

© Гаврилова, Л.В., 2022

УДК 785

DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-140-152

«ИОКАСТА» АЦИО КОРГИ КАК ПРИМЕР ВОПЛОЩЕНИЯ ТВОРЧЕСКОГО CREDO КОМПОЗИТОРА: «ПЕРЕЧИТЫВАТЬ ПРОШЛОЕ В ДУХЕ СОВРЕМЕННОСТИ»

Л.В. Гаврилова¹

¹ Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, Красноярск, 660049, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена опере итальянского композитора Ацио Корги «Иокаста», премьера которой состоялась 19 июня 2009 г. в г. Виченца, Teatro Olimpico. Она была специально заказана как часть празднования 500-летия со дня рождения великого итальянского архитектора Андреа Палладио, по чьему проекту был построен этот театр. Автор рассматривает оперу в контексте музыкально-театральных сочинений композитора, в качестве главного вектора выделяя ведущую художественную идею творчества, которую Корги сформулировал, как «необходимость знать прошлое для того чтобы быть способным вновь открывать и перечитывать его “в духе современности”». Особое внимание уделяется особенностям композиции и либретто оперы, созданному в сотрудничестве с Маддаленой Маззокут-Мис. Оно представляет собой альтернативную версию античного мифа, объединяя сюжетные мотивы трагедий Софокла, Еврипида и Сенеки. Помимо этого, выявляются драматургические функции *voce recitante*, меццо-сопрано, солистки-альтистки и хора в их взаимосвязи с традициями античного театра. Это позволило сформулировать специфику «прочитывания прошлого в духе современности» в опере «Иокаста» и представить ее как ограниченную часть музыкально-театрального наследия А. Корги.

Ключевые слова: музыкальный театр, Ацио Корги, опера «Иокаста», Маддалена Маззокут-Мис, либретто

Конфликт интересов. Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Гаврилова Л.В. «Иокаста» Ацио Корги как пример воплощения творческого credo композитора: «Перечитывать прошлое в духе современности» // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 4. С. 140–152. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-140-152.

AZIO CORGHI'S *GIOCASTA* AS AN EXAMPLE OF IMPLEMENTING THE COMPOSER'S CREATIVE CREDO: “RE-READ THE PAST IN THE SPIRIT OF MODERNITY”

L.V. Gavrilova¹

¹ Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the opera *Giocasta* by the Italian composer Azio Corghi, which premiered on June 19, 2009 in Vicenza, Teatro Olimpico. It was specially commissioned as a part of the celebration of the 500th anniversary of the birth of the great Italian architect Andrea Palladio, according to whose project this theater was built. The author discusses the opera in the context of the composer's musical theatre works, highlighting as the main vector the leading artistic idea of creativity, which Corghi formulated as “the need to know the past in order to be able to rediscover and re-read it «in the spirit of modernity»”. Special attention is paid to the characteristics of the composition and libretto of the opera, created in collaboration with Maddalena Mazzocut-Mis. It represents an alternative version of the ancient myth, combining the plot motifs of Sophocles', Euripides' and Seneca's tragedies. In addition,

the dramatic functions of voce recitante, mezzo-soprano, soloist violist and chorus in their relationship with the traditions of the ancient theater are being revealed. This made it possible to formulate the specifics of “reading the past in the spirit of modernity” in the opera *Giocasta* and present it as an organic part of the musical and theatrical heritage of A. Corghi.

Keywords: musical theater, Azio Corghi, opera “*Giocasta*”, Maddalena Mazzocut-Mis, libretto

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Gavrilova, L.V. (2022), “Azio Corghi’s *Giocasta* as an example of implementing the composer’s creative credo: «re-read the past in the spirit of modernity»”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 4, pp. 140–152. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-4-140-152.

В марте 2022 г. итальянскому композитору Ацио Корги, проживающему в Милане, исполнилось 85 лет. Он принадлежит к поколению, следующему за Лючано Беррио и Луиджи Ноно, воспитанному на их опыте, и чье творчество пока скрыто за величиим этих фигур. Вероятно, поэтому его имя долгое время не привлекало внимание отечественных исследователей. Тем не менее, мир музыки Корги необычайно многолик в жанровом отношении и нужно отметить, что судьба его произведений складывается достаточно счастливо: практически все, выходящее из-под пера композитора, издается и исполняется.

