает ее. Сцены объединены в смысловые пары по принципу зеркального отражения, то есть каждому эпизоду соответствует его зеркальный «двойник», нередко искажающий прототип. Кроме того, параллелизм сцен дополнился парностью образов: композитор указывал, что земным воплощением Калипсо является Пенелопа, параллелью Кирки — Меланто, а Демодоклу соответствует Тиресий⁶. Система подобных арочных связей цементирует конструкцию целого, выявляет новые образно-смысловые грани сочинения.

В исследовательской литературе жанр «Улисса» не получил однозначного определения, что вполне согласуется с тенденцией к смешанным оперным жанрам в искусстве

Пример 1



XX века. На наш взгляд, здесь можно отметить сочетание черт эпико-драматической и лирико-психологической оперы. В пользу первой говорят богатейшая сюжетная основа, параллелизм образов, система арочных связей и важнейшая роль хора, его многофункциональность. Лирико-психологические черты проявляются в сосредоточенности на внутреннем мире главного героя, его постоянной рефлексии, углублении в самого себя, важности монологических форм высказывания⁷, а также в наличии катарсического финала-иставивания.

Идейная концепция, синтез различных жанровых черт обусловили своеобразие драматургии «Улисса». В сочинении можно выделить два основных драматургических плана: внешне-событийный и внутренне-психологический⁸. Так, к первому могут быть отнесены все сцены «зрелищного» характера, которых немало в опере: у Лотофагов, в царстве Киммерийцев, пиры у Алкиноя и Антиноя. Другой, более значимый, психологический план оперы отражает все стороны внутренних сомнений Улисса, мир его поисков и познаний.

Он не является локальным, а пронизывает всю оперу, сочетаясь с внешне-событийным драматургическим планом.

Можно сказать, что психологическая драма является ведущим жанром оперы, поскольку основное действие заключается не в иллюстрации приключений главного героя, а во внутренних поисках смысла жизни. Это подтверждает и Э. Денисов, отмечая общую статичность музыкального действия, несмотря на наличие жанровой и динамичной музыки. По его меткому выражению, «Улисс» полон тонкой и поэтической ностальгии» [6, 98]. Внешние действия лишь вносят небольшой контраст, несколько не перекрывая внутренние поиски Улисса. Статика вполне согласуется с философской концепцией оперы, размышлениями главного героя о смысле жизни.

Особую роль в формировании образно-смысловой системы произведения Даллапиккола отвел хору. Рассматривая функции хоров в опере, можно обнаружить следование традиции древнегреческой трагедии⁹. Собственно, трагедия (как и комедия) в глубокой древности выросла

из хоров, сопровождавших религиозные ритуалы. В классической греческой трагедии, как известно, существовало два типа героев — коллективный и индивидуальный, различным образом взаимодействующие между собой. С одной стороны, хор был неким посредником между героем и миром, а с другой — отражал общую атмосферу пьесы, ее эмоционально-лирическую составляющую. Недаром как трагедии, так и комедии греческих поэтов нередко именовались по костюмам хористов (например, «Персы», «Просительницы», «Хозфоры» и «Эвмениды» Эсхила, «Финикиянки» и «Троянки» Еврипида, «Птицы», «Осы», «Лягушки» Аристофана).

Исследуя функциональное значение хора в структуре древнегреческой трагедии, филолог Я. Забудская выделила два рода функций: литературно-художественные, обусловленные эстетическим восприятием, и «технические», связанные со сценической организацией. К первому виду она относит:

- 1) функцию хора как действующего лица;
- 2) функции фона и контраста, возникающие при косвенном вовлечении хора в действие;
- 3) медитативную функцию, связанную с отстранением хора от конкретной события и размышлением на вечные темы;
- 4) функции прославления и оплакивания (древнейшие функции).

В ряду «технических» функций исследователь выделяет:

- 1) заполнение пауз;
- 2) обозначение персонажей;
- 3) расспрашивание персонажей.

При этом допустимо объединение функций — возможность, к примеру, одновременно сочетать контраст с одним героем и фон с другим. В результате возникает феномен полифункциональности.

О существовании античных трагедий, в которых главным героем был бы Одиссей, неизвестно. Однако в оперном искусстве, начиная с XVII века («Возвращение Улисса на родину» Монтеверди), этот сюжет стал сценическим, что подразумевает участие хора. Особенно важен этот компонент для драматургии оперы Даллапикколы.

Роль хора в опере «Улисс» многопланова, что обуславливает его многофункциональность, отсутствие «чистых» функций. Включаясь в большинство сцен, хор придает сочинению монументальность. При этом опера не превращается в ораторию, самостоятельные хоровые сцены все же отсутствуют.

