

Т. Л. МАЙДАНЕВИЧ*Московский государственный институт культуры***ИТАЛЬЯНСКИЕ АВТОРСКИЕ ПЕСНИ В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ:
НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРЕТВОРЕНИЯ ЖАНРА**

Итальянские авторские песни конца XVIII–XIX столетий традиционно привлекают внимание европейских композиторов. В академической инструментальной музыке представлены различные подходы к претворению указанного песенного материала: от простой обработки для различных составов, цитирования и развития в симфонических произведениях до переосмысления и создания индивидуальных философских концепций. Материалом, рассматриваемым в статье, послужили неаполитанская песня «Funiculì Funiculà» и венецианская «La biondina in gondoletta».

«Funiculì Funiculà» была сочинена композитором Л. Денца и поэтом Дж. Турко в честь открытия фуникулера на склоне Везувия (1880). Энергичная мелодия с упругим ритмом использовалась в целом ряде инструментальных произведений, воспевающих Италию. Среди них автором статьи выделяются симфоническая фантазия «Из Италии» Р. Штрауса и оркестровая рапсодия «Италия» А. Казеллы. Кроме того, Н. Римскому-Корсакову принадлежит оркестровая обработка соответствующей мелодии, именуемая «Неаполитанской песенкой».

Песня «La biondina in gondoletta» (1786), популярная в Италии и за ее пределами, нашла претворение в сочинениях Л. Бетховена, Ф. Листа, Ф. В. Калькбреннера, Ф. Паэра, Б. Мадерны, Ф. Донатони. В статье подробно рассматривается сочинение Донатони «Duo pour Bruno» (1975), написанное на смерть Б. Мадерны. Устанавливается связь между названным произведением и одним из последних сочинений Мадерны «Venetian Journal» (1972), которая мотивируется обращением обоих композиторов к данной песне.

В заключении содержится вывод о новых формах претворения итальянской авторской песни во второй половине XX века, подразумевающих использование цитаты как импульса для формирования оригинальной концепции в рамках инструментального театра – одного из магистральных жанров современного музыкального искусства.

Ключевые слова: итальянская авторская песня, инструментальная музыка европейских композиторов, «Funiculì Funiculà», «La biondina in gondoletta», Б. Мадерна, Ф. Донатони, «Duo pour Bruno», музыкальная цитата, инструментальный театр.

Для цитирования: Майданевич Т. Л. Итальянские авторские песни в инструментальной музыке: некоторые особенности претворения жанра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 4. С. 95-101.

DOI: 10.52469/20764766_2022_04_95

T. MAIDANEVICH*Moscow State Institute of Culture***ITALIAN AUTHOR'S SONGS IN INSTRUMENTAL MUSIC:
SOME FEATURES OF THE GENRE ADAPTATION**

Italian author's songs, created at different time periods, constantly attract the attention of composers. Several directions have been formed in their adaptation in academic instrumental music: from simple rearrangement for various instrumental ensembles, quotation and development in large symphonic works to rethinking and creation of significant philosophical concepts based on these songs. This article examines the Neapolitan song "Funiculì Funiculà" and the Venetian song "La biondina in gondoletta".

"Funiculì Funiculà" is one of the most popular Neapolitan songs, written by composer Luigi Denza and poet Giuseppe Turco to celebrate the opening of the world's first funicular on the slope of Vesuvius in 1880. An energetic melody with an elastic rhythm became the basis of the final sections of a number of works that glorify Italy, among which the author highlights the symphonic fantasy "From Italy" by R. Strauss and the orchestral rhapsody "Italy" by A. Casella. N. Rimsky-Korsakov made an orchestral arrangement of the song, naming the composition "Neapolitan Song".

The song “La biondina in gondolella”, popular in Italy and outside the country, has found various interpretations in the works by L. Beethoven, F. Liszt, F. W. Kalkbrenner, F. Paer, B. Maderna. F. Donatoni’s “Duo pour Bruno” (1975), written on the death of Maderna, is considered in more detail. The author establishes a connection between this work and one of Maderna’s last compositions “Venetian Journal” (1972), where he also uses the named song.

