

*Екатерина Гурьевна Окунева* – музыковед,  
кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной  
и творческой работе Петрозаводской государственной  
консерватории имени А. К. Глазунова  
(Петрозаводск, Россия),  
*okunevaeg@yandex.ru*

*Дарина Сергеевна Сажина* – хормейстер, дирижёр,  
преподаватель хоровых дисциплин и вокала  
Сыктывкарской детской музыкально-хоровой школы,  
артистка Театра оперы и балета Республики Коми  
(Сыктывкар, Россия),  
*sazhinadari@yandex.ru*

*Ekaterina G. Okuneva* – musicologist,  
Ph.D. in History of Arts, Associate Professor,  
Vice Rector for Scientific Research and Artistic Projects  
of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire  
(Petrozavodsk, Russia),  
*okunevaeg@yandex.ru*

*Darina S. Sazhina* – choirmaster, conductor,  
lecturer of choral and vocal disciplines at the  
Syktyvkar Children's Music and Choral School,  
artist of the Opera and Ballet Theater of the Komi Republic  
(Syktyvkar, Russia),  
*sazhinadari@yandex.ru*

УДК 782

DOI 10.61908/2413-0486.2021.28.4.1-20

КОМПОЗИТОРСКАЯ ТЕХНИКА КАК ЗНАК:  
О РОЛИ СЕРИЙНОГО ПИСЬМА И ХОРОВОЙ ФАКТУРЫ  
В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОНЦЕПЦИИ «TEMPUS DESTRUENDI –  
TEMPUS AEDIFICANDI» ЛУИДЖИ ДАЛЛАПИККОЛЫ

COMPOSITIONAL TECHNIQUE AS A SYMBOL:  
THE IMPORTANCE OF THE SERIAL METHOD AND CHORAL TEXTURE  
IN THE ARTISTIC CONCEPT OF “TEMPUS DESTRUCENDI –  
TEMPUS AEDIFICANDI” BY LUIGI DALLAPICCOLA

*Аннотация*

Статья посвящена анализу хорового сочинения Луиджи Даллапикколы «Tempus destruendi – Tempus aedificandi», принадлежащего позднему периоду

творчества композитора. Авторы изучают особенности серийной техники данного опуса, специфику его хоровой фактуры в опоре на центральную концепцию произведения, определяемую идеей образных оппозиций – разрушения (распада) и восстановления (интеграции). Последняя находит воплощение в различных аспектах композиции: в использовании структуры диптиха, обращении к полисерийности, в видах серийных рядов и способах их изложения, в типах хоровой фактуры и принципах её развития. В конце работы делаются выводы о связи серийного и хорового письма Даллапикколы с творчеством композиторов Новой венской школы.

### *Abstract*

The article covers the analysis of Luigi Dallapiccola's choral composition "Tempus destruendi – Tempus aedificandi", belonging to the late period of the composer's work. The authors study the features of the serial technique of the opus, the specifics of its choral texture based on its central concept, which is determined by the idea of semantic oppositions – destruction (disintegration) and reconstruction (integration). The latter is embodied in various aspects of the composition: in the use of the diptych structure, in the appeal to polyserialism, in the types of rows and ways of their presentation, in the types of choral texture and the principles of its development. At the end of the article, conclusions are drawn about the connection between the serial and choral writing of Dallapiccola and the work of the composers of the Second Viennese School.

*Ключевые слова:* музыка XX века, Луиджи Даллапиккола, «Время разрушать – время строить», серийная техника, производные ряды, хоровая фактура, политембровая монодия

*Keywords:* music of the 20th century, Luigi Dallapiccola, "Tempus destruendi – Tempus aedificandi", serial technique, derived series, choral texture, polytimbral monody

Творчество Луиджи Даллапикколы (1904–1975) общепризнанно и масштабно. Оно охватывает самые различные жанры, начиная с камерной музыки и заканчивая крупными музыкально-драматическими произведениями.

Сочинения композитора звучат преимущественно за рубежом, в меньшей степени их включают в свой репертуар отечественные исполнители.