В «Улиссе» встречаются семь различных хоров. Они отличаются по степени персонификации, по составу и количеству голосов, использованию серийного материала. Хоры появляются на сцене в следующем порядке:

Пример 2

№	Хор	Сцена	Состав	Персонификация	Серии ¹⁰
1	Жены-служанки Навсикаи	Пролог, эпизод 3	<i>неполный женский: 6 сопрано, 6 контральто</i>	персонифицирован	Море 2
2	Хор у Алкиноя	Акт 1, сцена 1	<i>смешанный</i>	не персонифицирован	Демодок
3	Дружина Улисса	Акт 1, сцена 2	<i>мужской</i>	персонифицирован	Улисс

4	Лотофаги	Акт 1, сцена 2	<i>женский камерный</i>	персонифицирован	Улисс
5	Тени	Акт 1, сцена 4	<i>смешанный</i>	персонифицирован	Киммерийцы, Калипсо
(2)	Хор у Алкиноя	Акт 1, сцена 5	<i>смешанный</i>	не персонифицирован	Демодок
6	Хор крестьян	Акт 2, сцена 1	<i>неполный смешанный: женский и тенора</i>	персонифицирован	12-звучная фраза (интонации Киммерийцев)
7	Хор на пиру у Антиноя	Акт 2, сцена 3	<i>смешанный</i>	не персонифицирован	Море 2, Улисс

Практически все хоры в той или иной степени оказываются вовлечены в процесс. «Действующее лицо» при этом, как известно, может играть разную роль: помогать герою, оппонировать ему или оставаться в стороне от событий¹¹ и т.д. В опере Даллапикколы ни один из хоров не выступает в роли помощника протагониста, и уж тем более не служит его «гармоническим» дополнением. И это не случайно: таким образом композитор подчеркивает глубокое одиночество Улисса, его полную отчужденность от людей.

Хор как действующее лицо, напротив, довольно часто выступает в опере оппонентом героя. Формы несогласия при этом достаточно разнообразны. В некоторых сценах Улиссу противостоят сразу несколько антагонистов. Такова сцена Первого акта, в которой герою оппонируют, с одной стороны, Лотофаги, а с другой — его собственная дружина.

Рассматриваемая сцена представляет собой часть рассказа Одиссея царю Алкиною о приключениях, испытанных им на обратном пути в Итаку. Центральными темами здесь, помимо самоидентификации и духовных поисков, оказываются также проблемы памяти и забвения. Сцена открывается диалогом героя и хора. Дружинники обвиняют Улисса в беспамятстве,

в том, что он забыл обо всем — о Родине, о семье, о морских чудовищах. Они хотят лишь одного — поскорее вернуться на Итаку, тогда как Улисс интуитивно стремится продолжать странствия¹². Ведь плавание есть приобщение к жизненному опыту и мудрости, что является основной идеей поэмы К. Кавафиса «Итака», легшей в основу либретто оперы наряду с остальными литературными источниками. Сцена противостояния с Дружинниками являет собой уникальный пример функционального и смыслового расслоения действия на событийный и символично-психологический пласты. Причины внешнего разногласия на самом деле коренятся глубоко внутри Улисса. Он знает, что, вернувшись домой, не найдет того, что искал.

Представляется интересным проследить, каким образом Даллапикколе удается разграничить два различных драматургических плана в музыкальном отношении.

В «Улиссе» в качестве одного из ведущих выразительных средств находят широкое применение приемы речевого интонирования. Композитор использует речь на фиксированном уровне звучания, выделяя три области регистра — низкую (обозначена штилем с крестиком на первой линейке), среднюю (на третьей линейке) и высокую (на пятой линейке). В хорах они использу-

ются двойко. В одном случае речевые интонации проникают в хоровое изложение, включаются как бы внутрь хоровой партии (что встречается в хоре Лотофагов, а также в некоторых фрагментах хоров у Алкиноя из 1 и 5 сцен, на пиру у Антиноя, в хоре теней). Во втором, более распространенном и драматургически значимом для оперы случае, хор подразделяется на две группы: поющую (*coro cantato*) и речевую (*coro parlato*). Чаще всего они звучат совместно. Ритмическая организация при этом может быть одинаковой или различной, однако текст нередко остается общим для обеих групп. Иногда хоры *cantato* и *parlato* чередуются, подхватывая реплики друг друга. Соединение групп всякий раз индивидуально с драматургических позиций.