В России впервые его музыка прозвучала в июне 2005 г. во время международного фестиваля камерно-оркестровой музыки «Италия – Сибирь», который проходил в Красноярске. В программу была включена кантата А. Корги «...fero dolore» в исполнении итальянской певицы Габриэлы Сbordжи, альтистки Анны Серовой и Красноярского камерного оркестра под управлением Филиппо Фаеса¹. Обращение именно к этому произведению далеко не случайно, ибо оперы и сценические кантаты занимают особое место среди сочинений композитора, их постановки осуществляются на лучших сценах Европы на протяжении уже почти

четырёх десятилетий. О целом ряде из них автору этого материала уже приходилось писать. В данной статье привлечем внимание к опере «Иокаста», созданной в 2009 г., и попытаемся вписать ее как в контекст музыкально-театрального творчества композитора, так и рассмотреть в рамках одной из ведущих идей, обозначающих взаимодействие Корги с традициями прошлого.

Tragedia lirica «*Giocasta*» (так зафиксировано в партитуре) была заказана Teatro Olimpico di Vicenza для фестиваля «Il Suono dell’Olimpico» («Звуки Олимпико»). Виченца – это небольшой итальянский город, чей архитектурный облик в свое время определил великий архитектор эпохи Возрождения Андреа Палладио. Одно из его последних детищ – это театр, до завершения строительства которого он, к сожалению, не дожил. Как один из проектов празднования 500-летия со дня рождения знаменитого мастера и была заказана опера Ацио Корги. Интересно, что театр Olimpico открывался 3 марта 1585 г. трагедией «Царь Эдип» Софокла (хоры для спектакля написал венецианский композитор, капельмейстер собора Св. Марка Андреа Габриели). Именно поэтому 19 июня 2009 г. в стенах этого театра прозвучала альтернативная версия античной трагедии², рожденная современными итальянскими авторами и постановщиками специаль-

но для этого пространства. «Играть в этом театре – это значит испытывать неповторимые эмоции, потому что здесь архитектура становится

музыкой и волшебством», – отметила в своем интервью после премьеры исполнительница партии Иокасты Кьяра Мути³ (рисунок).



Театр «Олимпико», Виченца. Сцена из оперы «Иокаста»⁴.

Итальянский критик Эдуардо Бурони весьма точно заметил, что опера «Иокаста» представляет собой «последовательную и логичную вершину в эволюции музыкального театра Корги: театра, опирающегося на законы классической драматургии... отличающегося сценической и музыкальной “полифоничностью”, сочетающего экспериментальность с прочной связью с традицией» (Buronì E., 2009). В дальнейших рассуждениях попытаемся аргументировать это высказывание.

Прежде всего, привлечем внимание к либретто оперы, которое положило начало совместной работы композитора с Маддаленой Маззукот-Мис, профессором Università degli Studi di Milano (UNIMI) Департамента культурного наследия и окружающей среды. Она создала тексты уже ряда сочинений композитора⁵. Но одним из первых стало либретто «Иокасты»⁶.

Главная его особенность заключается в том, что протагонист античной трагедии Эдип безмолвен, он отсутствует и в перечне действующих лиц. История рассказывается устами его жены-матери Иокасты и обращена именно к нему. Вероятно, поэтому режиссер Риккардо Канесса выводит Эдипа на сцену как мимического персонажа! В этом отношении опера органично встраивается в пространство музыкально-театральных опусов композитора, где женский персонаж в качестве центрального героя – достаточно закономерное явление: можно вспомнить оперы «Блимунда», «Дивара», «Татьяна», упомянем и ведущую роль женского голоса в целом ряде его сценических кантат, в том числе и «...fero dolore».

Исходная ситуация оперы такова: королева Фив Иокаста встречается со своим сыном-супругом Эдипом,

слепым, беспомощным, заключенным в тюрьму своими сыновьями как отцеубийца и кровосмеситель⁷. Он не знает о судьбе жены и детей. В монологе Иокаста рассказывает о драматических событиях своей жизни, всех тех перипетиях, которые известны нам по трилогии об Эдипе Софокла, трагедиям Еврипида («Финикиянки») и Сенеки («Эдип») – именно таковы сюжетно-текстовые источники либретто. И если центральное положение женского персонажа для Корги не является новым, то для трактовки античного мифа это весьма необычное решение, ибо, как отмечают критики, миф описывается женщиной, матерью и королевой, которая в эдиповой традиции остается молчаливым главным героем.

«У Софокла, – подчеркивает Маддалена Маззокут-Мис, – Иокаста не имеет реального облика, определенной личности, она скорее функциональна для развития повествования. Здесь же она оказывается в центре драмы, и благодаря переосмыслению обретает новую глубину: Иокаста прежде всего мать, и как таковая она обращается к своему сыну, сыну-любовнику. В ее языке всегда присутствует материнский оттенок, это проявляется в деликатности и скромности, с которыми она рассказывает о пережитых ею ужасных событиях, словно давая отчет единственному выжившему в трагедии, поразившей всю семью, согласно притче, идущей от рождения Эдипа до смерти Антигоны»⁸.