В фокусе внимания данной статьи – композиторская техника и фактура в хоровом сочинении а cappella «Tempus destruendi – Tempus aedificandi» («Время разрушать – время строить», 1970–1971). Произведение принадлежит позднему периоду творчества Даллапикколы и является наиболее репрезентативным в его хоровом наследии, несмотря на то что в силу необычайной сложности исполняется достаточно редко. В отечественном музыкознании этот своеобразный диптих не получил развёрнутого аналитического освещения<sup>1</sup>. Между тем, изучение особенностей серийного письма и хоровой фактуры данного сочинения позволило бы сделать выводы о развитии музыкального языка Даллапикколы, а также прийти к заключениям о знаковой природе композиторской техники и её роли в художественном замысле автора.

«Tempus destruendi – Tempus aedificandi» было создано по заказу главы фонда «Иерусалимский testimониум» для фестиваля, проходившего в Тель-Авиве. Особым условием, выдвинутым композитору, стало обязательное упоминание Иерусалима в текстах сочинения. Выбор литературного источника был подсказан Даллапикколе его супругой Лаурой.

Изначально композитор написал лишь одну часть, «Exhortatio», в основу которой положил «Проповедь» ирландского монаха XI века Дерматуса, призывавшего вернуться в Иерусалим, чтобы заново возвести стены разрушенного Навузарданом<sup>2</sup> храма. Работа над произведением была завершена в конце 1970 года. Премьера состоялась в Тель-Авиве 4 января 1971 года силами камерного хора «Rinat» под управлением Гари Бертини. Дирижер убедил

---

<sup>1</sup> Довольно краткий его разбор представлен в статье Э. Денисова. См.: [2]. В работах А. Коробковой [4] и А. Рьжинского [6] предлагается общая характеристика хорового творчества Даллапикколы, выявляется доминирующая тематика хоровых опусов, определяются принципы их фактурной и тембровой организации. В указанных трудах отсутствует отдельное рассмотрение цикла «Время разрушать – время строить».

<sup>2</sup> Навузардан (Набузардан) – вавилонский полководец, начальник телохранителей царя Навуходоносора. В 587 году до н. э. разрушил главный иудейский храм в Иерусалиме, пленив почти всех жителей и уведя их в Вавилон.

композитора, которого не раз упрекали в «неисполнимости» написанного, в том, что, вопреки интонационным сложностям, профессиональный коллектив способен справиться с партитурой. Это вдохновило Даллапикколу на создание еще одной части – «Prolatus» («Плач»), ставшей вступительным разделом диптиха. Его литературную основу составил плач Паулина Аквилейского<sup>3</sup> по разрушенной Аквилее<sup>4</sup>, который имел противоположный по сравнению с «Проповедью» Дерматуса смысл.

Премьера диптиха состоялась 26 августа 1971 года на 28-й Сиенской музыкальной неделе. В исполнении принял участие камерный хор Radiotelevisione Italiana, возглавляемый Нино Антонеллини.

Обе части написаны на латинском языке и имеют прозаическую форму. Ниже представлен перевод данных текстов на русский язык<sup>5</sup>:

#### Prolatus

O quae in altum extollebas verticem  
quomodo jaces despecta, inutilis  
pressa ruinis, numquam reparabilis  
tempus in omne!  
Pro cantu tibi, cithara et organo  
luctis advenit, lamentum et gemitus...

#### Плач

О ты, вознёсший свои башни к небу!  
Ты лежишь тут, презираемый,  
разрушенный бессмысленным  
уничтожением,  
невосстановимый во все времена!  
Вместо песен под орган и кифару,  
для тебя настала пора печали, плача и  
стенаний...

#### Exhortatio

Exite, ut dixi,  
exite de Babilonia;  
ite, aut redite Jerusalem:  
Lapides Sanctuarii  
qui dispersi sunt recolligite:  
Muros quos destruxit Nabuzardan,  
princeps militiae Babylonis,  
restruite.

#### Проповедь

Покиньте, как было сказано мной,  
покиньте Вавилон;  
ступайте и вернитесь в Иерусалим:  
Вновь соберите камни храма,  
что были разбросаны:  
Стены, разрушенные Навузарданом,  
полководцем воинства вавилонского,  
восстановите.

---

<sup>3</sup> Паулин Аквилейский – итальянский священник, поэт, теолог, один из видных учёных при дворе Карла Великого. С 787 года – патриарх Аквилейский. После смерти канонизирован (Святой Павел II Аквилейский).