Стоит отметить, что данный прием не является изобретением Даллапикколы: опера «Моисей и Аарон» Шенберга открывается звучанием хора, разделенного на интонирующую и декламационную группы. У Даллапикколы хоровое разделение также служит основанием для образования разных драматургических планов. В хоре Дружинников соединение хоров *cantato* и *parlato*, наряду с дифференцированностью голосов и активностью самого персонажа, направлено поначалу на создание картины всеобщего возбуждения, образа негодующей толпы (см. пример 3).

При этом несомненно доминирование речевого интонирования. Хор *cantato* подключается лишь в моменты возгласов и криков. Показательно, что ответные реплики Улисса звучат очень спокойно и сдержанно, словно бы он спорит не с разгневанными спутниками, а с самим собой:

Хор (здесь — солирующие басы)

Слишком долго на муки ты нас обрекаешь.

Улисс

Мука ли это — вашим ноздрям
вдыхать запах моря?

Хор

Итаки каменистая почва
пахнет иначе!

Улисс

Это мука —
слышать тысячи голосов моря?

Хор

Итака!

Вот, вот единственный голос, что слышим мы в море!

Улисс

Может... может, мука для вас —
просто видеть?

Хор (здесь — несколько басов)

Слишком многое эти глаза повидали...

Улисс

Тогда

скажите еще, что и мука — вам быть
человеком!

По мере развертывания диалога из хора *cantato* неожиданно обособливается партия солирующих басов (см. пример 4). Функциональное разделение хора здесь служит сигналом к тому, что внешний диалог одновременно превратился также и во внутренний [тт. 304–350 клавира]. Дополнительным аргументом к этому доводу служит и тот факт, что в интонационном отношении партия басов опирается на мотив, который в рамках целой оперы можно назвать лейтинтонацией сомнений и поисков Улисса¹³.

Таким образом, в начале второй сцены имеет место функциональное разделение хорового состава и типов интонирования. Хор *parlato* продолжает открытое противостояние главному герою, а вокализованная группа фактически озвучивает внутренние сомнения самого Улисса.

Вторым оппонентом протагониста в данной сцене выступают Лотофаги. Не имея

Пример 3 [тт. 268–271 клавира]

$\text{♩} = 72 - 76$
(scandito con violenza)

Ten.
Uo - mo di cor - ta me - mo - ria, scor - da - sti, — scor - da - sti
Mann mit dem kur - zen Ge - dächt - nis, ver - gisst Du, — ver - gisst so

Bassl.
(scandito con violenza)
Uo - mo di cor - ta me - mo - ris, scor - da - sti pre - sto le a -
Mann mit dem kur - zen Ge - dächt - nis, ver - gisst so schnell Du die

VI. *ff* **Pizz.** *A*

Tr. c. s. *sf* *v*

CUORO

ff *A* *A* *A*
i die Ci - co - ni!
Ki - ko - nen!
i die Ci - co - ni!
Ki - ko - nen!

pre - sto le a - cu - te za - ga - glia dei Ci - co - ni: pre - sto,
schnell der Ki - ko - nen spit - ze Ge - schos - se Da! Hast so

- cu - te za - ga - glie, lo acu - te za - ga - glie dei Ci - co - ni: pre - sto i com -
spit - zen Ge - schos - se, die spit - ze Ge - schos - se der Ki - ko - nen! Hast die durch -

Flauti (a 2) *sf* *v*
Frustra

Пример 4

305

Bassi Soli

p

ppp

pp

pp; sost.

ppp

pp; sost.

Da trop - po tem - po, trop - po ci tor -
 Zu lan - ge dau - ern, dau - ern uns' - re

Da trop - po tem - po, da trop - po tem - po ci tor -
 Zu lan - ge dau - ern, su lan - ge dau - ern uns' - re

Da trop - po tem - po, trop - po
 Zu lan - ge dau - ern, dau - ern

Fl.

Cl. B.

памяти, эти мифические существа не знают боли и страданий, и потому живут счастливо и безмятежно. Для Улисса же забвение означает утрату смысла и цели. Встреча с «обреченными забывать и быть забытыми» [8] становится важным испытанием для героя и в то же время ответом на один из мучающих его вопросов: что значит быть человеком?

Хоры Дружинников и Лотофагов обладают ярко контрастной характеристикой. В обоих случаях Даллапиккола использует однородные составы, противопоставляя мужские и женские голоса. Тесситурный и тембровый контраст дополняется контрастом звучания хоровой фактуры. Если хор Дружинников по большому счету выстраивается из отдельных, кратких, словно бы перебивающих друг друга реплик, то хору Лотофагов присуще максимально слаженное единство. Размеренный темпоритм, частое повторение одного звука, преобладание вокализованного типа интонирования создают образ отрешен-

ных от забот людей. Включение речевых элементов имеет двоякий смысл. С одной стороны, речевое интонирование в их партии несет выразительный суггестивный эффект, с другой стороны, выступает реакцией на появление Улисса и его спутников. Не имея ни собственной серии, ни другого специфического музыкального материала, Лотофаги, как существа, утратившие личность, вынуждены разговаривать на «языке» других персонажей. Обращаясь к спутникам Улисса, они «имитируют» их речевую манеру, а задавая вопросы главному герою, интонируют его сомнения. В последнем случае хоровая и оркестровая партии буквально пронизаны лейтмотивной поисковой партией (пример 5).