Подчеркнем, что в отличие от традиционного мифа и трагедии Софокла, Иокаста не убивает себя⁹, она свидетель всех событий, связанных с ее детьми, о чем и повеству-

ет в своей исповеди матери-жены. В процессе рассказа она обретает особое знание и понимание своей жизни, поэтому становится, по ее выражению, «occhi della verita» – глазами истины. В этом отношении важное значение имеют слова королевы Фив в финале, обращенные к слепому Эдипу:

Dammi le mani...

Sarò i tuoi occhi, perché ora io vedo.

Vedo.

La mia verita...

Mio bambino e uomo...

Io ti proteggerò e ricorderemo insieme...

Dammi le mani.

(Дайте мне ваши руки... Я буду вашими глазами, потому что теперь я вижу, понимаю истину... Мой сын и мой муж... Я буду защищать вас... Дайте мне ваши руки).

Кстати, эта же фраза – *Dammi le mani. Per te i miei occhi* – открывает оперу, тем самым создавая традиционную для многих произведений композитора композиционную арку, обрамляющую все повествование.

Нельзя не подчеркнуть, что подобное переосмысление великих сюжетов прошлого, «преодоление барьеров литературного клише» (Quattrone A., 2021) является одной из характерных черт музыкально-театральных концепций Корги (как, впрочем, и в целом, искусства постмодернизма). Это то, что сблизило его в свое время с Жозе Сарاماго и то, что в дальнейшем продолжилось в сотрудничестве с Маддаленой Маззокут-Мис.

В монографии «Музыкальный театр Ацио Корги» этому посвящен отдельный очерк, поэтому обозначим лишь главный его тезис, который содержится в двух высказываниях.

Одно принадлежит крупнейшему итальянскому писателю, философу и ученому-медиевисту Умберто

Эко и заимствовано из «Заметок на полях “Имени Розы”» (1983): «Раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить» (1989, с. 471). Автор второго – Ацио Корги, который определяет свою позицию как *современный подход к музыкальной памяти*: «Я использую опыт предшественников и включаю его в условия нового художественного эксперимента, придавая новое значение»¹⁰; «необходимо знать прошлое для того, чтобы быть способным вновь открывать и перечитывать его “в духе современности”»¹¹.

Ключевым в высказывании Корги является словосочетание «перечитывать прошлое в духе современности». Не случайно в качестве термина, определяющего специфику взаимодействия в творчестве Корги прошлого музыкальной культуры и современности, итальянский музыковед Рафаэль Меллаче использует слово *riletture*, что в переводе с итальянского обозначает «перечтение» или «повторные чтения»¹².

Нужно сказать, что сочинения композитора позволяют обнаруживать богатейшие возможности применения *riletture*: в первую очередь, назовем редактирование тех или иных партитур великих итальянских композиторов прошлого, вызванное необходимостью подготовить их к исполнению. Таковы «Isabella» (1996) – teen-opera для голосов (поющих и rock), хора, Rock-группы, электроники и оркестра по «Итальянке в Алжире» Дж. Россини, сценарий А. Корги по либретто А. Анелли; «Rinaldo & C.» (1997) – baroccorega для голосов, хора (увеличенного вокального ок-

тета) и оркестра по «Ринальдо» Г.Ф. Генделя, сценарий А. Корги по либретто А. Хилла в переводе Д. Росси. И, кстати, в этом он не является новатором: достаточно вспомнить оперу Лючано Берлио «Правдивая история» – своеобразную парафразу вердиевского «Трубадура».

Но в ряде случаев композитор вместе с либреттистами приходит к кардинальному переосмыслению того или иного явления прошлого музыкальной культуры.

В контексте проблематики данной статьи особый интерес представляет совместная работа А. Корги и Ж. Сарاماго над оперой «Il Dissoluto Assolto» – «Оправданный распутник», вступающей в полемику с моцартовским «Дон Жуаном», который, как известно, в названии имел противоположный по смыслу заголовок: «Il dissoluto punito» – «Наказанный распутник». Главная идея Сарاماго заключается в развенчании героя, дегероизации художественного кумира прошлого. «Единственный способ “победить” Дон Жуана состоит в том, чтобы отрицать, вопреки любой правде, его любовные победы: Дон Жуан лгун, он не соблазнил ни одной женщины во всей его жизни», – пишет писатель в одном из писем к Корги¹³. Дон Жуан Корги – полная противоположность герою Моцарта: равнодушный, безразличный, в поведении которого нет ничего, что свидетельствовало бы о его страстной натуре. ореол героя-соблазнителя полностью развенчивается, дискредитируется и его мужская состоятельность. Он даже не пытается никого соблазнять, а сам оказывается соблазненным Церлиной! Отдельная интрига разворачивается вокруг

подмены знаменитого каталога¹⁴, где были записаны покоренные героем красавицы, страницы которого в финале оказываются пусты.