The analysis leads to the conclusion that there are new forms of implementation of the Italian author’s song in the second half of the 20th century, including the use of quotation as an impulse for the formation of an original concept of a composition within the framework of instrumental theatre – one of the main genres of contemporary musical art.

Keywords: Italian author’s song, instrumental music by European composers, “Funiculi Funiculà”, “La biondina in gondolella”, Bruno Maderna, Franco Donatoni, “Duo pour Bruno”, musical quotation, instrumental theatre.

For citation: Maidanevich T. Italian author’s songs in instrumental music: some features of the genre adaptation // *South-Russian Musical Anthology*. 2022. No. 4. Pp. 95-101.

DOI: 10.52469/20764766_2022_04_95

Итальянские авторские песни – область вокального репертуара, издавна привлекающая многих певцов. Широкая популярность указанных песен в разных странах является общепризнанным фактом. В Италии повсеместное распространение песенного творчества способствовало отождествлению целого ряда авторских произведений с фольклором того или иного региона. Содержание подобных вокальных сочинений чаще всего ограничивалось любовной тематикой¹ и прославлением красоты родного края. Вместе с тем, присущие итальянским авторским песням опора на традиционные жанры национальной музыки, повышенная эмоциональность, яркая экспрессивная мелодика, упругий ритм неоднократно привлекали внимание европейских композиторов XIX–XX веков, представлявших различные школы и стилевые направления, обретая воплощение в академических инструментальных опусах. Отмеченные «диалоги» с итальянской песенностью отличались видимым многообразием: от несложных обработок для голоса и инструментальных ансамблей, цитирования популярных мелодий или узнаваемых фрагментов в симфонических произведениях – к вычленению и развитию отдельных фраз и мотивов, последующему созданию на их основе масштабных концепций философского плана.

Каждый регион Италии славился своими песнями; в настоящей статье рассматриваются характерные образцы неаполитанского и венецианского репертуара.

Тексты неаполитанских авторских песен обычно сочинялись на местном диалекте итальянского языка. Исполнявшиеся, как правило, сольно и по преимуществу мужчинами, эти песни приобрели всемирную известность прежде всего благодаря выдающимся исполнителям – Энрико Карузо, Беньямино Джильи, Марио Ланца, Франко Корелли, Лучано Паваротти и др.

Широкому распространению подобных вокальных сочинений благоприятствовали ежегодные песенные фестивали, проводившиеся в Неаполе с 1830 года на протяжении фактически полутора столетий². Суммарное количество созданных песен весьма внушительно (несколько сотен); многие из них звучат и сегодня: «Santa Lucia» (1848), «O sole mio» (1898), «Torna a Surriento» (1904) и др. Исполняются эти песни, как правило, в оригинале, хотя некоторые образцы приобрели известность и в переводах на другие языки.

В числе наиболее популярных неаполитанских песен традиционно упоминается «Funiculi Funiculà» («Фуникулер») поэта Джузеппе Турко и композитора Луиджи Денца (Пример 1). Поводом для сочинения этой песни явилось открытие первого в мире фуникулера на склоне действующего вулкана – Везувия (1880). Уникальный технический проект привлек к себе всеобщее внимание, а песня, тогда же исполненная на очередном фестивале в Неаполе, имела огромный успех. В основе поэтического текста – страстное признание пылкого юноши, готового вместе со своей возлюбленной устремиться на фуникулере ввысь, достигнув вершины Везувия³.

Энергичная, жизнеутверждающая мелодия с упругой ритмической пульсацией быстро завоевала популярность в Италии и соседних странах. Песня была положена в основу ряда инструментальных произведений и, судя по их названиям, ассоциировалась с радостным, праздничным, активным восприятием образа Италии. Прежде всего, необходимо назвать оркестровую рапсодию Альфредо Казеллы «Италия» и симфоническую фантазию Рихарда Штрауса «Из Италии». Посетив Неаполь в поисках материала для своего сочинения, 22-летний Штраус обратил внимание на популярную песню «Funiculi Funiculà». Восприняв ее как типичный образец неаполитанского фольклора, композитор разра-

ботал соответствующую мелодию в финале четырехчастной фантазии (ор. 16, 1886)⁴.