Еще один интересный пример смыслового разделения драматургических планов с помощью хора можно обнаружить в первой сцене Первого акта, представляющей пир во дворце Алкиноя. Хор здесь обладает несколькими функциями. Основная — фоновое вовлечение в дей-

Пример 5 [тт. 377–379 клавира]

Example 5 shows a musical score for measures 377–379. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The Soprano part has the lyrics: "Don-de ve ni-te? / Wo-her denz kommt Ihr?". The Chorus part has the lyrics: "Chi sie-te? / Wer seid Ihr?". The piano part includes markings such as "pp; timidamente", "Fl. ppp", and "Tr. c. s. più espr.". The tempo is marked as $\text{♩} = 54$.

ствии и прославление¹⁴. Однако в некоторых эпизодах хор превращается в своеобразного «персонажа над действием», и в этом смысле его трактовка приближается к традициям древнегреческого театра. Особенно ярко это обнаруживается в песне Демодокса. В тот момент, когда певец пророчесствует о возвращении Улисса домой, «где его уже никто не узнал бы <...> где его великие подвиги не вспомнит никто», хор эхом повторяет за

ним слово «никто». Показательно, что у Демодокса оно используется как отрицательное местоимение (то есть в значении «ни один человек»), подчеркивая мотивы забвения и одиночества Улисса. У хора же это слово звучит как имя собственное (в хоровой партитуре оно даже выписывается с заглавной буквы, что хорошо видно в немецком переводе (см. пример 6)), и, следовательно, акцентирует утрату героем индивидуальности.

Пример 6 [тт. 137–140 клавира]

Example 6 shows a musical score for measures 137–140. The score includes a Soprano line and a Chorus line. The Soprano part has the lyrics: "o-ve nes-su-no / dort wo wohl nie-mand, / Ness- / Wohl-". The Chorus part has the lyrics: "Ness- / Wohl-". The piano part includes markings such as "pp senza timbro 3", "ppp", and "Trb. c. s. ppp; sost.". The tempo is marked as $\text{♩} = 54$.

Sopr. *più deciso, ma sempre soffocato*
 più l'a-mia oo-no-sciu-to; o-ve il suo
 me-mor-ia di-te ar-kanat ian; me sei-ner

Contr. *ppp*
 Nes-su-no... Wohl Nie-mand...

Ten. *ppp*
 parlato (senza timbro) Nes-su-no... Wohl Nie-mand...

Bassi *ppp*
 Nes-su-no... Wohl Nie-mand...

Как видно из примера 6, в партиях Демодока и хора в этот момент появляется лейнтонация сомнений и поисков Улисса. Возникает эффект драматургической двуплановости: хор не отстраняется от действия (потому что используемое при этом речевое интонирование производит впечатление шепота в толпе), но в то же время как бы возвышается над ним, помогая слушателю осознать и прочувствовать символичность ситуации.

Разнообразны функции хора теней (Киммерийцев) из четвертой сцены Первого акта. Хор здесь выступает и комментатором событий¹⁵, и действующим лицом, участвуя в диалоге с Улиссом, а также выполняя фоновую-медитативную роль. Даллапиккола прибегнул здесь к стереофоническим эффектам, расположив хор на противоположных концах сцены¹⁶. Пение начинается еще до поднятия занавеса, и звучание транслируется в зал через динамики. Хор Киммерийцев также делится на поющую и речевую группы. Эти группы то чередуются друг с другом, то звучат в одновременности. Стереофонический эффект приближения и отдаления теней

создается также при помощи отключения или сокращения голосов хора.

Вся сцена в царстве теней пронизана лейтритмом, который Даллапиккола называет «ritmo principale» («главный ритм», пример 7). Всегда возникая в те моменты, когда речь заходит о смерти, он неотрывно связан с ее образом. На звуковысотном уровне лейтритм чаще всего сопряжен с серией Киммерийцев.

Пример 7

Musical notation showing a rhythmic pattern: eighth notes, sixteenth notes, and triplets.