Не менее интересна идея сценической кантаты «Смерть Лазаря», где каноническая версия воскрешения из Евангелия от Иоанна (11:33) заменяется историей, о которой повествует Ж. Сарاماго в романе «Евангелие от Иисуса»: «И Лазарь встал бы, ибо так хотел Бог, но в самую последнюю минуту – вот уж истинно последнюю и предельную – Мария Магдалина положила ему руку на плечо и произнесла такие слова: “Никто на свете не согрешил столь тяжко, чтобы умереть дважды...” И Иисус опустил руки и вышел, заплакав» (2003, с. 425). У Сарاماго и Корги Иисус не воскрешает Лазаря!

В этом же ряду можно упомянуть и недавнюю совместную работу с Маддаленой Маззокут-Мис “L’eco di un fantasma” («Эхо призрака»), которая представляет собой версию мифа о Прекрасной Елене.

Вполне очевидно, что «Иокаста» органично встраивается в контекст одной из ведущих идей творчества композитора, определяемой как «перечитывание прошлого в духе современности».

Вернемся к тому, что суть рассказа Иокасты составляют события, последовательность которых формирует на внешнем уровне восприятия ощущение дискретной, дробной структуры, включающей 14 разделов (sezione):

Раздел I. Иокаста и Эдип.

Раздел II. Лай.

Раздел III. Детоубийство.

Раздел IV. Эпидемия: мамы и дети.

Раздел V. Смерть Лая и решение головоломки.

Раздел VI. Брак.

Раздел VII. Дети.

Раздел VIII. Этеокл и Полиник.

Раздел IX. Жертва Менекея.

Раздел X. Вторая эпидемия.

Раздел XI. Допрос Эдипа: смерть Лая и инцеста.

Раздел XII. Слепленение.

Раздел XIII. Жертва Антигоны.

Раздел XIV. Поэтическая тема.

Первый и последний выполняют функции пролога и эпилога. «Я рассказываю не для того чтобы причинить тебе боль и муку, – произносит в конце первого раздела Иокаста, – это жалость матери, скрытая в рассказе-исповеди». Далее следует несколько отдельных историй, которые словно выхватывают из памяти Иокасты наиболее значимые события:

- о жестокости и развращенности Лая (как на празднике Немейских игр он изнасиловал мальчика Хрисиппа, которого потом нашли мертвым, как силой овладел ею, будучи пьяным, в результате чего она забеременела Эдипом);

- пророчестве оракула: сеющий насилие культивирует насилие, и сын убьет отца и заменит его в своей постели; о рождении Менекея;

- проклятии Сфинкса, эпидемии, уносящей детей, и плаче матерей;

- смерти Лая и приходе Эдипа в Фивы, победившего Сфинкса;

- семейном счастье с Эдипом, благополучии Фив и рождении двух сыновей и двух дочерей;

- противостоянии братьев Этеокла и Полиника;

- жертве Менекея при осаде Фив;

- эпидемии чумы и гнева богов по поводу отцеубийцы, находящегося в городе;

- убийстве Лая, не желаемом его рождении Эдипа, ибо он был сын Лая; о том, как его отобрали, связали и с беспощадной жестокостью пронзили ножки, оставив на горе Киферон на съедение диким зверям;

- жуткой картине ослепляющего себя Эдипа и его заточении в тюрьму;

- наконец, о судьбе своей дочери Антигоны, осмелившейся нарушить приказ Креонта и похоронить своего брата Полиника.

В процессе рассказа Иокаста словно вновь переживает события, и эта исповедь приводит ее к переосмыслению своей «невероятной жизни» (выражение Маззокут-Мис (Mazzocut-Mis M., 2019, p. 170) и катарсису, очищению страстей посредством «сострадания и страха», как писал Аристотель. Фраза из «Поэтики» древнего мыслителя упоминается здесь далеко не случайно, ибо в опере можно обнаружить много интересных параллелей с античной трагедией, что вполне объяснимо.

Текст либретто представляет собой искусное переплетение цитат и пересказов из античных источников с оригинальными авторскими текстами Маддалены Маззокут-Мис. Приведу фрагмент из статьи итальянского музыковеда, посвященной либретто оперы: «Психологическая концепция персонажа современна по стилю, но язык, которым она выражена, имеет классическую торжественность, темп и дыхание, присущие античной трагедии... Маддалена Маццокут-Мис хорошо имитирует тон античных авторов (конечно, Софокла, но также и Еврипида, и Сенеки), следуя их поэтической сентенциозности... смешивая свои слова с их, формулируя фразы таким образом, что они выглядят

как переводы с древних языков. Цитаты и пересказы появляются в тексте, но всегда насыщаются оригинальными авторскими мыслями» (Quattrone A., 2021). В этом также проявляется черта, характерная для многих сочинений Ацио Корги, – политекстовость либретто: в общей сложности в «Иокасте» насчитывается 33 цитаты (!).