<sup>4</sup> Аквилея – древний город на северо-востоке Италии, крупнейший торговый центр Средиземноморья, получивший название «второго Рима». В VI веке был разрушен в результате варварских нашествий вестготов, гуннов и лангобардов.

<sup>5</sup> Перевод выполнен авторами статьи.

В «Плаче» Паулина Аквилейского присутствует образ разрушенного древнего города. Его название не упоминается в избранном Даллапикколой фрагменте, что обуславливает смысловую связь данной части со вторым разделом диптиха. Действительно, отсутствие топонима позволяет трактовать текст не как плач по Аквилее, а как оплакивание Иерусалима, разрушенного Навузарданом в 587 году до н. э.

Текст выстраивается на противопоставлении различных образных оппозиций: величие – презрение («вознесший башни к небу» – «презираемый»); бренность – вечность («разрушенный бессмысленным уничтожением, невозстановимый» – «во все времена»); прославление – оплакивание («вместо песен под орган и кифару... настала пора печали...»).

Примечательно, что структура оппозиций будет претворена и в самом музыкальном материале, и – шире – в идейно-образном содержании всего диптиха, являясь основной, ведущей мыслью всего произведения: «время разрушать – время строить».

«Плач» имеет строфическую структуру, где в каждой строке возникает определенный образ. Несмотря на смысловые противопоставления, через весь текст красной нитью проходит тема страдания. Особое значение получает фраза «*tempus in omne!*» («во все времена!»), выделенная восклицательной интонацией. Данное обособление несёт важный смысл, подчёркивая несокрушимость веры. Разрушив и осквернив город (храм), нельзя лишить людей главного – непоколебимости и стойкости в своём духовном выборе.

«Проповедь» является логическим противопоставлением первой части – «Плачу». Призыв к действию, желание восстановить разрушенное составляют ведущую тематическую линию этого раздела. В то же время образные оппозиции присутствуют и в этом тексте, их репрезентируют такие смысловые пары, как уход («покиньте Вавилон») – возвращение («вернитесь в Иерусалим»), разрушение – восстановление, крепость (стены) – руины (разбросанные камни), грех (Вавилон) – святость (Иерусалим).

Даллапиккола достаточно свободно работает с текстом обеих частей. В «Плаче» он многократно внедряет междометия («ah!», «а»), часто прибегает к повтору отдельных слов и фраз внутри текста, однако последовательность строк не меняет. В самом начале «Проповеди» он вычленяет из текста отдельные слова, а именно «exite» («покиньте»), «Jerusalem» («Иерусалим»), «Babylon» («Вавилон»), «lapides» («камни»), «muros» («стены»), неоднократно повторяя их. В завершении части композитор упрощает заключительное предложение, исключая из него придаточную часть и соединяя крайние слова: «Стены восстановите».

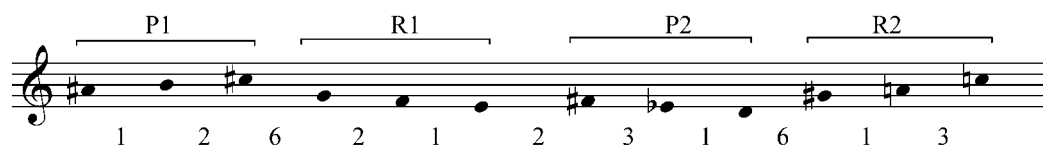
Музыкальная форма в обоих случаях следует за литературным источником, образуя сквозную структуру, не обладающую внутренними контрастами.

«Tempus destruendi – Tempus aedificandi» является полисерийным сочинением, так как основывается на двух высотных сериях. В целом это нехарактерно для Даллапикколы. Как правило, композитор выстраивает свои многочастные (циклические) сочинения на одном серийном материале. Обращение к полисерийности в данном случае вызвано особыми причинами: уже на уровне прекомпозиционного материала Даллапиккола подчёркивает идею смысловых оппозиций, заключённую в заголовке сочинения.

В основе первой части лежит следующая серия:

#### Пример № 1<sup>6</sup>

Л. Даллапиккола. «Tempus destruendi – Tempus aedificandi».  
Prolatus. Серия



<sup>6</sup> В примере № 1 числа нижней строки показывают количество полутонов в интервалах серии.