В самом начале сцены он звучит одновременно как хором, так и в оркестре, причем в различных видах уменьшения и увеличения. Ритмические имитации здесь напоминают о пропорциональном (мензуральном) каноне, получившем широкое распространение в практике старых нидерландских полифонистов [см. клавир «Улисса», такты 678–683].

В то же время в некоторых случаях длительности нот образуют не всегда

точные пропорции. Подобное ритмическое напластование, в котором лейтритм движется словно бы в разных ритмических измерениях, заставляет вспомнить и о так называемом «плавающем ритме», разработкой которого Даллапиккола занимался в своих поздних сочинениях, начиная с «Goethe-Lieder».

Несмотря на сценически выигрышную театральную эффектность сцены в аду, внешне-событийная линия развития ни в коем случае не перекрывает развертывание символично-психологической. Оказавшись в мире мертвых, Улисс продолжает искать ответы на мучительные вопросы о смысле человеческого существования. Они проходят красной линией сквозь всю сцену: «Кто они? Кто ты? Что ты ищешь? Кто я? Что я ищу?». Ответ на них постоянно звучит у хора: «Плач... и слезы... и страдание... и сожаление... и ужас...». Основанные на лейтритме, они символизируют извечный страх человечества — страх смерти и одиночества перед смертью.

Однако подлинный ответ звучит лишь в конце оперы, когда Улисс осознает, что в присутствии Бога он никогда не будет одиноким.

Даллапиккола преобразует лейтритм, указав в партитуре: «ritmo principale в конце оперы поручается паузам» [см. с. 405 партитуры]. Таким образом, лейтритм, символизирующий страх смерти, в конце оперы оборачивается тишиной, структурируя паузы.

Остальные хоры не вовлекаются в действие столь ярко и не влияют на Улисса столь непосредственно. Так, служанки Навсикаи по большей части задают вопросы задумчивой дочери царя Феаков о ее загадочном сне, что соотносится с «технической» функцией расспрашивания персонажей в античном театре. Кроме того, они сами вовлекают ее в свою игру в мяч. Роль служанок Навсикаи в моноцентричной драматургии оперы скорее

служебная, призванная раскрыть образ самой Навсикаи.

Другой, совсем небольшой хор крестьян во втором акте также не связан непосредственно с Улиссом (точнее, эта связь достаточно отдаленная, через Телемаха), он играет иную функцию. Крестьяне смотрят на холмы вдалеке и произносят всего одну фразу: «Яркий костер там, в горах! Еще один! Третий!», что делает их подобными вестнику в древнегреческой трагедии. Они обращают внимание Эвмея на условный знак, говорящий о спасении корабля Телемаха от пиратской засады.

Последний хор возникает в третьей сцене второго акта, на пиру у Антиноя. Он довольно близок по своей роли к хору у Алкиноя. Его основной функцией становится прославление: «За радость, веселье!», «За бога Посейдона!», «Уважим теперь мать Деметру!», однако порой их реплики контрастным образом вторгаются в совершенно иной по содержанию диалог Меланто и Антиноя, к которым иногда присоединяются Писандр и Эвримах. В момент появления у Антиноя идеи о танце Меланто с луком Улисса, хор эхом повторяет реплики Антиноя: «Лишь Улисс натянуть его мог...», на краткий миг становясь комментатором событий. Кроме того, он, как и хор крестьян, обращает внимание присутствующих на появление Телемаха, что становится последней репликой хора в опере.

Подведем итоги. Хор является важнейшим, неотрывным звеном оперного спектакля. В «Улиссе» он предстает как многоликий персонаж, необходимый для воплощения авторской концепции и служащий целям музыкальной драматургии. Композитор трактует хор как традиционно, так и новаторски. В опере хор выполняет разные функции, играет разную роль: является и участником действия, и собеседником героя, выступает комментатором со-

бытий. Нередко с его помощью создается особая атмосфера и образность (таковы, в частности, центральная сцена в царстве Киммерийцев, сцены на пиру у Алкиной и Антиной). Голос хора звучит то субъективно, то приобретает общезначимое выражение. Хор то оппонирует герою, то остается в стороне от событий, на мгновение возвышаясь над действием, обобщая символическую значимость происходящего.

Среди всех коллективных персонажей оперы прямыми оппонентами, с которыми у Улисса происходит столкновение того или иного типа, являются Дружинники, Лотофаги и Киммерийцы. Причем если Дружинники агрессивно настроены против Улисса с целью изменения его точки зрения, то Лотофаги тонко и изощренно «обольщают» героев, завлекая пением о чудесной беззаботной жизни. Отрешенные от мирской суеты Киммерийцы являют собой репрезентацию совершенно иного мировоззрения. Они не призывают никого следовать их взгляду на бытие, однако важным образом влияют на Улисса. Интересно, что Даллапиккола помещает столь значимые хоры в центральные сцены оперы, те, которые он так тщательно отбирал для повествования главного героя о его приключениях.