Привлечем внимание к действующим лицам. Напомним, что в античной трагедии на сцене появляются не более трех актеров. В «Иокасте» обнаруживаем оригинальное претворение этой традиции.

Персонаж Иокасты – это безусловный протагонист античной драмы, который поручается особому исполнителю – *voce recitante*. Включение исполнительницы либо исполнителя, обозначаемого в партитуре как *voce recitante* или *attrice-cantante*, практически неизменный компонент значительного ряда опер, сценических кантат и в целом, сочинений Корги. В этом видится еще одно важное свойство музыкального театра итальянского композитора, который исследователи определяют, как *teatro di narrazione* / повествовательный театр. По мнению Винченцо Перрино, в конце 80-х и начале 90-х гг. XX в. в Италии широкое распространение получил «квазижанр» *teatro di narrazione* – театр повествования, характеризующийся, главным образом, присутствием на сцене хорошо узнаваемого одинокого актера, который своим голосом, жестами и телом создает театральное зрелище в повествовательном ключе. Будучи рассказчиком (нарратором), он обладает в своем лице всеми средствами целого театра, объединяя в себе актера,

режиссера и драматурга (Perrino V., 2011). Поэтому центральной фигурой на сцене становится именно *voce recitante* – ее исполнила актриса и певица Кьяра Мути, которая неоднократно участвовала в постановках сочинений Ацио Корги (в том числе и в опере «Il Dissoluto Assolto»). Ее голос то звучит в тишине, то сопровождается оркестром, в связи с чем отметим инструментальный состав, который выполняет важную функцию эмоционального контрапункта ко всему происходящему.

Корги включает квартет деревянных духовых (флейта, гобой, кларнет, фагот), трио медных (валторна, труба, тромбон), группу ударных, квинтет струнных (две скрипки, альт, виолончель, контрабас). Можно говорить и о тембровой персонификации героев: флейта связана с повествованием об Антигоне, кларнет – об Исмене, первобытная жестокость Лая выражается медными духовыми инструментами и перкуссией, барабан «сурдо», звучащий в начале, напоминает биение сердца Иокасты.

Таким образом, в партии *voce recitante* и ее сопровождении демонстрируется необычайно многоликая динамическая, образно-эмоциональная и тембровая палитра звучания.

Однако Корги отнюдь не ограничивается *voce recitante*, а подчиняет *teatro di narrazione* условиям своего театра, музыкального по сути. Поэтому у героини есть двойник («тень» – по определению Маззокут-Мис) – меццо-сопрано, обогащающая образ музыкальной составляющей, усиливая тем самым его экспрессию. Можно привести в качестве примера Плач матери из IV раздела, где повествуется о страшной эпидемии чумы

и гибели младенцев. Необычайно важно, что голос вокалистки одновременно используется и с текстом, и в качестве тембра, озвучивая простые гласные и носовые согласные: «(а) – (о) – ni-n-n-na-n-n...» – как в этом Плаче, так и в финале оперы. В VI разделе, где Иокаста рассказывает о счастливой жизни с Эдипом, рождении детей, у меццо-сопрано звучит вокализ. В трагической истории о вражде своих сыновей (VIII), смерти Лая и рождении Эдипа (XI) чередование *voce recitante* и голоса солистки (используются цитаты из античных текстов) создает особо напряженную атмосферу.

Еще одна образная персонификация связана с партией альты. По мнению Маддалены, этот инструмент «можно рассматривать как персонаж, который комментирует факты трагедии: в нем воплощена судьба. Судьба, которая плетет сюжет трагедии и завершает драматическую историю» (Mazzocut-Mis M., 2019, p. 178). Поэтому альту предназначены небольшие, но достаточно виртуозные интермеццо, помещаемые между разделами оперной композиции. Их стилистика отличается атональной логикой организации, чередованием остро диссонансного, жесткого звучания с краткими кантиленными мотивами, необычайно изощренной ритмикой и использованием разнообразных технических приемов исполнения.

И хотя режиссер зачастую выводит альтистку на сцену, в партитуре лишь в последнем *sezione* ее партия прописана во взаимодействии с остальными исполнителями. Это эпилог оперы, в котором объединяются все персонажи.

Вновь необходимо заметить, что данный тип композиции, где сцены

чередуются с интермеццо либо интермедиями, характерен для сочинений Ацио Корги. Так, драматическая кантата “...fero dolore” («... Бесконечная скорбь», на Плач Мадонны и Ламенто Ариадны Клаудио Монтеверди для женского голоса, альта, ударных и струнных, 1993) представляет собой 3-частную структуру с прологом и эпилогом, основанную на чередовании инструментальных и вокально-инструментальных разделов (это словно напоминает композицию сквозных сцен в операх Монтеверди, где важная роль отводится оркестровым ритуриделям, обрамляющим и расчленяющим вокальные строфы).