С точки зрения интервального строения в ней доминируют малые и большие секунды, дважды встречаются тритоны и малые терции. Серия имеет атональный характер и обладает структурно-симметричными свойствами: первые две тройки находятся в соотношениях примы и ракохода, аналогичные связи образуются между следующими двумя группами (см. пример № 1).

В целом выбор интервалов в сегментах, специфика строения серии свидетельствуют о явном влиянии Веберна, для которого типичны подобные серийные конструкции<sup>7</sup>.

Основу второй части сочинения составляет другая серия:

#### Пример № 2

Л. Даллапиккола. «*Tempus destruendi – Tempus aedificandi*».  
*Exhortation. Серия*



Она также имеет атональный характер. Преобладающими интервалами выступают малая секунда и тритон, которые, в частности, образуют начальный трёхзвучный сегмент. Данный трихорд – один из наиболее характерных, часто встречающихся в сериях Даллапикколы (наподобие «Веберн-группы» у Веберна). Он присутствует, например, в сериях вокальных циклов «*Goethe-Lieder*» (1953), «*Cinque canti*» (1956), «*Pregchiere*» (1962), «*Commiato*» (1972), оперы «*Улисс*»<sup>8</sup> (1968).

Серия «*Проповеди*» является несимметричной по своей структуре. Отсутствие повторяющихся сегментов придаёт ей более целостный характер по

<sup>7</sup> Исследователи Ю. Холопов и В. Холопова в своем труде «Музыка Веберна» [10] отмечают следующие характерные черты серий Веберна: структурализация, симметричность, опора на гемитонные группы, среди которых наиболее специфичными оказываются структуры со строением 1 3 (полутон + малая терция), получившие наименование «Веберн-группы».

<sup>8</sup> Серии Улисса, Кирки, Моря.

сравнению с серией «Плача», конструктивные свойства которой обеспечивают возможность дробления, вычленения. Таким образом, в строении серий обеих частей прослеживается центральная идея сочинения – идея разрушения как распада и восстановления как объединения, ибо сегментированности одной структуры противопоставляется целостность другой.

Помимо серийных рядов, излагаемых в привычных линейных формах (P, R, I, RI), в рассматриваемом хоровом сочинении используется множество производных конструкций. Процедура деривации была разработана Даллапикколой ещё в 1950-е годы<sup>9</sup>. Суть её заключается в следующем: композитор избирает какой-либо трихорд серии (как правило, начальный, но возможен и заключительный сегмент) и «умножает» его при помощи транспозиции и/или контрапунктических процедур (инверсии, ракохода, ракоходной инверсии). Получившийся производный двенадцатитоновый ряд всегда имеет симметричную структуру. В некоторых случаях возникают конструкции, аналогичные серии Концерта для девяти инструментов op. 24 Веберна, когда в пределах одного ряда появляется система из четырёх додекафонных форм.

Варианты образования производных рядов в «Tempus destruendi – Tempus aedificandi» представлены в примерах № 3 и № 4.

Развёртывание серийных и производных рядов в музыкальной ткани сочинения имеет свои особенности. Деривативные ряды вследствие своей чёткой структурированности всегда распределяются между хоровыми партиями сегментно (как правило, по тройкам), зачастую образуя прямые и зеркальные имитации. Фактура в этом случае приобретает как бы раздробленный характер.

---

<sup>9</sup> О производных рядах и способах их формирования в других сочинениях Даллапикколы см.: [5, с. 71–77].



## Пример № 3

Л. Даллапиккола. «*Tempus destruendi – Tempus aedificandi*».*Prolatus*, m. 13–16

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano (S.), Contralto (C.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score covers measures 13 to 16. The lyrics are: "ti - cem, ver - ti - cem, Ah!". The Soprano part has a tempo marking "Più agitato (urlando)". Circled areas in measures 13-15 highlight specific melodic patterns in each part, showing a sequence of notes that form a derivative series.

## Производный ряд в м. 13–15

The image shows a single staff of music illustrating a derivative series. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G#5. Above the staff, the letters P, I, I, P are placed over the first four notes, indicating a specific sequence or pattern.