В хоровом пласте «Улисса» находит отражение лейтмотивная система, со времен Вагнера считавшаяся неизменным атрибутом сольных и оркестровых партий. Так, будучи идейным ядром оперы, лейтintonация сомнений и поисков Улисса входит составной частью в музыкальный тематизм многих хоров. Появление хора всегда символично и знаменует важнейшие вехи драматургического развития.

Несмотря на единство интонационного материала, обусловленного опорой на серийность, композитору удается достичь в характеристике хоров ярких контрастов (такова сцена с Лотофагами). Даллапиккола умело пользуется различными хоровыми составами, ставя их на службу общему замыслу сочинения. Но, конечно, новаторский подход заключается в первую очередь в том, что именно благодаря хору становится возможным разделение двух драматургических пластов оперы — внешне-событийного и внутренне-психологического. Хоровые сцены способствуют раскрытию внутренних коллизий, происходящих в душе главного героя, его размышлений. Таким образом, являясь одним из важнейших элементов оперы, хор вносит свой вклад в раскрытие ее концепции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баева А.А. Русская опера последней трети XX века (вопросы эволюции жанра). Автореферат дисс. ... докт. иск. Государственный институт искусствознания. Москва, 2000. 42 с.
2. Гоева Н.П. Коммуникативные функции хора в античном театре / Культура и цивилизация. № 1–2. 2013. С. 49–59.
3. Даллапиккола Л. Рождение оперного либретто (1967) / пер. С. Стекловой [Электронный ресурс]. 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%D0%BE (дата обращения: 29.05.2018).
4. Данилюк Л. Луиджи Даллапиккола и его опера «Ночной полет» / Музыка и современность. Вып. 10. Москва: Музыка, 1976. С. 151–186.
5. Денисов А.В. Луиджи Даллапиккола / Денисов А. Музыка XX века: А. Казелла, Дж. Малипьеро, Л. Даллапиккола и др. Л., 2006. С. 16–19.
6. Денисов Э.В. Оперы «Узник» и «Улисс» Даллапикколы / Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова / ред.-сост. В. Ценова. Москва: МГК, 1999. С. 84–101.

7. Дубравская Е. Луиджи Даллапиккола и его вокальная лирика. Автореферат дисс. ... канд. иск. Москва, 2013. 25 с.
8. Жечев Т. Миф об Одиссее (главы из книги, пер. Е. Фалькович) / Иностранная литература. 1997. №1. С. 234–246.
9. Забудская Я. Л. Функциональное значение хора в жанровой структуре греческой трагедии. Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Москва, 2001. 26 с.
10. Кавафис К. Полное собрание стихотворений / Пер. с греч. Москва: ОГИ, 2011. С. 66–67.
11. 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.
12. Кириллина Л. В. Луиджи Даллапиккола // История зарубежной музыки. XX век: учебное пособие. Москва: Музыка, 2007. С. 286–293.
13. Стоянова И. Даллапиккола — Берно: эстетика и драматургия в операх «Улисс» и «Утис» / Festschrift Валентине Николаевне Холоповой: материалы науч. конф. // ред.-сост. О. В. Комарницкая. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. С. 112–123.
14. Dallapiccola L. Three Questions with Two Answers [Preface]. Milano: Suvini Serboni, 1970. 49 p.
15. 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.
16. Hees J. Luigi Dallapiccolas Bühnenerk Ulisse: Untersuchungen zu Werk und Werkgenese (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 185). Kassel: Gustav Bosse, 1994. 317 s.