Неудивительно, что песня «Funiculi Funiculà» была положена и в основу финала одного из ранних произведений А. Казеллы – оркестровой рапсодии «Италия» (ор. 11, 1909), которая отличается яркостью оркестрового звучания и обилием красочных инструментальных эффектов. Для названного сочинения характерны контрастные сопоставления различных эпизодов из итальянской жизни: картины «народных страданий» оттеняются умиротворенными пейзажными зарисовками, стремительными танцевальными эпизодами. Финальному воплощению всенародного ликования в полной мере соответствует энергичный строй мелодии «Funiculi Funiculà», которая чередуется с другой неаполитанской песней – «Marechiarè»⁵. Цитируемые темы развиваются, сменяя друг друга; их остроумные переключки, сопровождаемые нарастанием динамики и ускорением движения, приводят к мощной кульминации на теме «Funiculi Funiculà», которая звучит как победный гимн.

Заслуживает упоминания и несколько более раннее обращение к «Funiculi Funiculà» в области симфонической музыки. Мелодия Л. Денца в 1907 году привлекла внимание Н. Римско-Корсакова, сочинившего оркестровую пьесу под названием «Неаполитанская песенка».

По окончании Второй мировой войны ведущие позиции в музыкальной культуре Италии занимают композиторы, направившие свои поиски в русло овладения новым музыкальным языком – острым, современным. Среди них – Л. Берлио, Л. Ноно, Л. Даллапиккола, Р. Малипьеро и др. Однако интерес к итальянской песне не угасает, напротив, он активно реализуется в произведениях различных жанров, включая инструментальную музыку.

На протяжении указанного периода в творении итальянских авторских песен обнаруживаются новые тенденции, связанные с оригинальными подходами к использованию подобных первоисточников. Речь идет о современных композициях, активно привлекающих элементы инструментального театра. В качестве примера обратимся к широко известной венецианской песне «Блондинка в лодочке» («La biondina in gondoledda»), которая, не будучи фольклорной по своему происхождению, стала поистине народной. Уже в первой половине XIX века мелодия этой песни цитировалась многими композиторами в сочинениях, воссоздающих образ подлинной Италии. Текст «Блондинки в лодочке», предназначенный для графини Марины Кверини, хозяйки популярного литературного салона в Венеции, был сочинен Антонио Ламбер-

ти на местном диалекте; музыку написал Иоганн Симон Майр во время своего первого посещения Венеции (1786) [1, с. 211] (Пример 2).

Известно немало музыкальных сочинений, в которых композиторы так или иначе используют названную песню: цитируют, сохраняя в первоизданном виде, или обрабатывают, внося фактурные изменения в партию сопровождения, находя новые тембровые сочетания. Так, Л. Бетховен включил соответствующую обработку в сборник «12 народных песен разных стран» для голоса, фортепиано, скрипки и виолончели. Особой популярностью «Блондинка в лодочке» пользовалась у композиторов-романтиков. В фортепианном цикле «Годы странствий» (триптих «Венеция и Неаполь») Ф. Лист представил блестящую виртуозную транскрипцию этой беззаботной песенки, соотнеся ее с напевом гондольера из оперы «Отелло» Дж. Россини и зажигательной итальянской тарантеллой. Среди других известных авторов выделим Фридриха Вильгельма Калькбреннера, написавшего на тему «Блондинки в лодочке» фортепианные Вариации ор. 41 (первое издание увидело свет в 1818 году), и Фердинанда Паэра, опубликовавшего (семью годами позднее) измененный вариант данной песни под названием «Как пела мадам Каталани».

Интересный случай, подтверждающий европейскую популярность «Блондинки в лодочке», упоминает Стендаль в книге «Жизнь Россини». Парижская премьера «Севильского цирюльника» (1819) ознаменовалась неожиданным событием: в сцене урока пения исполнительница партии Розины, сопрано Джузеппина Ронси, отказавшись от вставного музыкального номера, намеченного композитором, отдала предпочтение именно «Блондинке в лодочке». Более того, в последующих итальянских постановках названной оперы также использовалась «...обыкновенно эта восхитительная, но, к сожалению, слишком уж известная ария: La biondina in gondoledda» [2, с. 395]. В XX столетии названная песня обрела новую жизнь в обработке итальянского композитора Вирджилио Панцутти – выпускника Миланской консерватории, автора многочисленных эстрадных вокальных сочинений.