Серийные ряды Даллапиккола излагает как целиком, так и фрагментарно. В последнем случае композитор укорачивает звуковую последовательность преимущественно до шести или пяти звуков. Например, в начале «Плача» полный двенадцатитоновый ряд в горизонтальной форме появляется только в т. 20 на словах «*Quomodo jaces, jaces despecta inutilis*», в партии сопрано (Pb) и альты (Pg, см. пример № 5). Между голосами образуется инверсионный канон, точный в звуковысотном отношении и иррегулярный в ритмическом<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> В ритмическом плане Даллапиккола увеличивает каждую длительность респосты на половину от исходной, но этот принцип не везде точно выдерживается. В некоторых случаях длительность остаётся прежней, либо сокращается.



## Пример № 5

Л. Даллапиккола. «Tempus destruendi – Tempus aedificandi».

Prolatus, m. 17–24

S. *qu - mo do*  
 C. *qu - mo do*  
 T. *qu - mo do*  
 B. *qu - mo do*

S. *ja - ces, ja - ces de - spec - ta, i - nu - ti - lis,*  
 C. *- mo - do ja - ces, ja - ces de - spec - ta, i - nu - ti -*  
 T. *- do ja - ces...*  
 B. *qu - mo - pres -*

На протяжении всего «Плача» заметна тенденция к выстраиванию и проведению полных серийных рядов в горизонтальной форме. Но все попытки упорядочить таким образом музыкальное целое оказываются в итоге безуспешны. Часть завершается производными формами.

В «Проповеди» композитор применил все способы изложения ряда (вертикально, горизонтально и смешанно). В отличие от первой части, здесь серийный ряд развёртывается целиком уже в самом начале (Ph). Его звуки, порученные солирующим голосам, появляются поочерёдно. Показательно, что идея антитез выражается здесь на нескольких уровнях: Даллапиккола

противопоставляет сольному высказыванию хоровые реплики, вокальному интонированию – речевое (а следовательно, фонетике – семантику), наконец, целостному проведению ряда – текстовую раздробленность (в речевых партиях произносятся слова, аккумулирующие образные оппозиции: «exite», «Jerusalem», «Babylon», «lapides», «muros»).

## Пример № 6

Л. Даллатиккола. «*Tempus destruendi – Tempus aedificandi*».

Prolatus, m. 5–8

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano (S.), Contralto (C.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is for measures 5 through 8 of the piece 'Prolatus'. The lyrics are: 'al-tum ex-(s)tol-le - bas ver-ti- cem, al-tum, Ah! ver-ti- cem, Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!'. The Soprano part has a box around the number 5. The Contralto part has a box around the number 5. The Tenor part has a box around the number 1. The Bass part has a box around the number 1. The score includes various musical ornaments, such as trills and grace notes, and dynamics like 'p' and 'f'. The time signature is 4/4.

В дальнейшем композитор, также как и в «Плаче», чередует целостное изложение рядов с фрагментарным, либо с проведением производных рядов. Здесь заметна особенно тесная зависимость способа изложения серии от смысла текста. Так, в следующий раз полное проведение серийного ряда возникает лишь на словах «*Ite, aut redite Jerusalem*» («Ступайте и вернитесь в Иерусалим»).

Хоровая фактура играет важнейшую роль в идейной концепции сочинения. Доминирующим типом фактуры в «Плаче» является полифонический тип.

Даллапиккола выстраивает музыкальную ткань довольно часто на имитациях коротких мотивов или фраз, причём нередко данных в зеркальном отражении. В этом смысле показательно уже начало части. Она открывается хоровыми возгласами «Ah!» (в динамике *ff*), представленными в зеркальном отображении: напряжённое звучание нисходящей малой ноты в партии теноров отражается обратным движением в партии сопрано. Подобным же образом представлены вступления басов и альтов. Достаточно широкий общий диапазон уже в первом такте создаёт ощущение плотности фактуры (см. пример № 7).

## Пример № 7

Л. Даллапиккола. «*Tempus destruendi – Tempus aedificandi*».  
Prolatus, m. 1–4

Impetuoso, ma molto misurato ( $\text{♩} = 60-63$ )  
(urlando)

SOPRANI  
Ah! ah! ah! ah! O que in

CONTRALTI  
*ff* Ah! Ah! O que in  
Ah!