REFERENCES

1. Baeva A. A. Russkaya opera posledney treti XX veka (voprosy evolyutsii zhanra) [Russian opera in the last third of the XX century]. Avtoreferat diss. dokt. isk. [Author's abstract of thesis Doctor of Arts]. Moskva [Moscow], 2000. 42 p.
2. Goeva N. P. Kommunikativnye funktsii khora v antichnom teatre [Communicative functions of the chorus in ancient theater]. Kultura i tsivilizatsiya [Culture and Civilization]. №1–2. Noginsk, «Analitika Rodis» [Publishing House «Analitika Rodis»]. 2013. P. 49–59.
3. Dallapikcola L. Rozhdenie opernogo libretto (1967), per. S. Steklovoy [Dallapiccola L. The Birth of a Libretto (1967), translated by S. Steklova]. Sayt [Web-site] Dallapiccola.ru Elektronnyy resurs [electronic resource] 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 (data obrashcheniya: 29 maya 2018 goda) [accessed date: May 29, 2018].
4. Danilyuk L. Luidzhi Dallapikkola i ego opera «Nochnoy polet» [Luigi Dallapiccola and his opera «Night Flight»]. Muzyka i sovremennost. Vyp. 10 [Music and modernity, №10]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»], 1976. P. 151–186.
5. Denisov A. V. Luidzhi Dallapikkola [Luigi Dallapiccola]. Muzyka XX veka: A. Kazella, Dzh. Malipero, L. Dallapikkola i dr. [Music of XX century: A. Casella, G. Malipiero, L. Dallapiccola and others]. L. [Leningrad], 2006. P. 16–19.
6. Denisov E. V. Opery «Uznik» i «Uliss» Dallapikkoly [Operas «The Prisoner» and «Ulysses» by Dallapiccola] Svet. Dobro. Vechnost. Pamyati Edisona Denisova; Red.-sost. V. Tsenova [Light. Good. Eternity. In Memory of Edison Denisov; Ed.-status V. Tsenova]. Moskva: MGK [Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire]. 1999. P. 84–101.
7. Dubravskaya E. Luidzhi Dallapikkola i ego vokalnaya lirika [Luigi Dallapiccola and his vocal music]. Avtoreferat diss. kand. isk. [Author's abstract of thesis for degree of PhD]. Moskva [Moscow], 2013. 25 p.

8. *Zhechev T.* Mif ob Odissee (glavy iz knigi, per. E. Falkovich) [Myth about Odysseus (parts of the book, translated by E. Falkovich)]. Inostrannaya literature [Foreign literature], 1997. № 1. P. 234–246.

9. *Zabudskaya J.L.* Funktsionalnoe znachenie khora v zhanrovoy strukture grecheskoy tragedii [The function of the chorus in structures of the Greek Tragedy genre]. Avtoreferat diss. kand. filol. nauk [Author's abstract of thesis for degree of PhD]. Moskva [Moscow], 2001. 26 p.

10. *Kavafis K.* Polnoe sobranie stikhotvorenyy. Per. s grech. [The Complete Poems of Cavafy. Translated from Greek]. Moskva: OGI [Moscow, publishing house «United Humanitarian Publishers»]. 2011. P. 66–67.

11. *Kigel M.* Dzheymy Dzhoys i dodekafonnaya tekhnika Luidzhi Dallapikkoly (vokalnye tsikly 1940-kh — nachala 1950-kh godov) [James Joyce and Luigi Dallapiccola's twelve-tone technique (vocal cycles of 1940 s — the beginning 1950 s)]. Severnoe siyanie AURORA BOREALIS: Almanakh molodykh uchenykh. Vyp. 2 [North Light: Young scientists's almanac. № 2]. Petrozavodsk, 2001. P. 84–94.

12. *Kirillina L.* Luidzhi Dallapikkola [Luigi Dallapiccola]. Istoriya zarubezhnoy muzyki. XX vek: uchebnoe posobie [History of foreign music. XX century: study guide]. Moskva: Muzyka [Moscow: Publishing house «Music»]. 2007. P. 286–293.

13. *Stoyanova I.* Dallapikkola — Berio: estetika i dramaturgiya v operakh «Uliss» i «Utis» [Dallapiccola — Berio: esthetics and dramaturgy in operas «Ulisse» and «Outis»]. Festschrift Valentine Nikolaevne Kholopovoy: materialy nauch. konf. Red.-sost. O.V. Komarnitskaya [Festschrift for V.N. Kholopova: academic conference proceedings. Ed.-status O.V. Komarnitskaya]. Moskva: MGK im. P.I. Chaykovskogo [Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire]. 2007. P. 112–123.

14. *Dallapiccola L.* Three Questions with Two Answers [Preface]. Milano: Suvini Serboni, 1970. 49 p.

15. *Dallapiccola L.* Ulisse: opera in un prologo e due atti. Riduzione per canto e pianoforte di Franco Donatoni; deutsche Übersetzung von Carl-Heinrich Kreith. [Ulysses: works in a prologue and two acts. Editorial for singing and piano by Franco Donatoni; deutsche Übersetzung von Carl-Heinrich Kreith]. Milano: Suvini Serboni, 1968. 408 p.