Вероятно, поэтому инструментальные разделы, разграничивающие части между собой, Корги называет *ритуриделями*. Однако внутри частей инструментальные solo альта – *интермеццо* – также служат разделению вокальных монологов и диалогов героинь – Ариадны и Марии. Кантата «La morte di Lazzaro» («Смерть Лазаря», 1994) представляет собой 3-частную композицию со вступлением и кодой, где части отделяются между собой инструментальными интермедиями. Назовем и одну из поздних партитур – «...Tra la Carne e il Cielo» (Между плотью и небом) композитора (2015). Семи ее частям соответствуют семь интермеццо.

Таким образом, Иокаста – *voce recitante* – является главным персонажем-протагонистом трагедии. Однако она имеет еще два своих отражения: меццо-сопрано и солистку-альтистку, тем самым можно говорить о соблюдении композитором важной традиции античного театра, ограничивающей количество персо-

нажей на сцене тремя исполнителями. Правда, режиссер нарушил ее, дополнив состав действующих лиц молчаливым и «тревожным присутствием», по меткому замечанию критиков, еще двух персонажей – Эдипа и Антигоны. Но тому есть основания, заложенные в композиторской партитуре.

По весьма точному замечанию Э. Бурони, «полифоническое богатство драматургических и звуковых планов, искусным изобретателем которых является Корги... завершается в “Иокасте” еще одним важным компонентом: восьмиголосным мадригальным хором» (Buroni E., 2009), который играет в опере важную роль. Если альт можно считать воплощением сольного комментатора повествования, то мадригальный хор выполняет функцию коллективного комментария.

Для сюжета, заимствованного из греческой трагедии, данная особенность даже обязательна. Отличительной чертой этого коллективного персонажа становится использование не прозаического, как у *voce recitante*, а поэтического текста. Это создает определенную стилистическую отстраненность, которая усиливается включением цитат из трагедий Софокла, Еврипида и Сенеки. Данные тексты вносят идейно-обобщающий смысл в повествование, затрагивая вечные проблемы человеческого бытия, темы судьбы, жизни и смерти.

Например, в начале V эпизода, где повествуется о Лае, который, пытаясь спастись от эпидемии, отправляется за помощью к оракулу и будет убит Эдипом, хор провозглашает:

Inganno
che altri inganni ripaga
porta affanno.

Тщетно к обману обман прибавляешь ты:
Им не добро, а лишь боль порождается.

(Софокл. Эдип в Колоне)

Или в начале VIII эпизода хор, о судьбе сыновей Этеокла и Полини-
вслед за повествованием Иокасты ка, утверждает:

L'eccesso genera tiranni,
poi vacilla
sull'orlo
del possibile
e precipita
nell'abisso della necessità.

Слепая спесь – власти чадо;
Спесь же, снедью благ пресытившись вконец,
Сверх меры пышных, вред в себе несущих –
На счастья крайний уступ взойдя,
С него стремглав в глуть несется бездны.

И если меццо-сопрано эпизодически включается в партитуру, то хор становится равноправным ее компонентом, не уступая по значимости voce recitante. В партии хора используются различные исполнительские приемы, включая специфические звуковые и фонематические элементы, где композитор с особым вниманием относится к шипящим и носовым звукам. Поэтому на премьеру был приглашен всемирно известный вокальный ансамбль Swingle Singers, созданный в Париже, базирующийся в Лондоне, с которым Корги сотрудничает с 1985 г.

Не ставя в рамках данной статьи задачи подробного анализа музыкальной драматургии оперы, ограничимся лишь кратким замечанием, касательно использования лейтмотивов, что также одна из характерных черт сценических произведений Ацио Корги. В данном случае в соответствии с teatro di narrazione это тесно взаимосвязано с необходимостью закрепления за рядом значимых в идейно-образном плане слов конкретных интонационных оборотов. Композитор считает, что их повторение заставляет акцентировать внимание слушателей и более эмоционально проникаться смыслом происходящего.

Таковыми в «Иокасте» являются «occhi / глаза», «vita / жизнь», «mani / руки». Если *occhi* непосредственно связаны с образом Эдипа, то слова *vita* и *mani* имеют символический смысл, встраиваясь, по мнению Маддалены Маззокут-Мис, «в более широкую тему любви: “жизнь” представляет собой осуществление и следствие истинной любви, которая с точки зрения тела... принимает конкретную форму в физическом контакте “рук” (“Никогда мои руки не искали руки Лая”, эпизод III, и “Я искал твоих рук”, эпизод VI, или “Дай мне свои руки”, эпизод XIV). Руки, таким образом, представляют физический контакт, передачу любви. “Дай мне руки, тебе мои глаза” символизирует любовь без границ, без определений» (Mazzocut-Mis M., 2019, p. 175).