TENORI  
Ah! Ah! Ah!

BASSI  
*ff* Ah! Ah! Ah!

Обратим внимание, что в т. 3 малая нона, звучащая до того у всех партий как мелодический интервал, у альтов, теноров и басов предстаёт в гармоническом измерении (то есть не в последовательном, а одновременном изложении). Начальные такты, таким образом, репрезентируют определённую тенденцию фактурного развития: от имитационных реплик к слитному звучанию (или иначе – от полифонической линейности к вертикальной монолитности). Здесь образуется некая параллель к работе композитора с серийными рядами (только там он двигался от фрагментарных изложений к проведению целых рядов). Эта идея проецируется в дальнейшем на всю композиционную структуру части. Хоровая фактура то переходит от имитационного изложения к аккордовой вертикали, то наоборот, монолитное звучание расслаивается на отдельные имитирующие голоса. Некоторые пары голосов образуют явные зеркальные каноны.

Особое смысловое значение в «Плаче» приобретают сольные партии. Соло сопрано впервые появляется на словах «*Tempus omne!*» и не выключается до конца части. Благодаря этому фактура постепенно приобретает гомофонно-гармонический облик. Достаточно высокая tessitura исполнения сольной партии, прозрачность тембра одного голоса привлекает внимание к семантической стороне текста. Выделение солирующего тембра несёт символическую нагрузку, поскольку формирует образ проповедующего голоса в толпе.

Преобладающим типом хоровой фактуры в «Проповеди» является аккордовая вертикаль, хотя здесь также присутствуют полифонические имитации и гомофонные изложения. В самом начале части композитор использует так называемую диагональную фактуру, характеризующуюся «последовательным вхождением голосов в состав аккорда» [8, с. 53]. Данный вид фактуры интересен тем, что создаёт стереоэффект наслаивания звучащих партий: солирующие голоса вступают поочередно с гласными звуками «а», «е», «о», на фоне которых образуется речитация остальных голосов хора.

В рассматриваемой части Даллапиккола прибегает также к приёму политембровой монодии (термин А. Рыжинского), представляющему собой формирование комбинированной мелодической линии «большого диапазона, развитие которой реализуется посредством последовательного присоединения партий в восходящем, либо нисходящем порядке» [9, с. 8]. Данный приём использовался композитором и в «Плаче»<sup>11</sup>, однако там он затрагивал лишь партии басов и теноров, здесь же охватывает фактически все голоса. Даллапиккола разделяет ключевое для всего сочинения слово «Jerusalem» между несколькими хоровыми партиями (см. пример № 8, т. 48). Благодаря продлению звуков политембровая мелодическая линия вертикализуется, но одновременно с этим и начинает далее расслаиваться на отдельные линии. Данный пример демонстрирует возможности фактурной многомерности.

Политембровая монодия развивает идею *Klangfarbenmelodie* в рамках хоровой фактуры. В том, как реализован этот приём Даллапикколой, очевидно влияние композиторов Новой венской школы, поскольку, подобно своему младшему современнику Луиджи Ноно, композитор понимает *Klangfarbenmelodie* «как технику, предполагающую политембровое развёртывание мелодической линии (версия Веберна) и вместе с тем направленную на тембровое варьирование гармонических вертикалей (версия Шёнберга)» [7, с. 295].

Подведём итоги. Хоровое сочинение «Tempus destruendi – Tempus aedificandi» даёт ясное представление об особенностях музыкального языка Л. Даллапикколы. Анализ показывает, что для композитора важна глубинная связь музыки и литературы. Он требовательно подходит к выбору литературных источников, обращая особое внимание на выразительность образов, идейную направленность и структуру текстов. Их претворение на разных уровнях становится важным компонентом творческого метода Даллапикколы.

---

<sup>11</sup> См., например, партии басов и теноров в примере № 5 на словах «quomodo jaces». Аналогичный случай встречается в т. 32–33 на словах «pressa ruinis».





реализуется как идея распада и интеграции. Хоровое сочинение содержит две части, основанные на латинских текстах Дерматуса и Паулина Аквилейского. Данные источники, в свою очередь, репрезентируют различные литературные жанры – плач и проповедь. В каждом тексте возникают новые образно-смысловые оппозиции (бренность – вечность, величие – ничтожность, уход – возвращение, Вавилон – Иерусалим и т. п.), дополняющие исходную.