16. *Hees J.* Luigi Dallapiccolas Bühnenerk Ulisse: Untersuchungen zu Werk und Werkgenese (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 185) [Luigi Dallapiccola's work for the Stage Ulisse: an investigation into the factory, and the factory and the Genesis of Cologne contributions to music research. Band 185)]. Kassel: Gustav Bosse, 1994. 317 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Как известно, создание оригинальных художественных концепций в немалой степени зависит от участия композитора в работе над либретто. Эта тенденция получила распространение еще в XIX веке (оперы Берлиоза, Вагнера, Мусоргского), но в XX столетии приобрела поистине всеобъемлющий масштаб. Так, на собственные либретто были написаны все оперы Ф. Шрекера, большинство произведений Д. Менотти, ряд музыкально-театральных сочинений П. Хиндемита, Б. Бриттена, Л. Яначека, Р. Шедрина, такие знаменитые оперы, как «Моисей и Аарон» А. Шенберга и «Святой Франциск Ассизский» О. Мессиана и многие другие. Более подробно см. [1].

2. Композитор, конечно, вынужден был сократить крупномасштабную поэму. Так, он исключил «Телемахиду» и ряд эпизодов, связанных с приключениями Одиссея, оставив лишь упоминания о них в рассказе протагониста.

3. Обзор литературных источников, легших в основу оперы «Улисс», а также философскую концепцию оперы см. в другой работе автора данной статьи: *Игумнова А.* Сюжетные мотивы в операх Луиджи Даллапикколы / Музыка. Искусство, наука, практика: научный журнал Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова. — 2019. — №1 (25). — С. 9–20.

4. Здесь и далее перевод фрагментов либретто мой — А.И.

5. Поскольку схема оперы запечатлена в недоступных нам эскизах Даллапикколы во Флоренции, мы приводим ее по статье композитора «Рождение оперного либретто» [3]. Перевод схемы мой — А.И.

6. Более того, композитор поручает партии каждой пары действующих лиц одному и тому же певцу. Такой прием позволяет усмотреть связь с древнегреческой трагедией, в которой актер мог менять облик, выступая от имени разных героев.

7. Стоит отметить, что Даллапиккола помещает монолог в драматургически значимые разделы оперы: вступление и эпилог, которые наиболее отчетливо проясняют идейную концепцию сочинения.

8. Двуплановость в драматургии оперы подчеркивает и Кириллина, говоря о сочетании символическо-психологического и сюжетно-приключенческого планов [12, 290].

9. Намеренно ли это — вопрос непростой, поскольку сам он не подчеркивал подобных связей в своих статьях, однако это вполне можно отнести к его любимым словам Ницше о бездне, которая начинает всматриваться в ответ [см. 3]. Возможно, у композитора, впитавшего с детства любовь к античному искусству, это возникло само собой.

10. Опера «Улисс» является полисерийным сочинением. В ее основе лежат 10 двенадцатитоновых серий. Все они персонафицированы. Их названия в таблице из примера 2 даются по эскизам Даллапикколы, приведенным в книге Джулии ван Хеес [16]. Как показывает анализ, все серии так или иначе оказываются производными от серии Моря. Подробнее см. в другой работе автора данной статьи: *Игумнова А.* Серийный материал и его преобразование в опере Луиджи Даллапикколы «Улисс» // Научный вестник Московской консерватории. — 2016. — №4 (27). — С. 153–171.

11. Отличие от косвенного вовлечения в действие в этом случае заключается в том, что отстраненное действующее лицо, являясь необходимым стимулом для развития сюжета, достаточно сильно влияет на события, в то время как косвенное вовлечение в действие этого не предполагает.

12. Это понимала и Калипсо. Показательны ее слова в Прологе: «Понятно. Все было ложью: та ностальгия по сыну, по родине, по старому отцу и по своей супруге. <...> Ты иного искал, и в него мне уж никогда не проникнуть».

13. Данный мотив можно встретить и в более раннем сочинении Даллапикколы — вокальном цикле «Goethe-Lieder» (1953), опирающемся на тексты из «Западно-восточного дивана» Гете. Произведение насыщено философско-мистическими настроениями. Через слияние любви земной, реальной, и небесной, метафорической, лирический герой достигает духовного единения с Богом. Трехзвучный мотив возникает в цикле неоднократно, символизируя, с одной стороны, тайну божественного присутствия, а с другой, — сомнения в его постижимости. Так, в № 1 мотив появляется на словах «Ты можешь скрываться за волшебными покрывалами, Вездесущая», а в № 5 озвучивает фразу «Пред Богом сущее предстанет вечно» в заключительных, шестой и седьмой песнях.

14. Пирующие превозносят достоинства певца Демодока: «Должно быть, сами боги тебя учили пению! / Вдохновен ты дыханием Аполлона, Демодок знаменитый».

15. Тени описывают действия Улисса и его спутников, которые выполняют жертвоприношение, а также комментируют появление прорицателя Тиресия.

16. Такой же прием Даллапиккола использовал и в рассмотренной сцене с Дружинниками.