Помимо этого, можно говорить о наличии и темы судьбы, которая в контексте содержания античной трагедии обретает важное значение. Это краткий нисходящий четырехзвучный мотив, который неоднократно проводится в оркестровой партии и завершает оперу¹⁵. Повторяем, образно-интонационная драматургия «Иокасты» заслуживает того, чтобы стать предметом отдельной статьи.

Таким образом, все вышесказанное позволяет утверждать, что в этой

опере Ацио Корги демонстрирует индивидуальный авторский подход к пониманию художественной идеи, воплощаемой в каждом из его музыкально-театральных творений, которую он определяет, как необходимость «знать прошлое для того, чтобы быть способным вновь открывать и перечитывать его "в духе современности"». Однако в «Иокасте» Корги не просто перечитывает античный сюжет

в духе современности, но и включает традиции жанра трагедии в условия нового художественного музыкально-театрального эксперимента.

«Я верю в творческую свободу автора изобретать новые формы и структуры. Важно создавать театр, благодаря которому публика может черпать эмоции из увиденного и услышанного зрелища»¹⁶. Таково убеждение Ацио Корги.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Данное событие спровоцировало исследовательский интерес автора данной статьи как к этому сочинению, так и творчеству итальянского композитора в целом. Благодаря Анне Серовой, проживающей в Италии, удалось связаться с композитором, а по его просьбе издательство Рикорди отправило по почте необходимый нотный и аудиоматериал. Результаты десятилетнего изучения музыкально-театральных сочинений оформились в книгу «Музыкальный театр Ацио Корги», изданную в 2016 г. (Гаврилова Л., 2016). Заметим, что сборник материалов разных авторов, посвященных творчеству Ацио Корги, появился в Италии лишь в 2020 г.

² Кстати, среди исполнителей отметим уже названные выше имена альтистки Анны Серовой и дирижера Филиппо Фаеса.

³ Monteverdi P. Azio Corghi. Vicenza – Teatro Olimpico: Giocasta. URL: <https://www.operaclick.com/recensioni/teatrale/vicenza-teatro-olimpico-giocasta> (дата обращения: 02.03.2022).

⁴ Фото заимствуется с сайта интернет-журнала «Dionysusexmachina». (<https://dionysusexmachina.it/dionysus2018/?p=3376>).

⁵ Одни из последних – «...tra la Carne e il Cielo» («Между плотью и небом»), на основе эссе Джузеппе Магалетты «Этюды о стиле Баха Пьера Паоло Пазолини» (2015, Пордеоне), tragedia lirica «L'eco di un fantasma» («Эхо призрака»), версия мифа о Прекрасной Елене, поставленная в 2017 г.

⁶ К сожалению, португальский писатель Жозе Сарамага, с которым на протяжении достаточно длительного периода времени сотрудничал Ацио Корги (он был либреттистом шести опер и сценических кантат Корги), тяжело заболел и вскоре ушел из

жизни. Несмотря на то что его имя мало известно в России, романы «Воспоминания о монастыре» и «Евангелие от Иисуса» заслуживают внимания отечественного читателя: не случайно он является лауреатом Нобелевской премии в области литературы. Однако необходимо подчеркнуть, что творческое сотрудничество с композитором началось задолго до получения писателем престижной премии в 1998 г. Подробнее об этом в статье «Из истории одного творческого сотрудничества: Ацио Корги и Жозе Сарамага» (Гаврилова Л., 2016).

⁷ Данный сюжетный мотив впервые был вплетен в повествование в постгомеровскую эпическую поэму «Фиваида», из которой сохранилось несколько небольших отрывков. Там Эдип, ослепивший себя, не покидает Фивы, остается во дворце; его сыновья не позволяют ему появляться на людях, пытаются скрыть свое происхождение; проявляя неучтивое отношение к своему отцу, они были прокляты Эдипом, который завещал им мечом делить отцовское наследство.

⁸ Prima assoluta di «“Giocasta» di Azio Corghi per «Il Suono dell'Olimpico» una nuova interpretazione del mito di edipo per celebrare il teatro palladiano in scena il 19 e 20 giugno 2009 al teatro olimpico di Vicenza / Notiziario Marketpress di Mercoledm 06 Maggio 2009. URL: http://www.marketpress.info/notiziario_det.php?art=96388 (дата обращения 2.03.2022).

⁹ Впрочем, уже у Еврипида в «Финикиянках» Иокаста после разоблачения тайны ее преступного брака также остается жива.

¹⁰ Из письма А. Корги автору статьи от 24.05.2007.

¹¹ Из письма А. Корги автору статьи от 7.11.2006.