Идея разрушения (распада) и восстановления (интеграции) находит последовательное выражение в разнообразных аспектах композиторской техники и хоровой фактуры. Даллапиккола обращается к полисерийности, выстраивая сочинение на двух сериях различной конструкции. Анализ подтверждает, что способы работы с серийными рядами также иницированы центральной идеей композиции. Даллапиккола использует основные и производные ряды. Последние образуются путём симметричного наращивания отдельных сегментов («осколков», «кирпичиков») серии. Композитор, кроме того, по-разному излагает серийные ряды – то фрагментарно (как правило, по 5 или 6 звуков), то целостно (развёртываются все 12 звуков).

Додекафонное письмо Даллапикколы, с одной стороны, обнаруживает тесную связь с веберновскими приёмами композиционной техники. Об этом свидетельствует структура лежащих в основе сочинения серий (сегментация на трёхзвучные группы), их интервальное наполнение (сочетание секунды и терции), симметричность. С другой стороны, фрагментарное изложение рядов, свобода в обращении с ними, тенденция к полиморфизму, выраженная в образовании производных структур, – все эти черты сближают технику Даллапикколы с поздними двенадцатитоновыми сочинениями Шёнберга<sup>12</sup>. Ориентация на главу Новой венской школы ощутима и в экспрессии отдельных интонационных оборотов (например, опора на типичные для Шёнберга кварто-тритоновые созвучия, правда, данные в мелодических последованиях и отчасти завуалированные перестановкой звуков).

---

<sup>12</sup> Принципы серийной техники позднего Шёнберга см. в книге Н. Власовой: [1].

Синтез шёнберговской и веберновской техники – примета позднего стиля Даллапикколы, приобретающая в контексте общего замысла сочинения поистине символическое звучание.

В работе с хоровой фактурой также очевидно следование ключевой идее «*Tempus destruendi – Tempus aedificandi*». В рассматриваемом произведении представлены различные типы фактуры, от солирующих голосов и партий до так называемой политембровой монодии и имитационной полифонии с наслаиванием нескольких голосов. Чередование сольных фрагментов и *tutti*, диалогов женского и мужского хора, имитационных фрагментов и мощной наполненной хоровой вертикали, вокального и речевого интонирования, движение от горизонтального к вертикальному измерению – всё это по-своему отражает идею образных оппозиций сочинения.

«*Tempus destruendi – Tempus aedificandi*» – одно из последних, прощальных, сочинений Даллапикколы. В нём нашли отражение гуманистические идеалы композитора. Название сочинения восходит к изречению, заключённому в третьей главе «Книги Экклесиаста»: «Всему своё время, и время всякой вещи под небом: время рождаться, и время умирать; время насаждать, и время вырывать посаженное; ... время разрушать, и время строить; ... время разбрасывать камни, и время собирать камни; ... время молчать и время говорить...» [3]. В этой связи можно предположить, что композитор подводит своеобразный итог своему творческому пути. Отметим, что заключительный трёхзвучный сегмент серии (*c-d-es*), составляющей основу «Проповеди», почти буквально совпадает с начальной фразой (*es-d-d-c*) хора «*Il coro dei malammogliati*», входящего в цикл из 6 хоров *a cappella* на слова Микеланджело Буонаротти-младшего, написанных в 1933 году, то есть на заре композиторской карьеры Даллапикколы. Символично, что сегмент этот дан как бы в ракоходе. Впрочем, проблема связи раннего и позднего творчества композитора может составить отдельную тему исследования.

Музыка Даллапикколы неисчерпаема в своём символизме, красоте и многообразии. Хочется верить, что, вопреки её интонационным сложностям, ей всё же предназначена счастливая исполнительская судьба.