Не останавливаясь на разнообразных примерах обращения к «Блондинке в лодочке», характерных для минувшего века, следует упомянуть итальянских композиторов Бруно Мадерну и Франко Донатони, ярчайших представителей академической музыкальной культуры Италии современной эпохи.

В 1972 году, незадолго до смерти, Б. Мадерна завершил сочинение «Венецианский журнал» для тенора, оркестра и магнитной ленты,

в котором использовалась песня «Блондинка в лодочке». Позднее Ф. Донатони, друг и последователь Мадерны, откликнулся на его смерть «музыкальным посвящением» – композицией под названием «Duo pour Bruno» («Дуэт для Бруно»), по праву считающейся одним из лучших оркестровых сочинений указанного автора. Обращение Донатони к «Блондинке в лодочке» выглядело не случайным: помимо отсылки к «Венецианскому журналу», эта песня должна была передать особенности характера Мадерны, уроженца Венеции.

Однако Донатони не процитировал песню полностью, используя лишь ее фрагмент и выстроив на его основе интересную концепцию. В лекции А. Солбьяти, ученика Донатони, посвященной данному сочинению, приведены обстоятельные комментарии по поводу авторского замысла. Песня «Блондинка в лодочке» содержит фрагмент нисходящей гаммы Es-dur от VI к I ступени – это 6 нот, ровно половина хроматического звукоряда. Остальные 6 нот, в песне отсутствующие, принадлежат тональности A-dur, находящейся на расстоянии тритона от первоначальной. У Донатони указанные «шестизвучия» представляют собой оппозицию жизни и смерти. В тональности A-dur названный выше фрагмент песни цитируется композитором в противодвижении (ракоходе). Музыкальный язык сочинений Донатони первой половины 1970-х годов основывается на простейших структурах, в которых преобладают гаммообразные последования, трели и всевозможные мелизматические украшения. Поэтому цитируемый фрагмент песни «Блондинка в лодочке» не контрастирует с авторской стилистикой сочинения; напротив, он органично вписывается в звуковую систему анализируемого произведения (см.: [3]).

Сочинение Донатони «Duo pour Bruno» многими нитями связано с творчеством Мадерны. Помимо самой песенки как основы композиции, нужно отметить обращение к числовой символике. Так, в первой части одного из последних произведений Мадерны «Biogramma» (1972) использована секция со структурой 13+1+13 тактов, в которой акцентируется центральный одноктакт. В свою очередь, Донатони не раз демонстрировал интерес к числу 13 [4, р. 52]. Именно присутствие указанного числа в композиции Мадерны послужило импульсом к формированию замысла «Duo pour Bruno». Как отмечают исследователи, важнейшей составляющей формообразования в произведениях Донатони указанного периода являются структуры, которые сам композитор назвал «панелями». Здесь подразумеваются «...секции (фрагменты), произрастающие друг из друга с сохранением музы-

кальных элементов (ритма, высоты и т. д.), что дает ощущение стабильности, поскольку внутри композиции не происходит качественных изменений. <...> “Панели” следуют одна за другой согласно общему плану формы» [5, с. 509]. В «Duo pour Bruno» соответствующая «панель» имеет структуру 13+1+13, также обусловленную тесной связью анализируемого произведения с творчеством Мадерны.