¹² Подробнее об этом: (Гаврилова Л., 2006).

¹³ Ацио Корги любезно предоставил автору статьи свою переписку с Сарاماго, посвященную работе над либретто оперы. Также заметим, что первым попытался разрушить имидж великого соблазнителя женщин Карел Чапек в рассказе «Исповедь Дон Хуана» (1932).

¹⁴ Композитор вводит цитату из знаменитой арии со списком Лепорелло.

¹⁵ Его интервальная структура – последовательность м.2, ув.2, м.2 в различных комбинаторных вариантах – также весьма характерна для целого ряда тем сочинений Корги.

¹⁶ Цит. по: (Mazzocut-Mis M., 2019, p. 177).

ЛИТЕРАТУРА

Гаврилова Л. Принцип riletture в творчестве Ацио Корги // Критика. Публицистика. Страницы истории. К XXX-летию кафедры музыкальной критики: Сб. ст. СПб., 2006. С. 53–66.

Гаврилова Л. Музыкальный театр Ацио Корги. Красноярск: КГИИ, 2016. 194 с.

Сарاماго Ж. Евангелие от Иисуса. М.: Махаон, 2003. 448 с.

Эко У. Заметки на полях «Имени Розы» // Эко У. Имя Розы. М.: Кн. палата, 1989. С. 427–482.

Buroni E. *Giocasta di Azio Corghi*. 2009. URL: https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/229053/298837/Giocasta_2009_Buroni.pdf (дата обращения: 23.07.2022).

Mazzocut-Mis M. *Nata per l'Olimpico. Appunti sul libretto della Giocasta di Azio Corghi / La librettologia, crocevia interdisciplinare problemi e prospettive* a cura di Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni ed Emilio Sala. Ledizioni, Milano, 2019, p. 169–180.

Perrino V.R. *Il teatro di narrazione e la «nuova performance epica» // Stratagemmi. Prospettive teatrali. Trimestrale di studi*. Diciotto, 2011. Giugno. Pontremoli editore, p. 67–154.

Quattrone A. *Un libro di Maddalena Mazzocut-Mis / Teatro, mito e conflitto // Doppiozero*, 5 Agosto 2021. URL: <https://www.doppiozero.com/materiali/teatro-mito-e-conflitto> (дата обращения: 23.07.2022).

REFERENCES

Buroni, E. (2009), *Giocasta di Azio Corghi*, Available at: URL: https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/229053/298837/Giocasta_2009_Buroni.pdf (Accessed 23 July 2022). (in Italy)

Eco, U. (1989), “Notes on the margins of the «Name of the Rose»”, *Imya Rozy* [Rose's name], Knizhnaya palata, Moscow, pp. 427–482. (in Russ.)

Gavrilova, L. (2006), “Il principio di riletture nell'opera di Azio Corghi”, *Kritika. Publitsistika. Stranitsy istorii. K XXX-letiyu kafedry muzykal'noi kritiki* [Criticism. Journalism. Pages of history. To the XXX anniversary of the Department of Music Criticism], Saint Petersburg, pp. 53–66. (in Russ.)

Gavrilova, L. (2016), *Muzykal'nyi teatr Atsio Korgi* [Azio Corgi Music theater], KGII, Krasnoyarsk, 194 p. (in Russ.)

Mazzocut-Mis, M. (2019), *Nata per l'Olimpico. Appunti sul libretto della Giocasta di Azio Corghi, La librettologia, crocevia interdisciplinare problemi e prospettive* a cura di Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni ed Emilio Sala, Ledizioni, Milano, pp. 169–180. (in Italy)

Perrino, V.R. (2011), *Il teatro di narrazione e la “nuova performance epica”, Stratagemmi. Prospettive teatrali. Trimestrale di studi*, Diciotto, Giugno, Pontremoli editore, pp. 67–154. (in Italy)

Quattrone, A. (2021), “Un libro di Maddalena Mazzocut-Mis / Teatro, mito e conflitto”, *Doppiozero*, 5 Agosto, Available at: <https://www.doppiozero.com/materiali/teatro-mito-e-conflitto> (Accessed 23 July 2022).

Saramago, Zh. (2003), *Evangelie ot Iisusa* [The Gospel of Jesus], Makhaon, Moscow, 448 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Гаврилова Людмила Владимировна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского (Красноярск)

E-mail: mgavrilova55@gmail.com

Author information

Gavrilova Liudmila V., D. Sc. (Art Criticism), Full Professor, Head of the Department History of Music at the Dmitrii Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts (Krasnoyarsk)

E-mail: mgavrilova55@gmail.com

Поступила в редакцию 03.09.2022

После доработки 31.10.2022

Принята к публикации 20.11.2022

Received 03.09.2022

Revised 31.10.2022

Accepted for publication 20.11.2022