### Литература

1. Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. М.: Изд-во ЛКИ, 2007. 528 с.
2. Денисов Э. Л. Даллапиккола «Tempus destruendi, tempus aedificandi» для смешанного хора без сопровождения // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. М.: МГК, 1999. С. 113–116.
3. Книга Экклесиаста, или Проповедника. URL: [https://booksafe.net/read/zavet\\_vethiy-kniga\\_ekkleciasta\\_ili\\_propovednika-84156.html#p1](https://booksafe.net/read/zavet_vethiy-kniga_ekkleciasta_ili_propovednika-84156.html#p1) (дата обращения: 03.10.2021).
4. Коробкова А. Хоровые сочинения в наследии Луиджи Даллапикколы // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2019. № 2. С. 149–163.
5. Окунева Е. Анализ серийной и сериальной музыки: учеб. пособие для студ. муз. вузов. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2012. 212 с.
6. Рыжинский А. Итальянская хоровая музыка: 1930–1990 гг.: очерки. М.: Спутник+, 2014. 82 с.
7. Рыжинский А. Л. Ноно, Б. Мадерна, Л. Берлио: пути развития итальянской хоровой музыки во второй половине XX века: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Академия музыки им. Гнесиных. М., 2016. 387 с.
8. Рыжинский А. Хоровая музыка в творчестве Ханса Вернера Хенце // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 46–60.
9. Рыжинский А. С. Преобразование хоровой звучности в сочинениях Луиджи Ноно 1950-х годов // Музыкаведение. 2013. № 7. С. 3–10.
10. Холопова В., Холопов Ю. Музыка Веберна: исследование. М.: Композитор, 1999. 368 с.

### References

1. Vlasova N. O. *Tvorchestvo Arnol'da Shjonberga* [The Oeuvre of Arnold Schoenberg]. Moscow: Izd-vo LKI, 2007. 528 p.
2. Denisov Je. L. Dallapikkola “Tempus destruendi, tempus aedificandi” dlja smeshannogo hora bez soprovozhdenija [“Tempus Destruendi, Tempus Aedificandi” for Unaccompanied Mixed Choir by L. Dallapiccola]. *Svet. Dobro. Vechnost'. Pamjati Jedisona Denisova* [Light. Goodness. Eternity. In memory of Edison Denisov]. Moscow: MGK, 1999, pp. 113–116.
3. *Kniga Jekkleciasta, ili Propovednika* [Ecclesiastes]. URL: [https://booksafe.net/read/zavet\\_vethiy-kniga\\_ekkleciasta\\_ili\\_propovednika-84156.html#p1](https://booksafe.net/read/zavet_vethiy-kniga_ekkleciasta_ili_propovednika-84156.html#p1) (03.10.2021).

4. Korobkova A. Horovye sochinenija v nasledii Luidzhi Dallapikkoly [Choral Compositions in the Legacy of Luigi Dallapiccola]. *Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. Ja. Vaganovoj* [Bulletin of Vaganova Ballet Academy]. 2019. No. 2, pp. 149–163.
5. Okuneva E. *Analiz serijnoj i serial'noj muzyki: ucheb. posobie dlja stud. muz. vuzov* [Analysis of Serial and Integral Serial Music: Textbook for Students of Music Universities]. Petrozavodsk: Izd-vo PetrGU, 2012. 212 p.
6. Ryzhinskij A. *Ital'janskaja horovaja muzyka: 1930–1990 gg.: ocherki* [Italian Choral Music: 1930s–1990s. Essays]. Moscow: Sputnik+, 2014. 82 p.
7. Ryzhinskij A. *L. Nono, B. Maderna, L. Berio: puti razvitija ital'janskoj horovoj muzyki vo vtoroj polovine XX veka: dis. ... d-ra iskusstvovedenija: 17.00.02* [L. Nono, B. Maderna, L. Berio: Ways of Development of the Italian Choral Music in the Second Half of the 20th Century: Doctoral Thesis of the D. A. in Art History: 17.00.02]. Gnesin Russian Academy of Music. Moscow, 2016. 387 p.
8. Ryzhinskij A. Horovaja muzyka v tvorcestve Hansa Vernerera Henca [Choral Music in the Works of Hans Werner Henze]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 1, pp. 46–60.
9. Ryzhinskij A. S. Preobrazovanie horovoj zvuchnosti v sochinenijah Luidzhi Nono 1950-h godov [Transformation of Choral Sonority in L. Nono's Compositions of the 1950s]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2013. No. 7, pp. 3–10.
10. Holopova V., Holopov Ju. *Muzyka Veberna: issledovanie* [Webern's Music: Study Case]. Moscow: Kompozitor, 1999. 368 p.