Чтобы конкретизировать замысел Донатони, необходимо обратиться к указаниям композитора по поводу размещения оркестра на сцене, – эти указания явно перекликаются с инструментальным театром последней четверти XX века. Отмечая, что любое расположение оркестра может быть приемлемым, автор, тем не менее, особо подчеркивает: в центре, обособленно от других оркестрантов, должен находиться исполнитель, играющий на подвешенных 12 колоколах (их количество предопределено составом хроматического звукоряда). Кроме того, нужно разместить данного музыканта на возвышении, чтобы его хорошо видели слушатели. В центральном такте начальной «панели» исполнитель на колоколах воспроизводит один звук из песни «Блондинка в лодочке». В дальнейших проведениях «панели» этот звук повторяется с добавлением следующего звука из оригинальной версии темы (Es-dur), а затем и ракоходной (A-dur). Таким образом, на протяжении 12 фрагментов, обозначаемых ударами колокола, постепенно выстраиваются основной тематический материал и его «дополнение», представляемые в рассредоточенном виде. Кроме того, вступление партии колокола неизменно «обрамляется» дуэтом скрипок, которые акцентируют внимание слушателей на центральном одноктакте, словно открывая и закрывая занавес (в этом также присутствует связь с инструментальным театром). В сочинении прослеживается определенное драматургическое нарастание: каждый последующий эпизод приобретает все больший эмоциональный размах, и развитие в целом завершается трагической развязкой. Так, в первой «панели» удар колокола почти не слышен (указанный динамический нюанс – *ppppp*), однако в дальнейшем громкостная динамика усиливается (Примеры 3, 4).

Тринадцатый удар колокола символизирует смерть: исполнитель обхватывает руками и резко сдвигает все колокола, тем самым нивелируя «индивидуальность» каждого из них. В партитуре содержится авторское указание: «На максимально возможном *fortissimo* агрессивно придвинуть все колокола друг к другу, оставив их колебаться до затухания звучности»⁶. Колокола словно «взрываются» в итоговой куль-

минации: двенадцатизвучный кластер ставит точку в напряженном развитии, характерном для указанного произведения (Пример 5).

Претворение незатейливой венецианской песни в сочинении Ф. Донатони отличается безусловной оригинальностью. Творчески переработанная цитата в данном случае органично соотносена с индивидуальным композиторским стилем, становясь импульсом для формирования оригинальной концепции произведения, тесно связанного с одним из магистральных жанров современного искусства – инструментальным театром.

Таким образом, рассматриваемый процесс претворения итальянских авторских песен в исторической перспективе характеризуется

определенной динамикой: от простого цитирования избранного первоисточника и последующей его обработки, с неизменным сохранением целостности оригинала, – к существенному индивидуальному переосмыслению в рамках концептуального искусства.

В заключение приведем весьма пронизательное суждение выдающегося исследователя фольклора И. Земцовского, адресованное отечественной академической музыке второй половины XX столетия: «Оказалось, что живое общение с песней рождает образы новые, оригинальные и в то же время национально-характерные <...>» [6, с. 9]. По нашему мнению, эти слова могут быть в полной мере отнесены и к музыкальной культуре других стран.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Не случайно один из популярных сборников итальянских песен, опубликованных в СССР, получил название «Песни любви» (М.: Музгиз, 1958).

² Указанные фестивали существовали вплоть до 1970 года.

³ Текст песни неоднократно переводился на различные языки и существенно перерабатывался. Русский вариант известен под заглавием «На качелях» (автор – В. Крылов).

⁴ После успешной премьеры данного сочинения выяснилось, что у песни есть авторы, и последующие исполнения фантазии «Из Италии» сопровождалась выплатами отчислений, установленных международным законодательством об авторском праве.

⁵ Марекьяре – живописная местность неподалеку от Неаполя, прославившаяся на весь мир благодаря песне, написанной в 1886 году композитором Франческо Паоло Тости и поэтом Сальваторе ди Джакомо.

⁶ Цит. по изд.: Donatoni F. Duo pour Bruno: Partitura. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1975. P. 128.

Allegretto brillante

Sta - se - ra, Ni - na mia, io son mon - ta - to. — Te lo di - ro? —
 — Te lo di - ro? — Co - la, — do - ve di - spet - ti un cor in - gra - to —
 — piu far non puo, — piu far non puo. — Co - la, — co - cente eil
 fo - co, ma se fug - gi — ti la - scia star, — ti la - scia star — e non —
 — ti cor - reap - pres - so, e non ti strug - gi — a ri - guar - dar, — a ri guar - dar. —
 — Le - sti, le - sti! Via! Mon - tiam su la! — Le - sti,
 le - sti! Via! Mon - tiam su la! Fu - ni - cu - li fu - ni - cu - la, fu - ni cu -
 li fu - ni - cu - la. *ten.* *f* Via! Mon - tiam su la fu - ni - cu - li fu - ni - cu - la.

Moderato

La bion - di - na in gon - do - le - ta l'al-tra se - ra go me - na, -
 dal pia - ser la po - a - re - ta se ga in bo - to an - dor - men - ta.
 La dor - mi - va sul me bra - zo o - gni tan - to se - sve - glia - va,
 ma la bar - ca che din - da - va, ma la bar - ca che din -
 da - va la tor - na - va an - dor - men - tar.

Пример 3

Ф. Донатони. Duo pour Bruno (ц. 68)

ppp

Пример 4

Ф. Донатони. Duo pour Bruno (ц. 252)

fffff

Пример 5

Ф. Донатони. Duo pour Bruno (ц. 256)

ff il più poss

ЛИТЕРАТУРА

1. *Basso A. "La Biondina in gondolella" // Universale della Musica e dei Musicisti: I titoli e personaggi: Il Dizionario Enciclopedico: in 4 vol. Torino: UTET, 1983. Vol. 1. P. 211.*
2. *Стендаль. Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазии; Жизнь Россини. М.: Музыка, 1988. 640 с.*
3. *Solbiati Al. Lezioni di Musica: Franco Donatoni Duo pour Bruno con Alessandro Solbiati. URL: <https://www.raiplayradio.it/audio/2018/07/RADIO3---LEZIONI-DI-MUSICA-c259fb2f-0273-441b-9c53-bc40102e7f72.html> (дата обращения: 17.10.2020).*
4. *De Cia R. Franco Donatoni: Ritratto di un musicista: Estetica, composizione, insegnamento: Tesi di Dottorato di Ricerca. Udine, 2012. 283 p.*
5. *Изотова Е. А. Звуковая комбинаторика Франко Донатони // Музыкальные миры Юрия Николаевича Холопова: сб. ст. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2016. С. 506–512.*
6. *Земцовский И. И. Фольклор и композитор: Теоретические этюды. Л.–М.: Сов. композитор, 1978. 176 с.*

REFERENCES

1. *Basso A. La Biondina in gondolella. In: Universale della Musica e dei Musicisti: I titoli e personaggi: Il Dizionario Enciclopedico: in 4 vol. Torino: UTET, 1983. Vol. 1. P. 211.*
2. *Stendal'. Zhizneopisanie Gaydna, Motsarta i Metastazio; Zhizn' Rossini [The Biographies of Haydn, Mozart and Metastasio; Rossini's Life]. Moscow: Muzyka, 1988. 640 p.*
3. *Solbiati A. Lezioni di Musica: Franco Donatoni Duo pour Bruno con Alessandro Solbiati. URL: <https://www.raiplayradio.it/audio/2018/07/RADIO3---LEZIONI-DI-MUSICA-c259fb2f-0273-441b-9c53-bc40102e7f72.html> (date of application: 17.10.2020).*
4. *De Cia R. Franco Donatoni: Ritratto di un musicista: Estetica, composizione, insegnamento: Tesi di Dottorato di Ricerca. Udine, 2012. 283 p.*
5. *Izotova E. Zvukovaya kombinotorika Franko Donatoni [Sound combinatorics of Franco Donatoni]. In: Muzykal'nye miry Yuriya Nikolaevicha Kholopova [Musical worlds of Yuri Holopov]: collected articles. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2016. Pp. 506–512.*
6. *Zemtsovskiy I. Fol'klor i kompozitor: Teoreticheskie etyudy [Folklore and composer: Theoretical studies]. Leningrad–Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1978. 176 p.*

Майданевич Тамара Леонидовна

доцент кафедры музыкального образования
Московский государственный институт культуры
Россия, 141406, Москва
tln_2@rambler.ru
ORCID: 0000-0001-5706-2139

Tamara L. Maidanevich

Associate Professor at the Department of Music Education
Moscow State Institute of Culture
Russia, 141406, Moscow
tln_2@rambler.ru
ORCID: 0000-0001-5706-2139